

VALERIU ȚURCANU
DRAMATURGIA

Recenzenți :

Iustin Scarlat, profesorului universita, maestru în artă.

Elena Fedcu, conferențiar universitar, maestru în artă.

Recomandat pentru editare de Catedra „Regie” a Facultății „Arta
Teatrală și Cinematografică” a Academiei de Muzică, Teatru și Arte
Plastice din Republica Moldova

VALERIU ȚURCANU

DRAMATURGIA

**EDITURA GENS LATINA
ALBA IULIA 2012**

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a
României**

ȚURCANU, VALERIU

Drama/ Valeriu Țurcanu. Alba Iulia: Gens
Latina, 2012

Bibliogr.

ISBN 978-606-8291-48-2

82.09-2

*Copyright: **Gens Latina***

510030 Alba Iulia, str. Arnsberg, nr. 3

Telefon: 0734198447; 0741721601

*Editor: Virgil Șerbu Cisteianu, Director general al
publicațiilor editate de Asociația Culturală*

Gând Românesc, Gând European și Editura Gens Latina

Corectura: Ionela Cozmescu, Oxana Cârlan

e-MAIL: virgil_serbu_cisteianu@yhoo.com

ISBN 978-606-8291-48-2

CUPRINS

Cuvânt înainte / 6

Capitolul I. DRAMATICUL / 8

Capitolul II. GENURILE DRAMATICE / 13

Capitolul III. CONCEPTUL DRAMATIC AL PIESEI / 32

Capitolul IV. PERSONAJUL DRAMATIC /42

Capitolul V. FABULA DRAMATICĂ / 58

Capitolul VI. ELEMENTELE SITUAȚIEI DRAMATICE / 69

Capitolul VII. ELEMENTELE ACTIUNII DRAMATICE / 85

Capitolul VIII. SUBIECTUL DRAMATIC / 91

Capitolul IX. COMPOZIȚIA DRAMATICĂ / 96

Capitolul X. LIMBAJUL DRAMATURGULUI / 107

Capitolul XI. DRAMATURGIA EVENIMENTELOR DIN TEATRUL VIETII / 113

Capitolul XII. ROLUL DRAMATURGULUI ÎN SOCIETATE / 131

Capitolul XIII. PROIECTUL DRAMATIC / 142

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ / 155

Cuvînt înainte

A fi dramaturg înseamnă a te simți copilul asupra căruia stau aplecate fețele pline de fericire dar și de durere ale părinților, ce te privesc cu admirație, te conduc pe drumul cunoașterii tainelor din primele clipe ale vieții și se dau în spectacol de la facerea lumii încoace.

Umbra măștilor teatrale se pierde în negura vremilor. Evident că formele inițiale de teatru diferă de cele actuale, ca și societatea modernă de cea arhaică. Fenomenologia teatrală este imensă, dar există ceva propriu și teatrului de azi, și celui preistoric.

Teatrul nu poate fi redus la o banalitate instituțională, ce începe cu garderoba, cu o modalitate de comportare ca „în” și „la” teatru. Spectacolul are loc oriunde, în orice condiții și oricînd. El nu are restricții, căci în calitate de personaje, actori și public la el participă oameni de oricare rasă, gen, vîrstă, studii, dar și obiecte, păpuși, animale, păsări și reptilele dresate. Animarea teatrală atribuie caracteristici umane oricăror personaje.

Teatrul vieții înseamnă un comportament anume, cînd în public sau chiar în fața unei singure persoane, acum și aici, într-o situație dramatică pe fețele noastre apar lacrimile și zîmbetul, cînd trăim experiența unui eveniment, ce ne vizează personal, cînd jucăm și ne dăm în spectacol cu propriul destin și cu destinul altuia. Acesta se oglindește în teatrul scenic.

Teatrul are o vîrstă cel puțin egală cu cea a comunității umane. Cultura teatrală pînă la apariția textului ritualic a fost nevorbitoare timp de milenii. Dar și atunci reprezentațiile teatrale erau legate de naștere, inițiere, maturitate, moarte.

Aceste prime reprezentări ale forțelor naturii pe valurile cărora suntem afți de mici și neînsemnați a născut la primii oameni venerația față de stihiiile primare, forțele divine care cîrmuiesc lumea. Lor li se închinau cerînd protecție, aducîndu-le ofrande, organizînd ritualuri și spectacole.

Putem vorbi de existența în perioada de sălbătăcie a unei culturi teatrale cu forme primitive, o tematică preponderent vînătorească. Animalele constituiau nu numai obiectul reprezentării teatrale prin gestică și plastica umană, dar și luau parte la reprezentații în calitate de personaje aduse în jertfă sau cele în fața cărora se aducea ofranda. Omul și animalul-partener co-participau în calitate de actori în ritualul vînătorec. Tot așa cum azi se întîmplă în Corrida. Viața comunității preistorice era parte la eternul spectacol al regnurilor animalice. Putem vorbi de ritualuri și sărbători teatralizate cu participarea oamenilor și animalelor, păsărilor etc. Regalitatea umană era subliniată de prezența umiltoare a regnurilor inferioare.

Iată de ce și astăzi există teatrul animalelor cum ar fi cel în numele lui Durov sau cel al mîțelor, delfinarii, dresajul în circ și alte forme de teatru zoo sau acvatic. Iată de ce există rodeo și corridă, torero și matadorul.

Teatrul primitiv timp de milenii a fost unul al primatelor. El ca și cel de azi are la bază un ritual cu început, sfîrșit și eveniment, compoziție dramatică. În teatrul ritualic comunicarea prezintă o succesiune de acțiuni fizice cu gestică și plastică semnificativă, simbolică. Aceasta este organizată într-o anumită consecutivitate dictată de esența evenimentului, de evaluarea rolului obținut în urma lui.

Și oamenii civilizați împărtășesc credința celor primitivi potrivit căreia obiectele și fenomenele din natură ar putea fi însuflețite. Anume ea aduce în teatru magia. Trucurile legate de transformările imaginare ale obiectelor, de jocurile cu păpuși sunt un domeniu deosebit al teatrului. Ele ne impresionează și astăzi în circ și în hârzobul păpușăresc.

Din perioada primelor documentări istorice ale civilizațiilor umane găsim mărturii despre manifestări teatralizate, ritualuri, sărbători ale triburilor, regilor, faraonilor. Însemnele lor se găsesc pe locul așezărilor, grădiștilor, în care în mod sigur se află rămășițele unui templu sau jertfelnic.

Mărturii despre clădiri teatrale sau alte locuri special amenajate pentru reprezentații spectaculare în epoca arhaică, homerică, egeiană sau pelasgică nu s-au găsit. Mai ales că eucumena indoeuropeană se află de mii de ani sub apele Mării Negre. În aceste perioade a avut loc un intens proces de formare a mitologiei și cosmogoniei cristalizată în credințe moderne, creștine, păgâne, barbare. Ele au constituit bazele teatrului religios arhaic, reminiscențele căruia le găsim și astăzi în credințele precreștine și drama populară moldovenească. De aici încolo a putut să apară și teatrul laic profan și cult.

Cultul Soarelui consemnat la solstițiile de vară și iarnă, cât și cel al Pământului sărbătorit la echinoxiul de primăvară și toamnă, sunt atestate pentru prima dată în cultura eucumenei indoeuropene, rămășițele căreia s-au păstrat în vestigiile culturii Cucuteni de pe podișul moldovenesc, datînd cu mileniul VI înainte de Cristos. Din ea s-a alimentat cultura hitiților, egiptenilor, sumerilor, arienilor, triburilor barbare grecești, venite în zona Mării Negre din munții Ural ș.a.

Antichitatea greacă include perioadele egeană (cretano-micenană; mil. III–II î.e.n.), „homerică” (sec.XI–IX î.e.n.), arhaică (sec.VIII–VI î.e.n.), clasică (sec.V–IV î.e.n.), elenistică (a doua jumătate a sec. IV–sec.I î.e.n.). Reprezentațiile teatrale din cadrul sărbătorilor dionisiilor sunt atestate la greci doar în perioada clasică (sec. V–IV î.e.n.). Începînd cu ea avem păstrate texte scrise de dramaturgi.

Viața comunitară a servit ca sursă de inspirație pentru autori dramatici din timpurile tribale. Pătărăniile, snoavele, istoriile legendare și miturile erau povestite și reprezentate semenilor, provocînd rîsul și plînsul. Aceste două reacții care conform filozofilor antici deosebesc oamenii de celelalte ființe și prezintă esența actului teatral.

Inițierea în teatrul vieții începe cu strigătul nounăscutului, apariția primelor stări de fericire și nefericire reprezentate de măștile care simbolizează teatrul.

Capitolul I.

DRAMATICUL

Mimesis. Dramatism. Dramatismul catastrofelor, accidentelor, incidentelor și patologiilor. Dramaticul sacral, realist, grotesc, fantasmagoric. Pofta de a scrie dramaturgie

Mimesis

Mimesis înseamnă a imita, a reprezenta lumea înconjurătoare, starea sufletească, emotivă, fizică a omului într-o anumită situație. Această imitare prin puncte, linii, cerculețe ale scrisului linear „a”, dar și culori, factură, figuri, costume, imagini, sunete, melodii, vorbe de duh, plastică, gestică, dans, măști de teatru... surprinde, este senzațională, impresionează, trezește imaginația și stimulează fantezia. Este o noțiune ce face parte din grupul de cuvinte cu rădăcina „mim” : mimică, pantomimă, a mima. Se referă la orice reprezentare a realității, nu doar la expresia fizică, artele plastice, muzică și cuvânt. În dependență de mijloacele utilizate mimesisul formează principalele domenii de expresie și de cunoaștere, genurile de artă vizuale, muzicale, dramatice și literare.

Mimesisul se bizuie pe credința orfică în forța magică a cuvântului și artei capabilă a îmblânzi animalele sălbatice și „a strămuta munții”. Apare din dorința de a „opri” clipa, din dragostea față de viață, de efemer... stare, neam, casă părintească.

Mimesisul reflectă relația omului cu mediul ambiant, societatea și cosmosul. El reprezintă firea omenească chiar atunci când personajul uman lipsește, de exemplu, în picturi peisajistice sau abstracte, fabule. Ele redau atitudinea și viziunea autorului sau reprezintă omul prin personaje alegorice, care acționează omenește.

Mimesisul reflectă o situație, anumite circumstanțe, un eveniment, reprezentând lumea în mod dramatic și emotiv. Rezultatul acțiunii mimetice este crearea operei de artă, care naște emoția.

Această expresie artistică a stărilor interioare ale eroului, de provocare, dar și de transformare a mediului existențial, de reflectare dar și de reflecție, de reprezentare obiectivă dar și subiectivă, documentară dar și fictivă, grotescă dar și fantasmagorică, realistă dar și absurdă, veridică dar și stilizată, estetizată, individuală dar și publică a unei lumi unicele dar și comune, bizare, exotice dar și pline de banalități, agramate și savante, guvernate de legități dar și de întîmplare a fost determinată zeci de secole în urmă ca mimesis.

Mimesisul reflectă un anumit timp și loc, anumite probleme existențiale, scopuri și mijloace, procedee și instrumente, cauze și efecte a soluționării acestora, un anumit socium, al unei națiuni. Și în acest sens aportul fiecărui popor și al fiecărui dramaturg în reprezentarea mimetică a istoriei este unic.

Omenirea face teatru și scrie piese de mii de ani și o va face încă milioane de ani înainte. Și fiecare din dramaturgi va gândi și va formula gândurile sale în felul său.

„Poetica” lui Aristotel, cea a lui Horațiu, a lui Bualo sunt cărți de referință pentru un dramaturg. Lucrările lui D.Didro, C.Stanislavskii, B.Breht, E.Zahava, P.Brook și multe alte consacrate artei teatrale, actoricești, regizorale îi permit dramaturgului a-și înțelege creația din punctul de vedere al interpreților. Cum și lucrările lui A.Losev pe problemele estetice, ale lui A.Anixt care și-a pus scop a aduna tot ce au gândit despre dramaturgie și teatru autori clasici sau filosofi ca E.Kant, F.Hegel sunt necesare a fi citite de dramaturg. Intenția noastră este doar a expune o viziune proprie asupra dramaturgiei.

Dramatism

Cîtă semnificație dramatică există în natură...

Calendarul anual începe cu moartea anului precedent. O moarte dătătoare de viață, după care urmează o perioadă de nouă săptămîni. Această așteptare este atît de chinuitoare că fiecare săptămîină a ei poate fi asemuită cu o lună de graviditate.

La finele acestor nouă săptămîni vine luna martie. În popor i se mai spune și germănar, deoarece întreaga natură fitomorfă se transformă într-o imensă maternitate. Tot ce este capabil să crească din pămînt în această perioadă naște și dă în floare. Își desface corola visului. Dar tinerețea vlăstarelor este trecătoare. La sfîrșitul primăverii apar primele furtuni, tunete și fulgere.

Începe o perioadă de luptă și frămîntări, de ascensiune, ridicare spre cer, acumulare de sevă și creșterea rodului.

La finele ei rodiile părăsesc crengile materne și iau drumul, pentru a-și găsi locul în care ar germăna la rîndul său. După plecarea lor copacul începe a conserva seva, a se pregăti de alt ciclu de vegetație. Pămîntul se răcește pentru a se odihni și a încheia anul încărunit de zăpezi.

Astfel anul devine o zbatere, un zbucium dintre viață și moarte, în care se împlinește un ciclu vital, destinul unui rod.

Orice piesă de teatru prezintă un destin, care poate fi asemuit cu acesta.

Dramatismul catastrofelor, accidentelor, incidentelor și patologiilor

Circumstanțele dramatice pun viața în pericol. Ele se amplifică de stările atmosferice, catastrofele naturale (seceta, inundația, cutremurul, furtuna, fulgerul, viforul, vîrtejul, incendiul, înghețul, infectarea apelor, mutațiile genetice etc.).

Viața este pusă în pericol de accidentele tehnico-materiale, declanșarea proceselor tehnologice ireversibile, acțiunea necontrolată a mașinilor, jucăriilor, „rebeliunea” computatoarelor, roboților, incendiile stațiilor de petrol, sondelor de gaz, accidentele tehnice cosmice, aviatice, acvatic, de cale ferată, explozia substanțelor toxice, stațiilor atomice etc.

Dramatismul apare în incidente sociale, războaie de colonizare sau eliberare, rebeliuni militare, revoluții, uzurparea puterii civile, ostilități naționale, pogromuri, confruntări ale fanilor, grupelor criminale, demonstrații politice, sindicale, greve, spargerea magazinelor, băncilor, caselor particulare, asasinarea etc.

Ele creează circumstanțele exterioare ale fericirii și nefericirii eroului.

Dramatice sunt și problemele interne, patologiile psiho-fiziologice înnăscute sau apărute ca urmări ale incidentelor sociale, accidentelor tehnico-materiale și ale cataclismelor naturale, ce se manifestă în forma traumelor psihice, fiziologice ca pierderea sau deformările organelor corpului uman, a memoriei, simțurilor gustative, de miros, a vederii, auzului, motoricii...

Dar cea mai periculoasă stare patologică este stăruirea în prostie, în necunoaștere, ireceptibilitate, cramponare, imuabilitate. Această stare de blocaj spiritual este morbidă. Neacceptarea schimbării, neputința de a vedea aspectele pozitive generează negativism sau pasivitate, neîncrederea în progresul propriu și social, duc la crimă, la suicid.

Comportările care denaturează modul firesc de viață sunt considerate păcate. Creștinismul a numit zece cele mai grele păcate (omorul, furtul, preacurvia, idolatria, minciuna...). Dar ele nu epuizează pe departe varietatea din codul penal și administrativ.

Dramaticul emoționează, creează mesajul artistic. Opera de artă este construită ca să creeze și să-l redea cât mai expresiv. Dar și percepția publică caută anume dramaticul, care se manifestă în mod sacral, realist, grotesc sau fantasmagoric.

Publicul așteaptă să fie eroificat, iubit și apărat de artist, de dramaturg, care scriind piesa de teatru, transformă cotidianul zilei de azi dintr-o banalitate într-o legendă sau mit.

Dramaticul sacral, realist, grotesc, fantasmagoric

Pentru a-și afla destinul oamenii au folosit din timpuri preistorice ghiocul, o scoică ovală, albă, lucioasă. Această practică cerea o îndemnare deosebită, pe care o aveau doar oameni inițiați în tainele și misterele vieții – vrăjitoarele, șamanii, preoții, poeții. Cu timpul aceștia au început a prevesti soarta după liniile din palmă, ochii omului, după zborul, cântecul sau după măruntaiele păsărilor, după bobi, picături de ceară, cafea etc. Facultatea magică de a străpunge cu imaginația necunoscutul și a prezice destinul se bizuie pe un concept al destinului. Harul de a se descurca în caracterele oamenilor este considerat un dar divin, o capacitate a celor aleși.

Această formă de oglindire a dramaticului a fost și este o manifestare miraculoasă. Ea include toteme, sculpturi din lemn și piatră, amulete, altare, odăjdii speciale, măști, ornamente, incantații, rugăciuni, ritualuri săvârșite în taină, în templu, în piața sau teatrul de lângă el.

În perioada arhaică inspirația dramatică a căpătat formele laice a artelor profane, iar în perioada clasică – formele artelor culte, sacre.

Sacralitatea presupune că destinul omului se află în mîna divinității. Fiecare ființă este sortită să moară. Forțele care înconjoară omul sunt divinizate. Muritorii li se închină, le construiesc temple pentru a căpăta protecția lor, a-și spăla păcatele, crimele săvârșite față de apropiați și de sine însuși. Ei știu că răzbunarea divină va veni, dar nu știu cînd și cum, circumstanțele în care ar putea să se întîmple și speră...

Reprezentările divinităților erau la început naturiste (cranii, gheare sau piei ale animalelor răpitoare), pe urmă – realiste, apropiate de formele și dimensiunile naturale, dar confecționate în lemn, ceramică, piatră, metal. Acestea cu timpul s-au detașat de forma totemică, reprezentînd transferul calităților protectorilor totemici către oameni, reprezentînd deja ființe umane cu cap de lup sau ghiare de urs, ca pe urmă să creeze

imagini alegorice ale divinităților în chip de om. Iar ca acestea să inspire groază preoții insistau pe construirea unor temple impunătoare, grandioase, în centrul cărora erau instalate reprezentări gigantice ale zeilor.

Indiferent de forma mimetică a divinului, acesta proteja sau provoca riscul existențial, drama personală. Iar lupta cu circumstanțele ostile însemna și lupta cu divinitățile răzbunătoare. Personajele capabile să lupte cu forțele răului deveneau eroi. Ca regulă, ei erau de proveniență semi-divină, reunind calități ale mamei muritoare și ale tatălui zeu, cum ar fi Heracle. Oamenii au nevoie de divinitate atunci când sunt slabi. Nu în zadar se spune că pentru moldoveni Dumnezeu este ca mămăliga, își aduc aminte de el doar la greu.

Situația dramatică tratată ca circumstanță din care personajul se poate salva datorită efortului său fizic și intelectual și nu a intervenției forței divine constituie baza mimesisului realist. Acesta prezintă viața în formele și dimensiunile apropiate de caracterul lor obiectiv și explicabil. Datorită experienței sale, a cunoștințelor, a potențialului său intelectual eroul este capabil nu doar să se ridice asupra prejudecăților referitoare la forțele sacrale, dar și să înțeleagă circumstanțele reale ale situației dramatice, să se comporte adecvat.

Personajul realist asemeni lui Sherlock Holmes poate reconstitui din detalii un eveniment, să detecteze caracterul, statutul și tipul social al personajului antagonist, să dezlege o intrigă, un mister.

Dar mimesisul prezintă nu doar eroi semi-divini sau cu important potențial intelectual, dar și personaje lipsite de puterea necesară pentru supraviețuire în situația dramatică, la care predomină calitățile fiziologice. Grotescul înseamnă asocierea imaginativă a personajului uman cu cel animal, compararea, hiperbolizarea, minimalizarea, simbolizarea, metaforizarea calităților oamenilor și animalelor. Mentalitatea și motivația lor este fiziologică. Imaginea lor este gândită așa ca să sublinieze caracterul animalic chiar dacă este ascuns sub sutana unui preot ca al lui Tartuffe.

Crearea unor personaje fantastice, care reunesc într-o ființă fapte diferite cum ar fi centauri reprezentând jumătate cal și jumătate om, minotaurul – omul cu cap de taur, sfînxul – leul cu cap de om, grifon – leu cu cap de vultur etc. și care nu se întâlnesc în natură este domeniul fantasmagoric. El se referă nu doar la personaje, dar și la situațiile create de acestea, de plasarea lor în locuri necunoscute cum ar fi „centrul pământului”, fundul oceanului, spațiul cosmic, dar și în viitor, modelînd evenimente fantasmagorice ca armagedonul, războiul cu extraterestri, ritualuri oculte între oameni și animale etc.

Fantasmagoria se bazează pe animism, recunoașterea animalelor ca ființe cu suflet și pe conceptul entilehiei universale, care afirmă că toate ființele vii au o rațiune, simțire, personalitate ca și întreaga natură. Iar destinul omului depinde de co-existența armonioasă a tuturor regnurilor.

La baza subiectelor fantastice de azi se iau descoperirile tehnico-științifice. Personajele fantasmagorice sunt oameni ai viitorului, supra-oameni, humanoizi, clone, supermani. Ei au calități neordinare căpătate în laboratoare științifice, datorită unor soluții chimice, șocuri electrice, mutații de ADN. Acestea le permit să zboare, să citească gândurile, să se teleporteze etc. Datorită lor omul capătă un potențial intelectual și fizic calitativ nou, care îi permite să iasă învingător din situații „limită”.

Modalitățile mimetice de sacralizare, realism, grotesc și fantastic sunt actualizate, modernizate. Ele nu există în formă sterilă, pură, ci produc mixuri în forma unui realism fantastic, documentar, grotesc sau sacral, a unei sacralități realiste, grotești etc. Realismul este într-o măsură documentar, documentat și documetal. Dacă documentarismul pretinde la naturalism, atunci realismul – la artistism, la o atitudine critică sau ideologică cum a fost realismul socialist. Dar realist trebuie să fie și absurdul farsoric, care prin exagerările sale, excentrica utilizată exprimă un adevăr. Absurdul este un realism aporic, al lipsei de comunicare și al egolatriei. Cum și miracolul fantasmagoric este un realism imposibil și convențional...

Destinul uman a fost întotdeauna în centrul artelor, iar din timpurile cele mai străvechi a face artă înseamnă și a da cu ghiocul. Teatrul antic era și el asemănător cu scoica. Una din părțile deschise ale ei alcătuiam amfiteatrul, iar cea de a doua – orchestra cu scena. Această scoică imensă atunci și acum adună publicul la „școala destinului”.

Pofta de a scrie dramaturgie

Dorința de a face teatru, film sau altă creație dramatică apare din reacția pe care un actor sau o actriță o are la vizionarea unui reportaj despre soarta unui om și la care exclamă: „Vreau să joc acest destin! Acesta este rolul meu! Acesta este eroul timpului nostru!” După care își găsește regizorul, producătorul, dramaturgul... și apare spectacolul. Același subiect inspiră un regizor, făcându-l să exclame: „Vreau să montez un spectacol despre acest destin! Acesta este subiectul meu! Acesta este eroul timpului nostru!” Și găsește un producător, un dramaturg, actori, montează spectacolul. Aceeași poveste se întâmplă cu compozitorul, pictorul, coregraful, producătorul, dramaturgul.

A fi artist înseamnă a avea atitudine, a fi cronicarul prezentului. A crea opere alese de versuri, romane, roluri, spectacole, filme, picturi, modele vestimentare, ce vor marca timpul și țara autorului. Vor impulsiona mentalitatea cetățenilor și dezvoltarea țării. Aceasta este slujirea artistică a Patriei, căci slujirea ei, cum spunea C. Stanislavskii, este drumul spre fericire.

Dacă dramaturgul sau actorul va aștepta ca un regizor să-l „descopere”, are toate șansele să aștepte degeaba. A fi artist înseamnă a fi activ.

Cum un dansator face în fiecare zi antrenament, pianistul exersează, pictorul desenează, actorul observă caractere și le prezintă colegilor, așa și dramaturgul inventează situații pe care le povestește prietenilor. În momentul narațiunii îți vin atâtea detalii, răsturnări de situații, asocieri... Numai o nulitate se teme să nu i se fure cumva ideea. O idee străină poate fi doar profanată, compromisă.

Nu poți fi dramaturg stând între patru pereți în fața propriei imagini din oglindă. Trebuie să ieși printre oameni, să îți atribui imaginile lor, manierele, să te inspiri din ele, să-ți fie dor de reacțiile lor de a se recunoaște în tine și a te aprecia. Un dramaturg este o „oglinză” mobilă.

Îmi plac caricaturile și parodiile la adresa mea. Au fost inspirate de mine însumi, din asocierile pe care mi le-am propus și care au „prins” la public.

Este imposibil a fi dramaturg fără a-ți cultiva capacitatea de a observa și a reproduce fizicul altor oameni, a le copia nu numai mersul, felul de a vorbi, dar și felul de

a gândi, a simți. Dar a le „diviniza”, „eroifica”, „măimățări” sau a le „fantasmiza” moralitatea și spiritul este mai greu decât a copia o figură fizică, un tic. Dramaturgul este un tip senzațional, impresionist, dar și imagist și fantastic.

O creație cultă cere și un autor pe măsură. Pentru a avea o atitudine față de o spiritualitate este nevoie să o ai pe a ta. Iar aceasta de la urmă ar trebui să fie mai bogată decât a celor „eroificați” sau „măimățăriți”, căci măimuța care râde de om este mai deșteaptă decât acesta. Orice spirit și orice moralitate merită a fi luate în rîs cînd sunt inculte, considerate fatale ori minunate, sau bune de urmat după cum merită.

Și cum de aceste „calități” nu este lipsit niciunul din noi, spiritul histrionic nu va muri niciodată, căci va renaște la momentul cînd vom rîde sau vom plînge, ne vom minuna sau vom trece de noi înșine.

Ca să devii dramaturg este necesar să rîzi de tine însuși. Unul din testele de la examenele de admitere l-aș numi „candidatul în fața oglinzii”, dîndu-i pretendentului sarcina de a rîde de sine însuși și de a lăuda un contracandidat. Același test ar putea să-l provoace pe candidat să-și plîngă de milă, să se minuneze de sine sărutîndu-și imaginea din oglindă sau să se învinovățească.

Un dramaturg provoacă reacția publicului nu doar la spectacol, ci și la orice ieșire artistică în public. Pentru a crea o situație sau a salva alta, a juca un rol necesar unui eveniment, unui ritual, fără care nu poate avea loc o datină, un eveniment monden, un concert, un concurs sau o sărbătoare... Pentru a le ridica la înălțimea unui act artistic. Iar reacția publică la creația lui nu se reduce la aplauze, huiduieli sau tăcere. Ea este imediată, spontană, necontrolată, dar și de „bătaie lungă”, ce dă de gîndit și revine după zile și ani.

Fiecare dramaturg este conștient că se dă în spectacol, că va fi interpretat și acceptă din start asta. Dar o face în felul său.

Un autor se străduie ca piesa pe care o scrie să fie cât mai echivocă și plină de haz, aducînd fabula la dimensiunile absurdului absolut.

Pe cînd alt dramaturg, din contra, insistă pe imaginația realistă, pentru a crea o piesă cu o „bătaie” precisă, cu o interpretare cât mai univocă și un impact social de moment.

Al treilea este ahtiat de zborul fanteziei redînd istoriei alura unui mit, unei legende, feerii.

Pe cînd al patrulea mizează pe documentalism și chiar naturalism, pentru a șoca, a epata prin vulg, adevăr profan, atrăgînd amatorii de „pipărat”, de adrenalină, de miros urît.

Dar așa ori altfel dramaturgul vrea să fie senzațional, să impresioneze, să stimuleze imaginația spectatorului și să declanșeze fantezia acestuia.

Pofta de a face artă pornește uneori de la aspirația de a-și înveșnici numele în istorie, de a deveni glorios, de a-și cîștiga surse pentru viață. Dar adevăratul artist și adevărata operă de artă apare, cînd acestea nu mai au importanță, ci din dorința de a schimba destinul poporului la care ești parte, a mentalității contemporanilor tăi, a conștiinței lor naționale.

Destinul artistului este o luptă cu propria egolatrie, cu propriul egoism și egomism în numele interesului public și înțelegerii efemerității gloriei de moment, de scandal, de mahala, de gașcă. Adevărata glorie este cea ce formează conștiința națională și care dăinuiește atît timp cît există națiunea și conștiința ei.

Capitolul II.

GENURILE DRAMATICE

Dramaturgia ca gen literar. Genurile dramatice, Tragedia. Comedia. Drama. Feeria. Formatul genului dramatic. Dramatizare

Dramaturgia ca gen literar

Este una să scrii poezii, povestiri și alta să faci piese de teatru. Forma de expresie nu este criteriul ce deosebește genurile literare: liric, epic și dramatic. Genurile literare au expresii atât versificate cât și prozaice, monologate sau de dialog. Esența diferențierii lor constă în poziția autorului.

Lirica este subiectivă, o reacție, o reflecție de la persoana întâi. În ea autorul este prezent direct, își exprimă ideile, sentimentele, stările sufletești asociindu-le cu cele ale naturii, evenimentele sociale, anturajul, familia, iubita. În dependență de obiectul de referință lirica este filozofică, civică, de dragoste, peisagistică.

Manifestările ei includ forme fixe ca pastel, gazel, glosă, sonet, elegie, epistolă, epigram, epitaf sau epitalam, ghicitoare, cimilitură, dar și versul „alb” a-form. Formele versificate au reguli de compoziție în care elementele au o anumită sonoritate, regularitate, repetare a unui cuvânt la sfârșitul frazei cum ar fi, de exemplu, epistrofa, pe care unii autori le respectă iar alții – nu. Pentru a scrie poezie este nevoie de o muzicalitate înăscută sau studii muzicale.

Genul epic prezintă o poziție detașată a autorului. Epicul este obiectiv, are ca principală modalitate de expunere narațiunea de la persoana a III-a, prezintă evenimente, sentimente, idei și gânduri expuse cu ajutorul personajelor și acțiunii lor. Din el fac parte creațiile cu caracter narativ în proză sau în versuri (schița, nuvela, povestirea, balada, romanul ș.a.). Are caracter de grandoare, epopoe, relatează fapte de eroism reale sau imaginare, cuprinzând diverse linii de subiect și personaje, o suită de acțiuni care se caracterizează prin obiectivitate.

Epopoea, romanul, povestirea, nuvela, poemul eroic, basmul conțin o situație dramatică, o fabulă în baza unui eveniment sau a unui șir de evenimente, o intrigă, o peripeție, dialog. Dar asta nu le face piese de teatru. Un prozator valoros are simțul situației dramatice, al personajului, măiestria dialogului. El creează ficțiunea artistică la baza căreia se află o compoziție dramatică.

Ceea ce deosebește drama este faptul că este scrisă de la persoana întâi nu a autorului, ci a tuturor personajelor incluse în acțiune.

Dacă pentru genul liric este destul a reprezenta lucrurile de la persoana întâi și a fi sincer, iar în genul epic – a povesti evenimentele de la persoana a treia cât mai aproape de forma în care au avut loc în realitate, redând dialogul personajelor, atunci pentru a scrie piese este necesar să te transpuie pe poziția „eu”- lui fiecărui personaj, să construiești realitatea fiind ba copil, ba părinte, ba bărbat, ba femeie, ba prinț, ba cerșetor etc. Iar

poziția ta de autor să o manifesti prin construirea situației dramatice, pe care o vezi din contextul fiecărui personaj în parte. Din perspectiva rolului acestuia.

Asta cere o experiență de viață, cultură literară, erudiție și cunoașterea legilor scenice, pentru ca piesa să fie interpretată pe viu, „acum și aici”, în public, în scena de teatru. Spre deosebire de genul liric și epic drama este arta prezentului.

Mulți încearcă a scrie piese. Este un gen specific, destinat unui grup profesional al oamenilor de teatru. Nu orice dialog sau monolog corespunde acestui gen. Pentru a crea o piesă este nevoie nu doar de a cunoaște și a-ți închipui viața personajelor, ci și să o concepi într-o variantă scenică, cinematografică, radiofonică, televizată...

Dramaturgii fără pregătire contează pe ajutorul actorilor și regizorilor, membrilor grupului de creație, care le sugerează forme scenice și trec textul prin „sita” adevărului vieții fiecărui personaj în parte, a cerințelor de producere și mediatizare proprii genului de artă dramatică. După asemenea testare piesa adesea suferă o transformare radicală.

Pentru a scrie piese este nevoie să ai o practică actricească, să cunoști procesul de montare al spectacolului, dar și cel de exploatare al acestuia, de funcționare al instituției teatrale.

Arta dramatică presupune o capacitate de a personifica eroul timpului, a-i da anturaj, a construi o situație semnificativă în jurul lui, a o ilustra cu amănunte veridice, a o dezvolta într-un șir de evenimente, constituind un subiect, a o concepe într-o variantă dramatică dictată de specificul instituției de mediatizare, de tehnica de producere, de joc, genul spectacolului, cerințele lui de exploatare și a-i da o formă artistică de expunere a fabulei, o stilistică modernă, un șir figurativ și rafinement, un slang contemporan, o mentalitate mondenă.

Lirica, drama și epicul sunt genuri separate, dar se ajută reciproc. Pentru a scrie un roman este nevoie să te pricepi și în poetică, și în dramaturgie.

Genurile dramatice

Autorii determină genul pieselor sale în mod diferit, ca de exemplu, „glumă”, „comedie lacrimogenă”, „miracol”, „misterie”, „dramă istorică”, „dramă familiară”, „catastrofă într-un act” etc.

Clasificările genurilor dramatice sunt specifice în dependență de tradiția teatrală, de diverse principii luate la bază. Putem întâlni clasificări ale pieselor și scenariilor de film în cele de război și pace, de iarnă și primăvară, vară și toamnă, de copii și de tineret, școlare, de familie, biografice, istorice, romantice, mistice, de aventuri, western, thriller, criminale, polițiste, detectiv, psihologice, fantastice, erotice, melodrame, musicale, sportive, documentare, în desen animat, de popularizare a științei etc. Sunt clasificări ce au la bază și mijloacele artistice de expresie, ca de exemplu, cele de estradă.

Aristotel numește două genuri de bază ale piesei și ale spectacolului: tragedia și comedia. El le leagă de capacitatea omului de a râde și plînge. Reacția patetică de rîs sau plîns vizează atitudinea în formele ei extreme.

Deosebirea dintre aceste genuri constă după el în faptul că tragedia începe cu fericire și se termină cu nefericire, iar comedia începe cu nefericire și finalizează cu fericire. Tragedia este o manifestare a stării afective, care duce la groază și catarsis sublim,

iar comedia este manifestarea grotescului, a asocierii situației dramatice cu calități fiziologice, un comportament josnic.

Impunerea unui anumit patos (tragic, dramatic, comedic, feeric, pamfletist, satiric, farsoric etc.) este determinată de atitudinea civică a dramaturgului, echipei de creație a spectacolului față de problema abordată și atitudinea cetățenească la care se dorește să ajungă publicul în urma vizionării spectacolului.

Dar teatrul antic mai includea pe lângă tragedie și comedie drama și misteria. Fiecare zi a Dionisiilor începea cu un serviciu divin la templu, pe scările căruia coruri de copii conduși de profesorii de muzică interpretau ode consacrate divinităților ocrotitoare ale orașului. După care orașenii se adunau la teatru. În programul oficial al Dionisiilor mari din Atena antică se jucau trei zile tragedii, trei zile – comedii, iar la finele fiecărei zile – câte o dramă satirică.

Drama conținea montări mai mici ca durată, fără morți la final, cu dansuri, cântece satirice, parodii. În dramă eroul datorită rațiunii reușește să deznodă „nodul Gordian” al conflictului, să găsească soluționarea problemei fără a se jertfi.

După reprezentarea dramei satirice, în întinericul serii și al nopții începea orgia, consacrată lui Dionis, ocrotitorul viței de vie și culturilor agricole.

Orgiile misteriilor Dionisiace prezentau ritualuri sacre cu cântece și dansuri ale mistereogogilor, menadelor, bacantelor. Un element tradițional al misteriilor erau procesiunile mascate. Iar a doua zi sărbătorile lui Dionisos continuau din nou cu serviciul divin, spectacole și orgii misteriale.

Tradiția misteriilor antice începe cu cele consacrate zeului Soare, lui Zeus atotputernicul, dar și ale lui Zagreus, divinitate orfică, preluată de greci sub numele lui Dionisos.

Călușarii moldoveni sunt cel mai vechi grup de mistereogogi populari, care se considera că aveau abilitatea de a lecu, a exorsa. Tradițional ei constituiau un grup impar din treisprezece sau mai puțini misterioogogi, care se refugiau în pădure, într-o peșteră sau un templu retras, unde practicau exorcismul, acrobații, lupte, ritualuri oculte și dansuri, unele din ele reprezentând ritualuri vânătoarești, subiecte mitice și comedice. Misterioogogul care nu cânta era medium. I se mai spune „mutul”. El doar scotea sunete, care erau interpretate de ceilalți ca mesaje trimise de duhurile care îl stăpâneau.

Se credea că starea de extaz îi arată participantului la misterii viața de după moarte. Misteriile conțineau practici de exorcism, în care misterioogogii scoteau răul din oameni, îi lecuiau de boli, de farnece.

Călușarii apăreau în public de sărbătoarea rusaliilor, făcând ritualuri de exorcism și reprezentații pînă la solstițiul de vară. Sărbătoarea sînzienelor este și timpul misterelor ielelor, care la fel constituiau procesiuni impare la număr ce dansau hore, sărind în aer, „arzînd” pămîntul sub picioare. Ielele erau îndepărtate doar de usturoi și pelin înflorit. Aceste plante erau purtate în vîrfurile toiegelelor călușarilor. Ielele purtau flori de sînziană. Dansul ielelor era oprit doar de dansul călușarilor. Ielele și călușarii simbolizează și pînă azi în tradiția populară frumusețea și eroismul.

Tragediile antice prezintă adesea mituri pelasge, tracice, preluate de greci, transmise din generație în generație, de la un secol la altul, din epocile de glorie spre cele de azi.

Alături de misterele lui Zagreus în antichitate mai erau celebrate misteriile eliseice, ale Persefonei, apărute din misteriile Demetrei. Misteriile eliseice ca și cele dionisiace erau sărbătorite de două ori pe an. Toamna se organizau misteriile mari, iar primăvara – misteriile mici. În cadrul misteriilor eliseice era celebrată și divinitatea lui Dionis. Sacerdoțiul eleusin era transmis ereditar. Preoții care oficiau misterele erau: Hierofantul (preotul suprem), Daducos (purătorul făcliei), Hierokeryx (crainicul sfânt) și Epibomios (preotul celebrant). Inițierea în cult se făcea prin ceremonii tainice de purificare și rostirea unor formule magice. Ca participanți erau admiși inițial doar cetățenii orașului, mai târziu cercul adeptilor s-a extins și au fost incluși toți cei devotați cultului Demetrei și ritualurilor sale.

”Marile Mistere” aveau loc toamna, timp de nouă zile, începând cu cea de-a 15-a zi a lui octombrie și comemorau coborârea Persefonei în infern pentru perioada pe care era obligată să fie alături de Hades.

Participanții la Marile Misterii eliseice își anunțau cu mult timp înainte venirea, își asumau cheltuieli însemnate din cauza animalelor destinate sacrificiilor și erau obligați să postească înaintea procesiunii timp de nouă zile.

Tradiția reprezentațiilor teatralizate organizate în fața templelor ridicate în cinstea zeilor a fost preluată de biserica catolică, care organiza misterele în piețele din fața catedralelor creștine. Interzicerea lor a marcat sfârșitul evului mediu. Subiectele misteriilor au început a fi jucate de păpușari în preajma sărbătorilor religioase de Crăciun și Paște.

În Moldova tradiția „Irozilor”, a reprezentației populare consacrate nașterii lui Isus Hristos, jucate de tineretul din sat prin curțile sătenilor, s-a menținut pînă în secolul XX.

Practica misterioasă este și azi prezentă în cultul voodoo, la masoni, în secte, în exorcismul religios, credința în irațional, supranatural, starea de trans extatic.

Interzicerea misteriilor teatrale a impulsionat dezvoltarea feeriei și dramei fantastice. Astăzi teatrul pentru copii și cel de păpuși, dar și cel dramatic propune un repertoriu impunător de basme și povești. Și nu doar de Crăciun. Mitul laic și misteria populară au înlocuit în scena teatrală mitul și misterul religios. Feeria este bazată pe aceeași stare de încântare, fascinație în fața miracolului.

Începând cu epoca luminilor și piesele lui D.Diro, drama a căpătat alături de tragedie și comedie forme de spectacole mari, o largă răspîndire.

Astfel istoria artei dramatice a constituit patru genuri de bază: a) tragedia; b) drama; c) comedia și d) feeria. Ele provin din stările de: a) sublim și catarsis afectiv, de groază; b) raționalism și catarsis intelectual; c) grotesc și catarsis satiric, de parodie; d) miracol și exorcism.

Aceste stări sunt proprii nu doar piesei în întregime, dar și unor părți ale ei. Asta și permite a produce în interiorul lor specificări, dar și mix genetic cum ar fi tragico-comedia, farsa tragică, drama fantastică etc.

Stilistica genurilor dramatice a evoluat timp de milenii în dependență de curente artistice intrate în vogă. Dar aceste nuanțe nu au puterea de a schimba esența acestor genuri academice. Autorii au scris și scriu în aceeași stilistică și drame, și farse, și comedii, și feerii.

Tragedia

La 18 decembrie 2010 Mohamed Buazizi în semn de protest împotriva corupției poliției și a comportamentului brutal al acesteia și-a dat foc. Actul său de suicid public a devenit o tragedie personală, dar și al familiei sale, a concitadinilor și conaționalilor, a detonat guvernarea din Tunis. Iar după căderea acesteia și cea din Algeria, Egipt, Libia, Emen, Marocco, declanșând „primăvara arabă” și democratizarea acestor țări.

Tragedia lui Mahamed Buazizi a adus la schimbări de destin pentru popoare întregi.

La baza tragediei stă ritualul jertfirii. Acesta provine din perioada preistorică când zeilor li se aducea drept ofrandă viața unui om. Herodot scrie că dacii aruncau în sulii oameni pentru a aduce mila zeilor. Cultul morții la daci îi învăța că adevărata fericire este pe tărîmul celălalt, iar viața de aici este doar o pregătire pentru ea și acces la ea au doar cei destoinici și neînfricați.

Orașele antice grecești permiteau unui anumit număr de oameni să cerșească sau dețineau un număr de condamnați la moarte, pentru a-i aduce în jertfă în cazul unei epidemii sau altei nenorociri în care aveau nevoie de ajutorul divinităților. Grecii preferau să jertfească divinităților criminali, iar moartea eroilor să o păstreze pentru confruntarea cu dușmanii.

Tragedia ca reprezentație ia naștere în cadrul cultului orfic al lui Zagreus. La ea participau oameni mascați cu piei de țap, purtând în mâini toiege îmbrăcate în iederă și foi de viță de vie, avînd la capăt un mănunchi de frunze de pelin, numit „thyrsus”. Misteriogogii, care organizau misteriiile, purtau cununi de iederă în jurul capului și șerpi. Participanții la misterii beau o fiertură de cînepă și ciuperci. Misteriologii beau vin, iar bacantele - fiertură de orz. În timpul misteriei avea loc o vînătoare ritualică, în timpul căreia se dezmembau animale, devorîndu-le carnea. Acesta ca regulă era un țap, „țapul ispășitor” și prezenta jertfa adusă pe altarul divin. Participanții la orgii îmbrăcau piei de țap. Acestea erau, de fapt, măști-costum la fel ca și cele de urși, capre sau cocostîrci a cetelor mascate de revelion, a reprezentărilor dramelor populare practicate în Moldova de mii de ani. Menadele îmbrăcate în piele de capre sau cerboaice, ajunse într-o stare de extaz și frenezie datorită combinației dansului și beției, își pierdeau auto-controlul, strigînd excitate, se angajau în activități necontrolate. În timpul misteriiilor care durau cîteva zile misteriogogii le vorbeau participanților despre moarte, viața de pe tărîmul celălalt, exemplificînd cu mituri, reprezentate de cei mascați cu piei de țap, cărora le spuneau „tragedos”.

Aceste reprezentații la început erau în forma cîntecelor corale, îmbogățite pe urmă cu monologuri ale corifeului, iar ulterior – cu personificarea eroului. Dorința cetățenilor întregului oraș de a vedea spectacolele a determinat construcția teatrului în zona apropiată templului.

Cea mai veche tragedie, care s-a păstrat din antichitate, este dedicată tot unui eveniment ce a schimbat soarta a două popoare - a grecilor și a perșilor. Este tragedia lui Eshil, *Perșii*.

Tragedia prezintă istoria morții unui erou, o moarte care marchează viața comunității, schimbînd destinul acesteia. Tot așa cum păcatele casei regale din Danemarca

au făcut ca ea după moartea lui Hamlet să cadă fără luptă pradă lui Fortenbrass. Sau cum moartea lui Alexandru Macedon a dezmembrat cel mai mare imperiu din lume. Sau moartea lui Burebista inspirată de romani și orgoliile confederaliste ale triburilor dacice a dus la destrămarea Geto-Daciei unite. Sau cum moartea lui Cezar a salvat Dacia de invazia romană. Moartea lui Ștefan cel Mare a dus la închinarea Moldovei fără luptă Porții Otomane de fiul marelui domnitor...

Istoria universală este plină de subiecte în care destinul tragic al unei persoane devine hotărâtor pentru destinul unui popor.

Tragedia este genul care cheamă la o schimbare hotărâtoare, cardinală, care pune eroul și autoritățile „la perete”, în fața furiei poporului adus la limită, în fața pericolului destrămării țării, de lichidare națională, de război, de exterminare.

Tragedia este și un act de suicid în public. Și Antigona, și Oedip, și Hamlet merg conștient pe drumul morții, dar nu pot face nimic cu sine însuși, căci durerea pierderii tatălui (Hamlet), a fraților (Antigona), a cetățenilor răpuși de molimă (Oedip) este atât de mare că prevalează peste instinctul de supraviețuire. Și unica modalitate de salvare de această imensă durere, care le distruge psihicul, este moartea. Eroul ajunge să o provoace, să o dorească, să o apropie, să și-o închipuie, să o pregătească, să facă scenariul și chiar repetiția ei și să o înfăptuiască.

Tragedia este provocată de pierderea persoanei dragi. Conștientizarea propriei vinovății îl dezaxează pe erou, îl frânge, îl lasă fără sens existențial, îl dezonoarează în așa hal, că unica modalitate de a scăpa de rușine îi rămâne doar moartea. Decesul vine după moartea spirituală, după ce este acceptată. Moartea eroului este amplificată de un șir de morți. De exemplu, în *Hamlet* moare întâi regele Hamlet-tatăl, Poloniu, Ofelia, Rozencranț și Guildenstern, Laert, Gertrude, Claudiu și doar după ei – Hamlet-fiul. Ea poate surveni în urma masacrării unui sat, a decimării unei legiuni, a exterminării unui neam etc.

Eroii tragici sunt victime ale divinității, circumstanțelor sociale, naturale și a propriilor greșeli. Eroul tragic este jertfit zeităților, nimerește într-un accident, într-o catastrofă, îndură chinuri din cauza circumstanțelor nefaste survenite din greșeala fatală, ce îi provoacă un puternic sentiment de rușine, care îl distruge pe interior. Moartea, spre deosebire de deces, vine din noi, din „eu-l” nostru, în care este pornit procesul de autolichidare.

Tragedia modelează un virtual act de suicid al eroului, pentru a provoca suicidul suicișului din noi, a ne opri de la săvârșirea unei greșeli analogice.

Conflictul tragic este lupta eroului cu mediul pe confruntarea erou - divinitate, erou - societate, erou - forțe naturale (cutremure, erupții vulcanice, potop etc.), dar și cu sine însuși (erou - propriul caracter). Tragicul are două surse de proveniență – de situație și de caracter.

Eroul tragediei este exponentul unor idealuri nobile, se caracterizează prin altruism, autojertfire, umanism, negarea instinctului de autosalvare și în același timp este credul și naiv. Pe când personajul antagonist lui este pervers, perfid, crud și reprezintă zei dușmănoși, o societate retrogradă, un mediu criminal, un tip profitor.

Tragedia apare în viața personajului sumețit în fața oamenilor și a lui Dumnezeu. Greșeala săvârșită îl lipsește de sinceritate, credință și un destin onest.

Locul acțiunii tragediei este mitologic, cum ar fi Taurida, convențional – rai, purgatoriu, iad sau reprezintă o țară retrogradă într-o anumită epocă – Persia, Corint, Veneția, Spania, Danemarca sau însăși Patria într-o perioadă de declin.

Timpul tragediei este și el mitologic, cum este în *Prometeu înlănțuit* de Eshil, social - istoric (declinul republicii venețiene în *Othello* de W. Shakespeare, al monarhiei persane – în *Perșii* lui Eshil, al monarhiei clericaliste spaniole – în *Sidul* de Cornei), convențional, general-uman (*Orbii* M. Meterlinc, *Regele moare* E. Ionesco etc.).

Subiectul este construit pe trecerea de la fericire la nefericire. Evenimentul tragic inițial este unul magic, divin (ca de exemplu, prevestirea oracolului, a vrăjitoarelor, apariția umbrei tatălui mort). Evenimentul conflictual este legat de o greșală săvârșită de erou (Oedip își omoară tatăl, Romeo îl omoară pe Tibalt, Macbeth îl omoară pe regele Duncan etc.). Eroarea, accidentul survenit din cauza „întâmplării”, a unor condiții neprevăzute aduce eroul tragic la săvârșirea crimei. Evenimentul culminant îi deschide adevărul, conștientizarea crimei (Oedip află despre sacrilegiul săvârșit de el, Hamlet înțelege că este vinovat de moartea mamei, Romeo se sinucide lângă sicriul Julietei, Othello află că Dezdemonă sugrumată de el este nevinovată etc.). Tragedia aduce jertfe pe altarul adevărului și dreptății. Moartea jertfei este urmată de moartea celui ce a jertfit-o. Evenimentul de soluționare al conflictului survine din catastrofa eroului (Oedip din rege devine cerșetor, Hamlet moare lăsând țara pradă lui Fortenbrans, Julieta se otrăvește văzându-l pe Romeo mort etc.). Evenimentul tragic final este neașteptat și redă învingerea forțelor inumane (Capuletti și Montechi se împacă la sicriile copiilor, Oedip este slăvit și adorat de cetățenii salvați de molimă, „pădurea” îl omoară pe Macbeth etc.).

Tragedia este divină, istorică, eroică, antică, greacă, elizabetană, franceză, germană, clasică, romantică, neoclasică...

Tragedia divină este axată pe confruntarea eroului cu divinitatea, care i-a predestinat soarta. Ca exemplu, poate servi *Oedip rege* al lui Sofocle.

Tragedia istorică este axată pe confruntarea eroului cu circumstanțele istorice (război, revoluții etc.). Ca exemplu de tragedie istorică, poate servi piesa *Perșii* de Eshil.

Tragedia eroică este axată pe conflictul eroului cu prejudecățile mediului social. Un copil sau tânăr luptă cu hotărârile nedrepte ale părinților sau ale autorităților și este la final eroificat de popor. Ca exemplu de tragedie eroică poate servi *Antigona* lui Sofocle, *Romeo și Julieta* lui W. Shakespeare.

Tragedia antică este scrisă după „calapodul” în care corul joacă în orchestră, personajele sunt mascate, ridicate pe coturne, statice și monumentale, folosind „diex masina” etc. Ea include prologul, parodul, trei - cinci episoade, stasimele corului, exodul lui și epilogul.

Tragedia elizabetană este scrisă pentru teatre de tipul „Globus” lipsite de scaunele parterului, cu loje, cu avanscenă, cu două niveluri ale scenei și decor sumar, uneori redus la inscripții. Ea include un prolog, cinci acte – primul pentru expoziție, al doilea pentru declanșarea conflictului, al doilea și al treilea – pentru dezvoltarea acțiunii, al patrulea – pentru culminație și al cincilea – pentru soluționarea conflictului și final.

Tragedia clasică și neoclasică (italiană, franceză, germană) este scrisă pentru teatrul „cutie magică”, cu interioare în scenă, decoruri, fondaluri pictate, figurație, статисти, mașinării de efecte, un conflict psihologic interiorizat etc.

Tragedia romantică lărgește personajele conflictogene introducând divinități păgâne, personaje fantastice cu care luptă eroii ajutați de divinități creștine. Locul real este complementat cu spații convenționale sau cosmice și „magii”.

Tragismul este propriu tuturor genurilor de artă și literatură, fie ele lirice, epice, monumentale, picturale, muzicale, coregrafice, subiectelor detectiviste, a filmelor de groază, oroare, filme polițiste, cronici etc. El poate surveni în mod neașteptat într-o farsă sau comedie, creînd un amestec de farsă tragică sau comedie tragică etc.

Este important să conștientizăm necesitatea revenirii la genul tragediei într-o modalitate modernă de teatru. Să scriem piese pe care cu conștiința curată am putea să le numim tragedii ale zilei de azi.

Istoria a „anulat” tragedia ca gen în cele mai sîngeroase dar și raționale secole ale sale – XIX și XX. Dar tragedia va renaște în literatura dramatică a mileniului trei. Ea este prezentă în teatrul vieții de azi, în accidente tehnice, sociale, politice, ecologice, în sînul teatrului ritualic, unde se manifestă prin forme extatice, șocante acte de violență, rebeliune, suicid colectiv, eutanasiu, jertfire, a decesului nefiresc, neașteptat, pretimpuriu etc. Posturile și redacțiile de știri caută evenimentele tragice. Reportajele lor devin uneori adevărate „manuale” criminale. În această avalanșă de tragedii „telegrafiate” și ecranizate, vor apărea și tragedii scrise pentru teatru. Anume ele vor pune accentul pe mecanismul psihologic al morții, al eutanasiu. Tragedia teatrală spre deosebire de versiunile ei cinematografice va aborda conflictul interior al eroului tragic, rușinea săvîrșirii păcatului și corupția legii. Căci păcatul apare acolo unde doarme legea.

Tragedia va reapare cînd subiectul dramatic va fi văzut din optica personajului hotărît să moară, a unei probleme ce poate fi soluționată doar prin jertfă. Tragedia atestă moartea unui tip de oameni, de o anumită factură psihologică, formație ideologică. Cum ar fi, de exemplu, „homo sovieticus”. Ea este, dacă vreți, un bocet al dramaturgului la mormîntul unei epoci, reprezentată de eroii acesteia. Este necesară publicului, care vine la reprezentarea ei, pentru a-și deplînge părinții.

Tragedia cere schimbări calitative, rezolvarea radicală a unei probleme, tăierea unui „nod gordian”. Cum ar fi eradicarea corupției, a furturilor, în varianta lui Vlad Țepeș prin adunarea tuturor hoșilor, cerșetorilor într-o închisoare și incendierea ei. Sau securizării hotarelor Uniunii Sovietice prin deportarea în masă din Basarabia în preajma declanșării războiului cu Germania...

Fiecare tragedie este „sfîrșitul lumii” și „judecata de apoi” ale eroului, este o piesă apocaliptică, căci prezintă moartea unei lumi, fie ea personală. Dar care într-un mod alegoric sau simbolic este asociată nouă, celor de azi, cu toate că eroii ei pot fi strămoșii noștri de mii de ani în urmă.

Dramaturgia moldovenească este plină de comedii, drame, povești feerice și este lipsită de tragedii. Țările care au dat culturii tragedii, au dus-o destul de bine ulterior, dar și acum au un nivel de trai mai bun decît al strănepoților atlantiilor.

Mă întreb cu toată naivitatea: „De-ar scrie tragedii, ar duce o viață mai bună și moldovenii?”

Comedia

Dacă tragedia animă personajul, ridicându-i spiritualitatea pînă la lupta egală cu divinul, comedia, din contra, scoate în vileag calitățile josnice ale omului. Astfel apare grotescul, care și prezintă o simbioză figurativă a proprietăților umane și a celor animale. Personajul comic are caracteristici sau intenții, ce se asociază cu caracteristicile și intențiile fiziologice animale, dar nu este un faun. El este îndărătnic ca un țap, urît ca o broască rîioasă, încăpăținat ca un măgar etc. Acest caracter fiziologic al comicului este atestat în procesiunile falice, ce aveau loc la orgiile din cadrul sărbătorilor dionisiace.

Însăși noțiunea de comedie este descifrată ca „cîntecul bețivilor”. „Komos” însemna în greaca antică petrecere veselă.

Comedia apare în antichitate din sărbători agricole. Este bazată pe observarea satirică, zemflemistă a realității. Comedia antică greacă a avut cîteva forme deosebite: comedia antică, farsa megarică și comedia ateniană.

Comedia antică făcea parte din sărbătorile echinoxului. Ca cele de azi ale sărbătorii vinului sau „Toamna de aur”. După culesul viei, se organiza o ceremonie solemnă de mulțumire lui Zagreus-Dionisos pentru roada culeasă. Într-un anumit loc deschis, pe o toloacă era instalat un altar la care se aduceau daruri zeului, se sacrificau animale, se cinstea vinul nou, se cîntau cîntece în cinstea divinității și pornea o serbare veselă asemănătoare cu carnavalul.

Ca regulă sătenii se mascau în piei de capre. Grupe de săteni prezentau scenete de glumă, luînd în rîs persoane publice. Unul din primele subiecte comedice era vînzarea unei capre la țîrg, în care se luau în rîs tertipuri negustorești și prostia sătenilor. Cortegii vesele dănțuiau și chiar străbăteau satul cu costume grotești, cu fața unsă cu drojdi sau acoperită cu măști, cu cîntece și dansuri de multe ori obscene, cu glume extrem de libere.

Devenind populare și așteptate în fiecare an comediile erau pregătite din timp, căpătau o formă mai elevată, fabule dezvoltate, cu personaje, se prezentau în locuri special amenajate.

Farsa megarică era jucată deja în teatru și reprezenta viața orășenilor plină de scandaluri, bădărănism și veselie. La momentul includerii comediei în programul oficial al sărbătorilor tragedia se juca deja, avînd trei protagoniști și cor. Farsa megarică preia structura compozițională a spectacolului antic.

Pe la mijlocul sec. al V-lea înainte de Hristos comedia este admisă la Atena, fiind inclusă în concursurile dramatice alături de tragedie. Spre deosebire de aceasta compoziția comediei ateniene includea și parabasa. După ce actorii părăseau pentru prima oară scena corul se întorcea spre public, își scotea masca și recita un intermediu cu aprecieri asupra personajelor. Acest procedeu este folosit peste secole în replicile „aparte” și „zongurile” personajelor create de B. Breht. Comedia ateniană se deosebea prin satirizarea persoanelor publice și a moravurilor. Ea a introdus pe scenă probleme politice, prezentîndu-le cu elemente de obscenitate.

Aristofan își numea comediile satire. În mitologia greacă, satiri erau numiți demonii naturii, ce creau cortegiul lui Dionis. Ei erau reprezentați uneori avînd partea de sus umană, iar cea de jos era de țap. Erau reprezentați dansînd pe cîmpie, bînd împreună cu

Dionis și fugărind menadele și nimfele. Treptat reprezentările lor devin totalmente omenești.

Teatrul roman a continuat tradiția comedică prin atellane și mimi. Atellanele au apărut în orașul Atella din apropiere de Neapole. Erau reprezentații cu măști, pe probleme de actualitate, fără un text literar dar cu multă improvizație. Se deosebeau printr-o pronunțată obscenitate, vulgaritate, fiind predestinate celor mai joase pături sociale, cu o cultură ce am numi-o azi „underground”. Aveau patru măști de bază: Pappus – bătrîn odios, bogat, zgîrcit și înfumurat, Maccus – prost și lovelas, Bucco – lacom, grăsan, lăudăros și vorbăreț, Dossenus – cocoșat răutăcios, șarlatan, „filosof” provincial. A luat naștere în sec. III î.e.n. și era jucată ca divertisment (exodium) după reprezentarea unei tragedii. Prezenta o scenetă cu caracter satiric. Autori de atellane sunt Nevius și Pomponius. Se consideră că atellana a fost unul din izvoarele comediei dell-arte.

Mimul constituit în Roma antică spre deosebire de atellane adesea se juca fără măști. El a dezvoltat tradiția dramei satirice cu drame scurte și numere de circ, avînd o orientare populară, împotriva aristocraților, cu limbaj licențios, cu teme de actualitate. Formele sale mari mimul le-a căpătat în timpul lui Iulius Cezar, care a stimulat prin subsidii de stat crearea de către mimografi a reprezentațiilor somptuoase numite „ipoteză mimă” prezentate în teatre și chiar în Coliseum. Aceste „ipoteze” erau lipsite de actualitate politică și prezentau o aventură amoroasă cu intrigă și miracole, erotică, chiar animale dresate, lupte de gladiatori. Actorii ipotezelor jucau fără măști, iar actrițele apăreau uneori în pielea goală. Subiectul era punctat superficial și aducea mai mult a scenariu a teatrului de revistă.

Comedia clasică italiană din epoca renașterii imită subiecte ale comediiilor antice într-o formă erudită, preluînd din ele fabule și personaje, adăugîndu-le libertinaj rafinat apreciat de societatea coruptă a burgheziei bogate și aristocrație. Pe la mijlocul sec al XVI-lea apare comedia dell-arte ce cunoaște o popularitate europeană pînă în sec al XVIII-lea, cînd apare teatrul modern. Ea este cunoscută sub denumirile de comedia bufonescă, istrionică, al improviso, iar pentru lumea din afară Italiei – comedia italiană.

Aici din nou avem nu o piesă ci un scenariu al subiectului dramatic, care indică intrările și ieșirile personajelor, situații ludice. În cadrul lor actorii improvizau dialogul, gesturile, mimica, incluzînd monologuri culese din diferite opere, vorbe de spirit, jocuri. Ca și atellana ea avea măști, doar că numărul acestora era mai mare. Forma literară

commedia dell arte o capătă prin creația lui C. Goldoni și C. Gozzi. Dacă Gozzi pleda pentru fantastică, plasînd acțiunea în spații exotice, păstrînd măștile și oferind dialoguri dar și spații pentru improvizația acestora, creînd fiabe, comedii feerice, atunci C. Goldoni pleda pentru realismul caracterelor, interpretarea personajelor fără mască, constituind comedia de caracter și de situație, punînd baza teatrului realist modern.

În Spania renașcentistă comedia prezintă moravuri și personaje cu limbaj și caracter natural și vioi. Piesa conținea trei acte: primul pentru expoziție, al doilea pentru dezvoltarea acțiunii, al treilea pentru deznodămînt și final. Comediile sunt numite comedii de trenă și spadă.

Comediile renașterii engleze se disting prin momente de intensitate dramatică, un grotesc inteligent, critici asupra societății, situații fantasmagorice, promovează idealuri renaștentiste. Bufonul devine un personaj „porta-voce” al dramaturgului.

Comedia clasică franceză este precedată de farse, comedii-balet, comedii de moravuri, comedii de caracter, reprezentațiile comediei dell-arte. Comedia parodiază, îmbină agreabilul cu utilul. Subiectele sunt împrumutate din fondul popular sau comedia antică. Acțiunea este plină de situații grotești. Eroi sunt personificări exagerate ale unor vicii mondene.

Comedia socială în dramaturgia rusă s-a afirmat în prima jumătate a sec. al XIX-lea cu un caracter original și ironic.

Tot în sec. XIX – înc. sec. XX se produce și miracolul comic al lui Vasile Alecsandri și Ioan Luca Caragiale.

Aristotel clasifică comedia ca un gen care începe cu o stare de nefericire și finalizează cu starea de fericire a eroului. Situația comică provine, ca regulă, din moravuri, mentalitate, idealuri retrograde, excese fiziologice, care pun în pericol viața eroului prin depășirea măsurii, a bunului simț. Manifestarea comică capătă forme anecdotice, grotești, satirice, excentrice în ochii autorului, interpretului și publicului conștient de anormalitatea principiilor promovate sau neglijate.

Comismul situației se manifestă în formula populară „unde dai și unde crapă”. Este o asociere a discrepanței dintre intenție și rezultat, scop și mijloace, cauză și efect, timp și loc, formă și conținut etc. Această necorespondere, acest caracter neadecvat survine din utilizarea greșită a raporturilor circumstanțiale, necunoașterea propriei origini, a proprietății obiectelor, naturii fenomenelor, raporturilor între parteneri, condițiilor cantitativ-calitative, cauzale, modale, instrumentale, de scop, spațial-temporale, a semnificației semnalelor, gesturilor, sunetelor, cuvintelor etc. Simplu vorbind – prostie.

Cu cât este mai inventiv autorul cu atât talentul său este mai apreciat.

Spre deosebire de tragedie în care eroul neglijează pericolul, în comedie pericolul situației este supraapreciat. Comicul prezintă o atitudine afectivă care aduce la complicarea excesivă, exagerată a situației. Dacă în tragedie situația dramatică finalizează cu decesul eroului sau al personajului afectiv, în comedie situația este soluționată prin intervenția promptă a persoanei care cunoaște adevărata stare de lucruri. Aflarea soluției simple a situației aparent aporice, insolubile survine pe neașteptate.

Eroul comediei nu este un personaj rău, cu intenții ucigașe. Cu toate acestea el poate avea și un trecut criminal ca Tartufe al lui Moliere. Personajul comic este însă, ca regulă, prost intenționat, neștiutor, neinteligent. Dar această ignoranță posedă și o galanterie deochiată sau bătărbănoasă. Intențiile sale sunt bune, iar mijloacele alese de el – neadecvate, eronate.

Comismul are două surse: de situație și de caracter. În dependență de circumstanțe, caracteristicile personajelor subiectele comedice se clasifică în cele de tineret, romantice, fantastice, lirice, psihologice.

Comedia are mai multe forme: gluma (gagul, poanta, bancul, anecdota), ridiculizarea, ironia, sarcasmul (ironie răutăcioasă, caustică, vorbă batjocoritoare și zemflemistă), burlescul, farsa, bufonada (excentrică), parodia, satira (ridiculizarea nimicitoare, critică aspră, mușcătoare), pamfletul.

Comedicul este prezent în subspeciile de gen: comedie-buf, comedie de moravuri, de caracter, de situații, cîntecele comice, vodeviluri, comedie muzicală, opera comică, balet comice, forme de spectacole comedice național și istoric constituite – comedia antică, megarică, atellană, ipoteza mimă, comedia dell arte, comedia capei și a spadei, comedia lacrimonogenă, sentimentală ș.a.

Genurile comedice creează forme mixte ca farsa tragică, tragifarsa, tragicomedia, comedia „neagră”, glumă cu final dramatic, comedie satirică, feerică etc. Formele spectaculare comedice includ bancuri, miniaturi umoristice (monologuri, parodii literare, muzicale, pantomime), schetciuri (cu doi-trei interpreți), scenete comice, păpușărești, intermedii bufonice, clovnerii, recitaluri umoristice, programe, spectacole de miniaturi, de revistă, spectacole de comedie muzicală, spectacole dramatice de comedie.

Comediograful, farsograful, pamfletograful, satirograful și alți umoriști folosesc parodia și procedeele ei. Ei îmbină figurile de stil în mod grotesc, ilustrativ, „mot à mot”, alogic, „neadecvat”. Se orientează spre caracterul modern, în vogă, tipul social contemporan (birocrat, student, vedetă de show etc.), creîndu-i masca comică, folosind ca prototip masca dell arte, de clounadă, masca-costum, masca pictată, masca teatrului popular.

Parodiarea felului de a fi modern este excentrică, „supra-avangardistă”, extremală. Obiectul parodiei este limbajul plastic, gestică deosebită, muzica preferată, slangul, expresiile „mișto”, „pescuite” din cluburi de noapte, pe la terase, emisiuni televizate, filme, spectacole, clipuri muzicale, de la persoane concrete, personalități publice.

Un comediograf trebuie să poată rîde, în primul rînd, de sine însuși, de propriul „eu”, să-și facă masca.

Drama

Drama ca gen de spectacol își trage obîrșia din antichitate. În greaca veche ea (δραμα) semnifică acțiune, reprezentație. Drama satirică era reprezentată în teatrul antic la sfîrșitul programului oficial al fiecărei zile a dionisiilor.

Prin dramă era determinat genul reprezentației, care nu avea o apartenență clară de gen comic sau tragic. Această tradiție se menține și azi. Drama nu are eroi de un anumit tip social, anumit timp sau loc, circumstanțe, tip de evenimente. Specificul dramei ca gen dramatic se definește prin patetismul conformist. Eroul ei, spre deosebire de cel al tragediei, preferă să rămînă în viață.

Ca gen literar se consideră că drama se afirmă în sec. XVIII prin scrierile lui D. Didro. Lucrarea sa *Paradoxul despre actor* este o persiflare a afectivității scenice, a trăirii emotive. Epoca „luminilor” afirma supremația raționalismului, a păcii sociale, monarhizmului luminat, a necesității evoluției neantagoniste a societății. Aceste „lumini” au fost înecate în sângele revoluțiilor franceze, escaladarea violenței, sfîrșind cu ghilotinarea regelui francez.

Din clasificarea lui Aristotel a genurilor, drama ar prezenta un mixt de tip tragicomedie sau comedie tragică. Drama poate începe cu o fericire și să sfîrșească cu fericire sau să înceapă cu nefericire și să sfîrșească cu nefericire. Important este că eroul își „înădușă” sentimentele, soluționează rațional conflictul și nu moare la final. Drama nu

interzice moartea eroului. Esența ei constă în soluționarea rațională și nu afectivă a conflictului, prin compromise.

Eroul dramei este considerat micburghezul. Dar dramele istorice reprezintă și soarta aristocrației, conducătorilor țării, și soarta țăranilor. Eroul dramei dorește să-și schimbe destinul, tot așa cum și-o dorește eroul unei comedii sau tragedii. Și dezvoltarea acțiunii pînă în culminație are loc la fel ca în tragedie sau comedie.

Specificul dramei se manifestă în culminație. Aici are loc aflarea de către erou a adevărului despre natura conflictului. În tragedie eroul săvârșește în preajma culminației o crimă. În comedie el pierde tot ce are (avere, respectul familiei etc.), la ce a ținut mai mult. În dramă eroul se oprește în fața acestor extremități ale peripetiei și intrigii. Lupta lui continuă căutarea adevărului prin surse raționale, fără violență.

Conflictul dramatic nu mai este pe viață și moarte. Culminația dramei constituie pierderea unor valori în schimbul unui adevăr. Eroul dramei este convins că se poate salva cedînd o parte, intrînd în alianță, negociînd pacea cu antagonistul, conformîndu-se situației.

Dacă eroul tragic preferă să moară decît să trăiască în rușine, pentru eroul dramei rușinea nu este un impediment.

Eroul dramatic acceptă orice pentru supraviețuire. Pedepsirea și moartea antagonistului este pusă pe seama divinității, sorții, a împlinirii, viitorului, altui erou, altei situații, a publicului. Soluționarea conflictului, a luptei dintre erou și antagonist are loc prin supraviețuirea eroului. Cu toate că în final autorul sugerează că în suflet eroul rămîne fidel idealurilor sale și în circumstanțe favorabile va reveni la lupta pentru ele.

Drama este genul în care eroul pierde lupta, dar învinge prin faptul că rămîne în viață. Este genul care afirmă că nimic nu este mai de preț decît viața.

În dependență de natura conflictului drama se clasifică în dramă filozofică, sentimentală, de familie, socială, istorică, psihologică. Stilistica autorului determină calificarea ei ca realistă, suprarealistă, simbolistă, romantică, naturalistă, expresionistă, absurdistă. În dependență de mijloacele artistice de expresie drama este muzicală, melo-dramă, mimo-dramă. Dar fiecare autor este în drept să formuleze genul piesei scrise de el așa cum consideră. Întîlnim și formulări de tipul: dramă comică, dramă eroică, de moravuri, farsă dramatică, dramă de idei, de caracter, de acțiune etc.

Feeria

Feeria își are rădăcinile în misteriiile și miracolele antice, păgîne și creștine. După interzicerea de către biserica catolică a acestora în secolul XVII, în Italia apar feerile. Denumirea vine de la noțiunea „fee”, ce reprezintă zîna. Este opera dramatică, reprezentația teatrală, de circ, filmul cu personaje și tematică mitică, plină de culoare și de strălucire, trucaje și efecte scenice, farmec, frumusețe ca în grădinile zînelor.

Feeria începe cu o nefericire și sfîrșește cu o fericire survenită prin minune sau cu ajutorul unor personaje neîntîlnite în realitate, fantastice. Eroul feeriei obține salvarea prin protecția divină datorită calităților sale pozitive, sincerității și bunătății sufletești asemeni Fetei moșneagului, care primește salba de aur de la Cățelușă, merele de la Măr, plăcintele de la Cuptor, păhăruțele de argint cu apă cristalină de la Fîntână datorită cumînțeniei sale, cumsecădeniei, care merită să fie răsplătite cu cele mai alese daruri.

Animalele, peștii și păsările în feerie vorbesc, copacii își pot zmulge rădăcinile și se deplasează, insectele și reptilele se transformă în oameni, călimarele și păpușele sunt însuflețite, sfeșnicul și cănuțele dansează etc. În feerie este loc pentru demiurg, divinități, zei olimpieni, zâne, iele, balauri înaripați, vărsînd foc pe gură, grifoni cu corp de leu, capul și aripile de vultur și urechile de cal, demoni, draci, diavoli, satană, ființe supranaturale avînd puterea să stîrnească dorințe, pasiuni, furii, să aducă somnul ca Moș Ene, gerul ca Gerilă, dar și oameni răi, copii neastîmpărați.

Grotescul amplificat de fantastic în feerie ia forme de centauri, bucentauri, vampiri, vîrcolaci, despre care se credea că mănîncă Soarele și Luna, provocînd eclipse, vasilîști, care omoară cu privirea, gorgone, monștri cu chip de femei și șerpi în loc de păr, vidme, năluci, stafii, vrăjitoare, budihace, bîzdîhanii, dihanii, joimărițe, vedenii, strigoi, fantome, babauce, bobărese care ghicesc în bobi (Baba-Hîrca, Baba-Cloanța, Cotoronța), moșmoane ce fac vrăji, farmece, bestii, pocitanii, nămile, elfi, alte personaje convenționale născute de fantezie.

Feeria provine din miturile oamenilor preistorici, care se închinau totemelor, unor forțe ale naturii cum ar fi soarele, pămîntul, cerul aducător de ploaie și fulgere, unor animale cum ar fi lupul, reptile, cum ar fi șerpii, de la care oamenii învătau modul de a vîna, a se comporta. Aceste mituri au devenit bază pentru apariția credințelor și ritualurilor tainice, mistice, a celor inițiați, uniți în jurul unui misterioș, preot, care săvîrșea ritualuri de incinerare, de inițiere a nou-născuților, a tinerilor căsătoriți, de sărbătorire a începutului și a încheierii lucrărilor agricole și alte evenimente importante ale comunității.

În cadrul lor oamenii cereau ocrotirea divinităților, salvarea și săvîrșirea minunii.

Ca și publicul preistoric eroul feeriei este naiv și credul. Ca și în celelate genuri el cade pradă minciunii, este victimizat de omul rău. Numai că minciunile în care crede eroul feeric sunt neverosimile. El este atras de o enigmă, de un fenomen de neînțeles, lucru greu de pătruns cu mintea, un mister, de un joc distractiv sub formă de ghicitoare, șaradă, de cuvinte, de o persoană cu purtare enigmatică, de un portret cu putere magică ca cel al prințesei Turandot etc.

Cum copiii sunt departe de un joc subtil, firesc și credibil, minciunile feeriilor sunt adesea „cusute cu ață albă”. Asta le face „gogonate”. În feerie personajele antagoniste induc în eroare, nu-și țin cuvîntul dat, făgăduiala, înșeală, scornesc, născocesc, amăgesc cu ochi nevinovați... Cei cu destulă fantezie mint de îngheață apele, de stă soarele în loc. Denaturările lor intenționate creează uneori aparențe atît de impunătoare ca și satele lui Potiomkin.

În feerie grotescul trece în fantasmagorie. Minciuna își pierde hotarele verosimile, căci începe transformarea ei în mistificare.

Aceasta prezintă faptele și legătura „cauză – efect” altfel decît cum sunt în realitate, falsifică, profită, abuzează de credulitate, induce în eroare pe „gură cască”. Anume acest sol fertil al spiritelor credule, clăpăuge, pînă într-atît de slabe că speră a soluționa propriile probleme prin practicile și ritualurile oculte, devine un incubator al misticismului. Incapacitatea de a formula o concepție rațională despre lume ce ar cuprinde și fenomenele „iracionale”, le-ar explica, naște credința în supranatural și dorința de comunicare cu el. Aceasta este baza feeriei, basmelor, miracolelor și misterelor medievale.

Dacă minciuna este iluzia adevărului, atunci adevărul inexplicabil este mister. Fiind bănuită că ar exista, această formă de adevăr posibil este greu de pătruns, nu cere explicație ci doar credință, este sur-realistă și nu se bazează pe date și legi cunoscute. Ea există necunoscută, nedescoperită. Descoperirea ei depinde de forța dragostei și a întâmplării.

Această întâmplare salvatoare, miraculos întâmplată este un fenomen neobișnuit atribuit forței divine ce se manifestă în condițiile banale ale cotidianului. Ea uimește prin proprietățile sale supranaturale, fantastice, neînțelese, tainice, în contradicție cu cunoașterea legilor naturii. Astfel inexplicabilul pornește motorul de căutare al răspunsului, al argumentelor pentru a convinge prin miracol și a fundamenta minunea, iar cu ea – ritualurile oculte, vrăjile, farmecele, descîntecele...

De la întâmplarea mistică nu este departe pînă la minunea, care ne surprinde prin neprevăzut, ne impresionează. Transformarea minunată este încîntătoare, admirabilă, splendidă. Ea folosește acțiuni deșănțate, uimitoare, curioase. Aceste întâmplări miraculoase dar posibile, care nu au o cauză evidentă, o explicație rațională sunt clasate ca fenomene supranaturale, feerice.

Ea înzestrează personajele cu puteri excepționale, fermecate, ciudate, stranii. Personajele ei se abat de la normal în urma suportării unor mutații, ce îi fac distinctivi și care duc spre excelență, o frumusețe deosebită sau o hidoșenie. Ele sunt capabile de fapte admirabile, extraordinare. Minunile se potrivesc perfect necesităților unei Cenușărese visătoare sau unui Prinț ce nu vrea să-și asculte părinții și să învețe cu multă stăruință. Operele dramatice cu asemenea subiecte sunt determinate ca povești, basme.

Important este ca ele să învețe copiii să asculte de părinți, să nu strice lucrurile, să nu fie răi cu animalele, chiar cu cele mai mici viețuitoare, căci acestea pot să se răzbune și să le pricinuiască un rău.

Feeria ne învață să ne comportăm cu bunătate, căci vorba ceea „bine faci – bine ajungi” și te poți salva chiar din cea mai grea și mai neverosimilă situație, din care parcă nu există sorți de izbândă.

Feeria nu este un gen predestinat exclusiv pentru copii, ci și pentru maturii care cred în minuni și le așteaptă. Ea ne dă speranța fericirii chiar și după moarte.

Minunile ne miră dar și ne fac să ne cunoaștem propria imagine. De altfel, una din cele mai vechi noime ale verbului „a se mira” era de „a se privi în oglindă”, a se oglindi, iar cuvîntul arhaic „mirază” însemna oglindă. Doar pe urmă semantica verbului „a se mira” a fost redusă la apariția sentimentului provocat de un factor mirific. El are cîteva coordonate legate de principalele circumstanțe ale situației din care provin expresiile binecunoscute ca „te miri cine”, „te miri ce”, „te miri cînd”, „te miri unde”...

Mirificarea realității este o parte indispensabilă a dramaticului. Cu mirarea începe procesul cunoașterii. Spectatorul vine în teatru pentru a fi mirat. Creatorii de spectacol își pun întrebarea „Cu ce vom mira publicul?” Dramaturgul se vrea atrăgător, să stimuleze interesul și curiozitatea săli

Formatul genului dramatic

Drama nu este o literatură beletristică cu toate că a avut tiraje impunătoare. A fost în perioada când nu se tirajau încă copiile video ale filmelor și erau editate scenariile de film cu succes la public, iar apoi – romane scrise în urma producerii serialelor televizate.

Astăzi internetul anihilează și necesitatea tirajării video în masă, căci filmele și spectacolele se păstrează pe internet și se descarcă în format electronic.

Drama este un gen de literatură scrisă pentru un cititor special, cel al oamenilor de teatru, film și alte arte dramatice. Citim culegeri de piese ale dramaturgilor clasici sau moderni din interes profesional. Sunt monumente ale literaturii, care se reeditează pentru a fi recitite de noile generații de actori, regizori, dramaturgi, istorici, culturologi, teatrologi pentru formarea sa profesionistă și pentru producerea scenică.

Dramaturgia cere un cititor avizat, regizor, actor, producător, care caută în ea oferta artistică. Formele de realizare a dramaticului în teatru, cinema, tele-radio sau circ concurează azi între ele nu doar prin mijloacele artistice, dar și prin faptul cine primul „va pune mâna” pe o fabulă dramatică relevantă. Astfel dramaturgul este căutat de producători în diverse industrii culturale.

Dramaturgul aflat într-o societate de tranziție recurge la forme mici, mai puțin costisitoare și mai eficiente din punctul de vedere al producerii ori își scrie piesele care necesită un efort considerabil pentru montare în formatul beletristic al romanului sau nuvelei, sau se orientează spre teatrul vieții cu evenimentele sale mondene.

Din roman, în cazul că prezintă o fabulă cu adevărat reprezentativă, se vor face dramatizări în formatul pieselor de teatru, scenariilor de film, libretelor de balet etc.

Dramatizarea sau ecranizarea cere un „format” literar-dramatic. Ele sunt diferite pentru scenaristica cinematografică, televizată, radiofonică, de estradă și circ, în teatrul de operă și balet, sărbătorile publice și evenimentele mondene. Și ar fi bine ca un dramaturg să le cunoască pe măsura experienței sale. Dramaturgul își face uneori singur transferul operei sale scrise pentru scena dramatică în varianta piesei pentru teatrul radiofonic, a unui libretto pentru balet sau unui scenariu de film...

Fiecare gen de artă dramatică își are specificul pe care un dramaturg ar trebui să-l cunoască. De exemplu, textul cîntat în spectacolul dramatic, în operă, oratoriu sau cantată în forma unei arii are o expresivitate specială. Dramaturgul care scrie pentru teatrul muzical are nevoie și de o pregătire muzicală.

Însă producătorii cer uneori nu scrierea originală, ci dramatizarea unui roman sau unor forme mici poetice, prozaice, reunite în compoziții literar-dramatice, recitaluri, monospectacole, dramatizări ale basmelor pentru teatrul de păpuși, spectacole-lectură etc.

Dar orice autor, chiar și al dramatizării unei opere scrise de altcineva, are dorința de a crea o lucrare beletristică.

Dramatizare

În secolul XX, mai ales după apariția pieselor absurdiste, au devenit frecvente reprezentațiile montate din colaje de versuri, dramatizări de nuvele, romane, povestiri.

Teatrul epic și teatrul poetic au pornit o ofensivă asupra teatrului dramatic. Era la modă expresia că un regizor genial poate monta în scena și o carte de telefoane, un talmeș-balmeș de fraze fără legatură, de compoziția căruia nu poți să-ți dai seama, o abracadabră.

Unii regizori pretind că fac teatru de idei, aducând în scenă un cocktail de scene, monologuri, citate din diverse piese cunoscute, de exemplu Shakespeare sau Moliere, filme, construind o structură aforistică, o parodie la adresa celor citați, dar și a autorilor acestor spectacole ce se cred superiori autorilor „măcelăriți”. Asemenea parodii se fac și în cinematografie sau televiziune, punând accent pe specularea clișeele dramatice, actoricești și regizorale.

Mulți oameni de teatru nu pricep mare lucru în dramaturgie. Dramatizările făcute de ei se reduc adesea la impunerea unor însemne formale ale piesei de teatru.

Textul literar al piesei include denumirea, genul, numărul de acte, lista personajelor cu indicarea rolurilor sociale, intime, vârstei și altor caracteristici atributive, uneori și o dedicație, un motto. Este secționat în dependență de conceptul autorului, tradiția în care a fost scris în prolog, parod, episoade, exod, epilog, acte, tablouri, scene, „arătări”, „perdele” cu denumiri sau cu numerotare. Acestea pot avea secționări interne ca arii, corale lirice, strofe, antistrofe, epod... Dar unii autori nu structurează textul în secvențe. Remarcele indică locul și timpul acțiunii, personajele participante, acțiunile, atitudinile, intonațiile sau alte caracteristici, indicații tehnice pentru actor, operatorul de film, regizor, adresa replicii de tip „pentru sine”, „aparte” sau „în sală”, „dissolve” etc. În remarcă autorul uneori indică un anumit mod de vorbire (ușor, curgător și repede, cu debit mare de vorbire sau din contra), o anumită voce, glas (subțire, tremurător, tare, puternic, răgușit, pițigăiat, gros, armonios, rugător, glasul conștiinței, rațiunii, a mulțimii, păsărilor etc.), o volubilitate și o dicție, efecte de bîlbîială, disimilație...

Dar aceste cerințe ale formatului dramatic nu vizează conținutul și stilul lucrării.

Dacă un actor sau regizor alege un material publicistic, poetic, epic sau aceeași „carte de telefoane”, el are nevoie de o construcție a subiectului dramatic al cărei parte textual-verbalizată ar deveni textul selectat, ce ar da acțiunii o unitate de subiect, situație, stil și gen.

Iar aceasta începe cu determinarea eroului, personajului care va oferi un destin ce va constitui subiectul dramatic, un tip personalier, un rol sau set roluar, un caracter. De personaj depinde și aspectul atitudinional ce va determina genul reprezentației. O dramatizare are nevoie de a concretiza situația în care este plasat eroul, cronotopul ce exprimă unitatea de timp și loc, circumstanțele modale ale acțiunii. Ea va „așeza” materialul într-o consecutivitate, procesualitate anume, care ar crea o fabulație. Îi va da o acțiune parcursivă cu un șir de evenimente, avînd riturile și ludicul său, un tempo-ritm și o atmosferă. Compoziția dramatizării se va orienta spre matricea compozițională cu elementele sale constitutive.

Și doar pe această muncă titanică se va așeza „cireșica de pe tortă” – dialogul și monologul verbalizat. Pentru spectator această construcție este tot atît de invizibilă ca și

partea aisbergului aflată sub apă, dar care constituie optzeci sau nouăzeci la sută din toată masa acestuia.

Pe cînd dramatizarea unui roman este pentru un dramaturg o muncă „de măcelar”, care despică țesătura acestuia pentru a „dezgoli frumos” baza dramatică.

Un roman scris „ca la carte” este spectacolul în care se dă autorul, povestit de chiar acesta, este filmul realizat în imaginația autorului și descris de el. Un asemenea roman este obligat a avea în miezul său „piesa de teatru” sau „scenariul de film”, pe lângă care va include și digresiunile lirice ale personajelor, poetica sentimentelor acestora, dar și descrierile epice ale situațiilor, acțiunilor redată de la persoana autorului, ce ne transmit atitudinea acestuia față de erou, situație. Un roman este mai mult decît o piesă de teatru sau scenariu de film. Dar fără o compoziție dramatică el nu se poate constitui.

Romancierul nu creează în toate scenele-capitole ale romanului dialogul personajelor. Dar fiind scena aleasă pentru construcția dramei, ea cere un anumit dialog verbalizat. Autorul dramatizării îl scrie, reieșind din poziția eroului, personajului dat, atitudinea romancierului. Aceste completări sau rescrieri pot fi destul de mari.

Dramatizarea romanului care păstrează subiectul, personajele, dialogul și este redacția, adaptarea lui scenică sau filmică pentru un spectacol teatral sau o ecranizare. Ea întotdeauna va fi scrisă pe „motivele” sale.

În momentul cînd sunt schimbate circumstanțele situației, textul dialogurilor și a descrierilor fiind totalmente altul, avem cazul unei opere originale scrise pe același subiect dramatic și chiar cu aceleași personaje. Orice dramatizare a unor opere literare sau a unei scrieri originale răspunde la întrebările: „Cu ce?”, „Despre ce?”, „Despre cine?”, „Cu cine?”, „Cum?”, „Cînd?”, „Unde?”. Răspunsurile la ele vizează conceptul operei.

Capitolul III.

CONCEPTUL DRAMATIC AL PIESEI

Mesajul și ideea principală. Ideea și mentalitatea publică. Paradoxul ideatic. Cosmogonia ca matrice a personajelor și subiectelor. „Ce” sau tema lucrării. Conceptul artistic, figurativ al piesei

Mesajul și ideea principală

Mesajul dramatic este chemat să răspundă la veșnica întrebare a fericirii sau a nefericirii în circumstanțele vieții.

Nefericirea survine în cazul, când personajul este învins de circumstanțe ostile, iar fericirea este derivată din supremația personajului asupra situației dramatice.

Circumstanțele sunt nefaste sau prielnice în dependență de atitudinea autorului față de ele, de personaj și față de publicul căruia i se adresează.

Ideea dramatică și exprimă relația dintre personaj și circumstanțele situației. Ea reiese din mesaj și exprimă legătura de cauză – efect a fericirii sau nefericirii eroului. Ideea este abstractă, dar în același timp cere a fi constructivă, formulată într-un mod structural, sistemic sau funcțional, ca din această formulă să derive structura viitorului subiect. Cum ar fi, de exemplu, ideea lui A. P. Cehov că în om totul trebuie să fie frumos: și fața, și haina, și faptele, și gândurile. Această formulă este baza constructivă a unui concurs de frumusețe, având în ea ideea principalelor probe de concurs.

Dar ideea dramatică cere și o formulă artistică. Aceasta este exprimată prin figuri de stil. Iar cea care devine „cheia” rezolvării artistice exprimă anume această principală idee artistică. Unii autori numesc lucrarea cu un proverb, ca de exemplu A. N. Ostrovskii, ce a numit o piesă de a sa *Corb la corb nu scoate ochii*. Este deja o formulă aforistică și sugestivă a ideii piesei, a atitudinii autorului față de personajele ei.

Fiecare piesă de teatru este un document, un imprimeu, un monument al timpului și publicului. Ce are motto-ul său. Unii autori utilizează epigraful, un citat reprezentativ situat la începutul operei sau al unui capitol pentru a sublinia ideea scrierii, scopul ei sau poziția autorului. Ca de exemplu, în *Răzvan și Vidra* lui B. P. Hasdeu în care și piesa, și fiecare tablou are câte un motto.

Ideea nu este obligatoriu verbalizată, ci poate reieși din acțiunea non-verbală, din gest, să fie exprimată printr-o scenă „mută” cum este în *Revizorul* de N. Gogol, *Pescărușul* lui A. Cehov sau cum se întâmplă în pantomimă, balet, dans.

Pe parcursul dialogului și a comportării personajelor în diverse situații ideile formează un conținut ideatic. Acesta se expune de autor prin denumire, motto, aforisme, proverbe, polemică, negare de gen „teză-antiteză”, afirmări aporice, alogice, prin întrebare, parabole povestite în forma unor degresiuni, concluzii la finalul scenei sau a piesei.

Conținutul ideatic al piesei este poli-ideist din punctul de vedere al tuturor personajelor fabulei. Ideea principală este cea care exprimă legătura de „cauză – efect” a destinului eroului și atitudinea autorului față de el.

Lupta de idei, fiind proprie forțelor antagoniste, adeseori prezintă o dispută asupra studiului de caz, a temei, este plină de poante, expresii neoașe. Ele exprimă atitudinile personajelor unul față de altul, față de circumstanțe. Fără o gândire organică și firească este imposibil adevăratul dramatism.

Drama cultivă gândirea spectatorului. Condițiile cunoscute ale situației determină procesele logice ale gândirii. Condițiile necunoscute și nesupuse analizei se determină de imaginație și intuiție. Subiectul dramatic antrenează spectatorul în încercarea de a ghici, a presupune, a pătrunde cu mintea, a găsi explicația, a dezlega, a stabili ceva după anumite semne sau indicii secundare, a recunoaște, a prezice viitorul eroului.

Fiind o prezență integră, unicală a ființei, personajul generează în conștiința spectatorului gândirea integrativă, mitologică, cosmogonică, filosofică, supra-rațională, sur-științifică, intuitivă.

Conceptul personajului are în miezul său un crez, un complex de convingeri despre viață și moarte, dragoste, rostul și modul de existență, evoluția și involuția destinului, ierarhia valorică a personalității, modelul cosmogonic în care își înscrie jitia etc. Acest crez este transmis de la personaj la public ca un mesaj mesianistic, din care fiecare spectator își deduce imperativul.

Mesajul dramatic este educativ, dar nu didacticist. Fără un concept mesianistic nu există un mesaj dramatic valoros. Dramaturgul, dar și actorul, și regizorul sunt conștienți de caracterul misionar al creației sale.

Mesajul general-uman al piesei de teatru se află în semnificația situației și a circumstanțelor. Din ea reiese o anumită concluzie – că „unde dragoste nu e nimic nu e”, că „viața își merită fericirea”, că „totul este în mâna omului” și că „Dumnezeu le vede pe toate” etc. Aceste idei răspund la teme universale ca „dragostea eternă”, „a doua șansă”, „supra-omul”, „dreptatea divină”.

În teatru gândirea umană se manifestă în modul cel mai plener și paradoxal anume în personaj, dându-i forma firească, unind elementele de sincretism și cele de sinteză, logică și alogism. El unește armonios instinctul cu gândirea, emoția cu rațiunea, intuiția și transcendența. Dar se ferește de declarativism. Spectatorul este capabil și singur să-și formuleze ideea ce reiese din destinul eroului și să o facă în felul său. Important este ca să creadă în natura conflictului dramatic și să-și includă memoria afectivă, imaginația și fantezia.

Natura, imaginația, fantezia sunt platforme în care operează gândirea logică, mentalitatea, conștiința socială. În propria imaginație ne privim pe noi înșine, în ea ca într-un ecran sau într-o oglindă îi vedem pe cei de alături, pe cei văzuți doar de ochii minții, pe noi alături de ei, pe toți în mijlocul naturii.

Ideea este «cheia» unei situații pe care o imaginăm. Spre deosebire de necunoaștere și crez, prostia naște absurdul, alogizmul, care se escaladează de la replică pînă la personaj și situație în general, de la absurdul cauzal la cel absolut, existențial.

De fapt orice personaj aduce publicului mesajul veșnic și tradițional că viața este frumoasă când este trăită în numele dragostei, iar dragostea apare în baza adevărului și aduce binele, că „orice tunel are în capăt o lumină”. Astfel ideea oricărei opere dramatice poate fi cu o oarecare doză de generalizare redusă la formula magică „bine faci – bine ajungi”.

Spectatorii nu se așteaptă la răsturnarea acestei idei de bază. Așa ceva ar fi imoral și ne-adevărat. Cu toată libertatea ajunsă uneori la libertinaj oamenii de teatru sunt moraliști. Nu există spectacol ce ar răsturna ideea moralității.

De la această idee morală și civică începe crearea piesei. Ea re-aduce în lumea litigiilor contemporane un mesaj păstoresc, spiritual pentru cei disperați. Ideea morală încununează subiectul. Publicul este tentat a savura felul în care ea prinde concretețe, „carne și oase”, se transformă pe parcurs într-o realitate virtuală, auditivă, motorică, afectivă, socială, spirituală, necesară lui pentru a se autodesăvârși.

Piesa de teatru este „testul” de moralitate nu numai al eroului, dar și al dramaturgului și publicului.

Mesajul artistic al dramaturgului și al spectacolului ține pasul cu progresul social, procesul teatral, fiind influențat și de o cultură a spectatorului. Conținutul ideatic al piesei se referă la mesaj, dar și la construcția artistică, compoziția și expresia literară.

Racordarea mesajului la concretica circumstanțelor sensibilizează personajul și publicul. Este important ca mesajul să abordeze mentalitatea contemporană, să dea soluția problemei publice actuale.

Ideea și mentalitatea publică

Ideea se adresează unei mentalități, se înscrie într-o anumită ideologie. Iar „cheia” fericirii eroului constă în existența sa armonioasă cu mentalitatea publică. Aceasta cere a fi conștientizată, personificată prin eroi și exemplificată prin fabule. Dar nu doar atât. Mentalitatea publică nu este ceva înțepenit ca șalele unei bătrâne bolnave de radicalitate. Ea este tânără și se vrea afirmată, vrea schimbarea, vrea idei noi, ce ar deschide orizonturi noi.

Dacă am asemui crearea unei piese cu procesul de nouă luni, ce începe cu conceperea și finalizează cu nașterea copilului, am ajunge la gândul că orice piesă începe cu ideea necesității acesteia. Autorul dramatic ar trebui să se complacă în virtuala situație de „tată” al unei idei, care va crește, se va împlini și va atrage publicul.

Când va decide să creeze o piesă, un scenariu, un libretto sau un sinopsis va constata că actul său creativ are în miez conceperea și creșterea unui personaj, care o exemplifică cu o fabulă, o istorie de dragoste.

Nașterea unui personaj este produsă de o nouă mentalitate, este cultivată cu altruism, o atitudine pozitivă și alimentată cu valori general-umane. El este eroul unei mentalități tinere și seducătoare, frumoase și inocente, sfioase și dornice de experiențe.

Când ea, mentalitatea junimistă îi va învăța mințile autorului, va deveni importantă pentru el în plan personal, afectiv, având un impact asupra destinului acestuia, experiența și dorința autorului o va umple cu personaje inedite.

De aici încolo, deosebit de important este ca multe-neștiutoarea mentalitate să se simtă în brațele unui maestru, capabil să o transforme într-o conștiință socială matură,

apreciată și guvernantă. Este un caz fericit când rodul acestei relații apare din dragoste, principii și valori sănătoase. În caz contrar are loc avortul creativ, când ideea piesei este respinsă sau neînțeleasă de mentalitatea publică.

Orice piesă cere o revoluție de idei. O revoluție ce bulversează mentalitatea majoritară. Ideile sunt un produs dramatic. În esență ele presupun transformarea situației, personajului și publicului. Schimbul situației inițiale în una contrară opusă și constituie esența evenimentului. Această schimbare neașteptată creează suportul ideii.

Ideea piesei trebuie să fie superioară situației și mentalității publice căreia se adresează, este chemată a fi originală, neordinară, șocantă, ca publicul să exclame: „Evrice! Ce idee!”

Spre deosebire de cugetare, gând, reflexie, meditare, ideea este surprinzătoare, exprimă legătura paradoxală a două părți conflictuale, două imperative morale, civice, contrare opuse. Este o soluție neașteptată a unei probleme ce animă spiritele, provoacă și cere a fi aplicată în practică.

Paradoxul ideatic

Logica dramatică este paradoxală. De exemplu, expresia „focul dragostei este cu atât mai puternic cu cât mai mare este despărțirea”, stabilește o dependență reciprocă a dragostei și despărțirii, unor lucruri contradictorii, ce se exclud reciproc. Această legătură este alogică în cazul unei situații imuabile, dar devine logică în cazul transformării neașteptate a situației, schimbării circumstanțelor de către personaj.

Drumul pînă la o formulă ideatică este aparent alogic, contradictoriu, tensionat de minciuni, greșeli, ostilități și păcate. Astfel el devine dramatic. Orice acțiune sau conflict prezintă o mostră a legilor dialecticii, de trecere a cantității în calitate, de luptă a contrariilor, de negare a negației.

Lipsa logicii evidente a comportării personajelor creează impresia unei îngrămădiri de replici și acțiuni alandala, anapoda, aiurite și ciudate. Dar descoperind dublul lor sens, caracterul lor amfibologic, ambiguu, înțelege mesajul, apreciezi forma lor inductivă și deductivă, inteligența și artistismul expresiei.

Conflictul dramatic este de fapt o antilogie, o contradicție între două idei, două expresii, două imperative morale, două noțiuni antagoniste în genul „război și pace”, „crimă și pedeapsă”, „inocență și putere” ș.a. Antagonismul ideatic din germenul conceptului dramatic se manifestă ca o antinomie, o contradicție între două teze care se exclud reciproc și care pot fi demonstrate la fel de convingător prin paradox.

Opoziția antitetică, contrastantă a ideilor își caută detaliile, tezele și antitezele ca opunerea, comparația a două obiecte, calități, stări, acțiuni ș.a., o judecată opusă altei judecăți. Ca o contrapunere a formelor de expresie ea determină și figurile de stil bazate pe opoziția dintre forme, cuvinte, noțiuni, personaje ș.a.

Argumentele ideatice sunt uneori apagogice, absurde. Cu ajutorul acestor confruntări și se dovedește adevărul unei teze prin combaterea indirectă a tezei contrare, prin negarea corelării ei de „cauză – efect”.

Polemica dramatică aduce spre final la formula unei singure idei, a autorului, care reiese din atitudinea lui civică. Această idee dramatică este expusă asociativ eroului și situației, într-un mod figurativ, artistic.

Argumentele aduse în susținerea unei idei de către un artist nu sunt frontale, directe, ci voalate. Arta dramatică este expresia unei bogății ideatice, dar nu un tratat filozofic. Subiectul dramatic este o filozofie aplicată în esență, dar nu în expresie. Forma filozofică este parodiată, încă de la Aristofan care îl satiriza pe Socrate. În scenă parabola filosofică este firească în forma unei fabule personificate sau unei digresiuni lirice, unei istorii asociate subiectului, povestite de un personaj la începutul sau în miezul lui.

Drama cere de la personaj o gândire concret - fenomenologică în cadrul situației.

Este important a alege așa o situație, un așa teren și un așa timp, ca acest „tunel” ideatic să pară infinit, pentru ca „luminița” din capătul său să-și piardă nu numai amintirea dar însăși ideea sa, iar eroul să aibă așa un rol inițial, ce ar fi contrar opus rolului obținut la finalul subiectului. Numai atunci ideea finală va fi percepută ca o salvare.

Spiritualitatea nu cere un mesaj emfatic, științific, codificat sau livresc. Spiritualitatea înseamnă sinceritate. Și aceasta este o condiție a fericirii.

„Ce” sau tema lucrării

Evoluția omenirii la fiecare fază, etapă a sa în general și la fiecare popor în parte are problemele sale. Acestea, fiind comune pentru societate, devin publice, rămânând și personale. Operele dramatice oglindește această problematică. Tema este relația eroului dramatic cu fenomenele înconjurătoare, care îi face destinul fericit sau nefericit.

Tema piesei de teatru constituie „condițiile problemei” a cărei soluție este ideea. Tema reprezintă circumstanțele de scop și mijloace ale eroului în soluționarea unei probleme de interes public, prezentată în forma unui studiu de caz. În dependență de conceptul dramatic, stilistic, spectacular, impactul social urmărit, acesta poate fi social-istoric, personalier, psihologic, simbolic etc.

Tema este un cerc de fenomene prezentate în operă. Acest cerc include linii concentrice. În dimensiunile sale mari el reprezintă macro-evenimentele (naturale, ecologice, social-istorice, convențional-cosmogonice), în dimensiunile medii – evenimente concrete ale vieții eroului și anturajului său, iar în mijloc – conflictul său intim și interior. Astfel avem următoarele cercuri tematice: general, de anturaj, eroic și psihologic. Ele sunt reunite prin erou.

Tema oricărei piese dramatice este destinul eroului cu anumit rol, tip social, caracter, în anumit anturaj și un șir de evenimente. Ea reflectă destinul eroului în condițiile propuse ale subiectului, care îl face fericit sau nefericit.

Pentru a asigura unitatea lucrării este nevoie de o singură temă guvernantă, care va reieși din conținutul tematic general, va răspunde la o problemă a publicului autohton. Soluționarea acesteia și devine scopul personal al eroului.

În dependență de conceptul artistic al temei apar diverse asocieri. Astfel într-o piesă tema ia forma „rinocerizării” unui orașel de provincie (fascistă, comunistă sau alter...,-istă”), căreia i se opune un simplu funcționar, simțul demnității umane al căruia îl transformă în erou, iar în altă piesă – a unei „pocăințe” sau „spovedanii” a liderilor

comuniști pentru crimele săvârșite față de propriul popor, propriul pământ, tot ce este viu, frumos și sfânt...

Așa ori altfel cercurile tematice trebuie să constituie o unitate. Orice temă are valențe de tip general-uman, concret-istoric, familial sau personal. O definiție reduționistă, ce invocă un anumit nivel mimetic, imperativ psihologic. Unitatea tematică cere excluderea abaterilor în probleme secundare, divagărilor, devierilor, digresiunilor lirice sau ironice și subordonarea lor temei personale ale eroului, conflictului său interior. Astfel este creată o escaladare de la întâmplare la legitate, de la fapt divers la unul relevant, personal sau universal.

Chiar denumirea lucrării este uneori o variantă de formulare a temei principale.

Despre teme unii teoreticieni spun că ar fi câteva comune pentru toți autorii. Unii chiar încearcă să le clasifice. Dar aceste încercări îmi par neconvingătoare.

Cum alege dramaturgul tema?

Formulează principala problemă publică la ziua de azi, care îl emoționează, asta fiind tema pe care o comandă singur sie.

Asociază cu ea un personaj, o istorie, un fondal documentar-istoric, realist-tipizant sau convențional-cosmogonic în care va încadra situația dramatică a subiectului, dar și conținutul tematico-ideatic.

Conceptul tematic al piesei sale va include un fond tematic, un amalgam de teme conflictuale, unind momente realiste cu cele ireale, imaginare și fanteziste, adecvate și neadecvate din care va constitui tema principală, care va exprima relația eroului cu lumea care îl înconjoară.

Tema piesei se axează pe fenomene în devenire, pe apariția, formarea noului în societate. Fiecare concept tematic reiese dintr-o paradigmă valorică, mitologie și o cosmogonie proprie unei perioade, epoci, națiuni sau religii, un nivel de cultură. Dar și modul în care este simțită personal de autor.

Nu există o piesă de teatru, un dramaturg, ce ar trata exhaustiv, complet o temă. Asta și face ca să apară piese noi, de actualitate.

Piesa de teatru se bizuie pe: a) personaj; b) condițiile propuse; c) situația și șirul de evenimente ale subiectului; d) fabula.

Conceptul artistic, figurativ al piesei

Modul în care este redată lucrarea dramatică trebuie să fie unul artistic, leger, ușor de înțeles, simplu și deloc simplist. El derivă dintr-un concept al lumii ce ne înconjoară și al felului cum ar trebui să trăim ca să fim fericiți.

Conceptul artistic al piesei este o rezolvare artistică de ansamblu, ce se referă la erou și situația dramatică în care este plasat și care constituie pe parcursul desfășurării subiectului un șir figurativ. Este o asociere a istoriei eroului piesei cu a altui erou de legendă, un mit, o credință, în urma căreia apare o metaforă, o reprezentare alegorică, simbolică, metonimică. Șirul figurativ se bizuie pe acțiunea parcursivă, care leagă acțiunile scenice de la începutul spectacolului până la finalizarea acestuia.

Asocierea acțiunii parcursive cu un eveniment, ce ar uni tot conținutul într-un singur schimb de situație și naște o rezolvare artistică unitară.

Într-un caz, șirul de scene ce se petrec pe toloacă, la stîină, la nuntă, la magazin sau la sediul comitetului central al partidului comunist poate fi asemuită cu o spovedanie. Reieșind din faptul că o spovedanie se face într-un lăcaș sfînt în fața unui suflet curat, înțelegem de ce autorul plasează acțiunea consecutivă în munți, iar cel în fața căruia se spovedește eroul este un copil. Spațiul evenimential al spectacolului devine un templu natural, adică o stîină ce se asociază arhitectonic cu o biserică.

În altă piesă acțiunea dintr-o casă țărănească în care apare un pușcăriaș fugar poate fi asemuită cu judecata stăpînului. Atunci odaia din casa țărănească se cere a fi asociată cu o sală de judecată în care tronează masa judecătorului, iar lateral se află locul acuzatorului și al avocatului...

Cum și o casă de păpuși poate încăpea pe scenă în forma unui glob de sticlă de jucărie în care ninge și în care își trăiesc drama în preajma revelionului o pereche de soți, ce divorțează. Un glob de sticlă, care pînă la urmă este spart, iar păpușile din el devin oameni vii. Iar căminul unui apartament poate aduce focul în care sfîrșește viața unei femei asemuită unui flutur, personificînd dragostea față de efemeritate, de frumusețea momentului. Pe cînd în altă piesă un dialog aparent absurd, stîlcit și încurcat dintre doi bărbați prezintă de fapt un act de suicid al unuia din ei, executat cu mîna partenerului...

Aceste rezolvări figurative vizualizează rezolvarea artistică a dramaturgului sau al regizorului. Ei, fiind autori a două lucrări artistice distincte, își formulează fiecare tema și idea sa consonante cu timpul și publicul său, sarcinile sale artistice. Și acestea nu că pot, dar în mod expres trebuie să fie diferite în dependență de publicul căruia i se adresează, de problemele acestuia.

Regizorul are sarcina de a găsi rezolvarea artistică a spectacolului pornind de la prima sa impresie, viziunea sa. El poate asocia, de exemplu, „rinocerizarea” cu isterizarea prin mass-media, transformînd spațiul scenic în platoul de filmare al unui reality-show în care intră credulul Beranger fără a-și da seama că a nimerit pe mîna unor personaje care vor să-l influențeze, să-i schimbe orientarea, opțiunea. Și această „cheie” de tratare a piesei devine „cheie” de montare a spectacolului. Ea nu este prezentă la autor dar este posibilă. Regizorul o formulează prin asocierea situației dramatice a piesei cu situația publică actuală a unei societăți isterizate de mass-media. Din această asociere apare forma spectaculară. Ea dictează convenția unui platou de filmare cu decoruri false și replici clișeiate din spoturi publicitare, o modalitate de schimb al decorului, un anumit tip de decor și „teatralitatea” acestuia dezvăluită la final, un anumit tip de muzică, costum, machiaj. Regizorul dezvoltă acest concept, „tălmăcindu-l” grupului de creație, punînd sarcini concrete în fața actorilor interpreți, scenografului, compozitorului, coregrafului, pictorului de costum, machiozei, grupului tehnic și administrativ etc. Montarea spectacolului și este realizarea practică a conceptului artistic. Cum și scrierea ei este realizarea literar-artistică a conceptului ei dramatic.

Conceptul artistic unitar determină și se bazează pe rezolvările artistice ale fiecărei scene, eveniment, element al compoziției acestuia. În urma acestor rezolvări se creează un șir figurativ al asocierilor, soluțiilor, expresiilor artistice, care la rîndul său cere o manieră, o modalitate sau procedeu comun.

Conceptul, conținutul, șirul figurativ al piesei cere anumite mijloace de expresie, tehnici de producere și interpretare sau se înscrie cu inventivitate în limita posibilităților existente, dând naștere prin „găselnițele” sale unei noi convenții artistice.

Această comunitate figurativă cere un stil al întregii piese, un fel de a trata opera artistică în relația cu publicul (antic, clasic, romantic, critic-realist, naturalist, impresionist, simbolist etc.). Acest cadru artistic și estetic dictat de construcția edificiului teatral, al scenei pe care se joacă spectacolul, de convenția propusă, tipul de personificare, de fabulație, de construcția piesei este practică de mai mulți autori, care se reunesc într-un curent artistic, ce promovează o anumită estetică a actului mimetic. Sigur că fiecare artist are o manieră proprie, dar ea se înscrie într-un stil acceptat de public, un fel de a face artă și a gândi artistic propriu unui anumit timp.

Din aceste componente se constituie proiectul artistic al piesei și al spectacolului de teatru, care dorește a atinge o reacție publică, civică. Ea și constituie suprasarcina artistică, adică sarcina care depășește însăși actul artistic, opera de artă și se referă la aprecierea ei publică, percepția în mediul social, impactul asupra mentalității sociale.

Gîndirea artistică se manifestă prin tropi, care includ procedee figurative, figuri de stil, maniere, stiluri, genuri, curente artistice. Tropii se constituie în baza semnificației și asocierii formelor.

Procedeele figurative sunt mai multe. Principalul procedeu figurativ al artei dramatice este **personificarea**. Al doilea procedeu de bază este **fabulația** – arta de redare figurativă a destinului dramatic. Al treilea procedeu figurativ este **crono-topul**, corelarea circumstanțelor de timp și loc ale acțiunii, redarea ei în timp real, „aici și acum”. Procedeu de bază care vizează evenimentul, rezolvarea sa figurativă este **ritualul**. Procedeu figurativ al comunicării dramatice, este **jocul**. Modul de realizare al acestuia presupune **rol**, mijloace artistice, rezolvare stilistică.

Figurile de stil apar din semnificația, exagerarea formei naturale sau din suprapunerea, asocierea formelor.

Tipizarea formei naturale creează elementele ei „forte”, accentuarea unor calități semnificative prin **comparație**, **epitet**, **hiperbolizare** (escaladare, exagerare) și **litotă** (minimalizare, diminuare).

Procedeele de asociere, suprapunere figurativă, de mixaj al formelor utilizează: a) tipizarea accentologică a elementelor „forte” ale formei; b) disecarea sau descompunerea formei în elemente; c) aglutinarea („lipirea”) adecvată sau neadecvată, logică sau alogică a elementelor diferitor forme într-o formă artistică nouă realistă, grotescă sau fantasmagorică și d) transformarea și mobilitatea formei noi, viabilitatea ei situativă.

Astfel, de exemplu, scenografia poate reda un exterior sau un interior prin aducerea în scenă a elementelor tipice spațiului dat cum ar fi o bancă și un felinar într-un parc sau o anfiladă de coloane, pereți, scaun domnesc ale unei săli de tron. Dar scenografia poate fi redusă doar la un tron sau la o bancă. Spațiul scenic poate „lipi”, aglutina aceste două spații concomitent în același platou sau să plaseze o bancă între două coloane jucînd spațiul ca cel al unui parc sau a unei săli de tron. Iar această transformare a băncii în tron și a tronului în bancă să fie legată doar de afișarea sau ascunderea unui element.

Aceste procedee se referă nu doar la scenografie dar la toate componentele spectacolului.

În dependență de gradul de mixaj al formelor umane cu celelate forme existențiale se formează principalele **figuri de stil: metonimia, metafora, alegoria și simbolul.**

Simbolul este cea mai abstractă, generalizată și imuabilă reprezentare a realității printr-un semn grafic, semnal muzical, culoare. De exemplu, în scenografie simbolul poate fi prezent printr-un drapel, un măștișor, o stemă de stat executată în grafitti sau pe covor moldovenesc etc. În planul partiturii de lumini simbolice devin proiecțiile stelelor, lunii, soarelui, razei de lumină. Ca simbol muzical este folosit imnul sau altă melodie de marcă a unui anumit popor, timp și loc. Personajele ce simbolizează forțele naturii cum ar fi pământul, marea, focul și aerul, dar și alte realități umane sunt cele divine, ale zeilor, ale muzelor, a Patriei- mamă etc. În planul mizanscenelor simbolice sunt folosite ritualurile cum ar fi dăruirea unei flori, botezul, semnul crucii, sărutul mirilor...

Metafora ca figură de stil constă în atribuirea unor personaje umane, reale unor calități proprii altor forme ale existenței. A asocia o femeie cu o floare sau un fluture este o metaforă. A spune sau a numi un personaj „inimă de leu” sau „inimă de piatră” ori „inimă de cîine” sunt metafore. Asocierea unui cabinet de lucru sau a unui dormitor, a unui pat nupțial cu o grădină de flori sau un imens buchet de trandafiri este deja o metaforă. Și lumina în spectacol este metaforică cînd este umanizată și reprezintă lumînări, felinare, candelile sau lanterne în mîinile oamenilor. Metafora mizanscenei este expresia unei anumite atitudini cum ar fi îngenunchierea unui bărbat în fața unei femei, aruncarea unei mînușe în obraz sau ruperea colacului familial pentru aflarea cine va fi stăpînul casei etc.

Metonimia, din contra, constă în însușirea obiectelor, atribuirea lor a calităților umane. Un copac ale cărui crengi bătute de vînt creează prin asociere chipul poetului Mihai Eminescu nu este o metaforă ci o metonimie, căci obiectul reprezentării este copacul. Tot așa cum am prezenta istoria unui copac și a unei păsări, care și-a făcut cuib în el. Sau a trunchiului de copac tăiat, pe care se vîd cercurile anilor și care devine spațiul înfîlnirilor lui Pavel Rusu cu oamenii care i-au marcat viața în spectacolul *Păsările tinereții noastre* din teatrul academic moldovenesc „A. Pușkin”. Tot așa și în plan muzical piesa *Ciocîrlia* care imită cîntecul păsărilor și glasurile animalelor este o expresie metonimică. Cum și un ritm tehnic al unui ceasornic, motor auto sau un sunet natural devine baza ritmică, care redă o stare, o presimțire a unui eveniment ce va urma. Deosebit de expresive sunt metonimiile mizanscenice, care reprezintă obiecte însușite. Actorul poate lua forma unei mașini de spălat, a unui aspirator etc. În plus, există și procedeul de creare a scenografiei prin figuri umane, așa cum este practicat în opera chineză, cînd decorul apare improvisat de stățiști, care așezîndu-se în genunchi creează o bancă, pe care se așează personajele etc. Sau a creării din studenți a unei torțe jubiliare aduse conservatorului, a „inimii studentului” dăruite profesorului, a „clopotului conștiinței” în care se zbate eroul etc.

Alegoria constă în substiuirea personajului uman cu reprezentarea figurativă a unei alte forme existențiale, care face parte dintr-o situație dramatică, o istorie, o fabulă. Astfel în snoave, în povești personajele dramatice sunt iepurași, lupi, urși, dragoni, baroși și nicovale, munți care nasc șoareci etc. Scenografia folosește reprezentații alegorice cum erau picturile lui Goia în decorul spectacolului *Chirița în provincie* în teatrul „Eugen Ionesco” ca șirme și paravane. Alegorică poate și mizanscena prin joc, cum sunt jocurile „de-a baba oarba” sau jocuri coregrafice ca „Ciuleandra” – dansul morții,

„Perinița” – dansul dragostei, „Hora” – dansul soarelui, „Călușarii” – dansul magilor, „Drăgaica” – dansul frumuseții feminine etc. Alegoria, spre deosebire de alte figuri de stil, este situativă și dramatică.

Aceste rezolvări figurative provin din atitudinea autorului față de personaj. În dependență de atitudinea autorului genul creației sale devine tragedie, dramă, comedie sau feerie. Ele determină conceptul eroului, situației, fabulei și subiectului. Iar acestea se conturează reieșind și din **convenția scenică** a viitorului spectacol și a exploatarei lui. Dacă, de exemplu, piesa este scrisă pentru un actor anumit, doi actori sau nu mai mult de 5-7 actori, pentru a fi jucată la sediu, în deplasare, pe scene mobile, la anumite festivaluri, în cadrul unui proiect, a unei antreprize...

În dependență de **mijloacele artistice** utilizate se formează principalele genuri de spectacol : muzical, dramatic, de păpuși, radiofonic, televizat etc.

Formele de expresie artistică se referă și la structuri „punctuale” ca scena, aria, replica, dansul, poanta etc.

Stilistica spectaculară constituie un mixaj stilistic al genurilor de artă participante, este o sinteză. Compoziția acțiunii scenice are adeseori un fondal poli-stilistic. Îmbinarea mecanică a stilurilor creează impresia de eclectică, pe când sinteza lor armonioasă naste stilul dramatic, care este în esență sintetic.

Piesa, scenariul sau libretul cer o anumită stilistică modernă și mondenă, chiar atunci când fac o reconstituire istorică. Deoarece subiectul dramatic include personaje din diferite grupuri sociale, are loc și un amestec stilistic vestimentar, visajistic, verbalizat... Azi, de exemplu, o rețetă de succes este sinteza glamurului cu hightecul, undergroundul și exotica aventurieră a moldovenilor întorși de la lucrul de peste hotare. Acest cocktail polistilistic balansează pe muchie de kitci și avangard. Stilistica spectaculară capătă forme extremale, excentrice, vizualizînd conceptul situației dramatice și al personajului.

Legătura de „timp și loc”, „scop – mijloace”, „mod – instrumentariu”, „cauză – efect” reunește materialul într-o compoziție a subiectului, asigură unitatea ideatică, tematică, stilistică, de gen. Toate elementele conceptului figurativ, artistic al piesei se înscriu într-o formă unică, desfășurarea căreia cere acțiune, tempo-ritm, o atmosferă, o suprasarcină civică, în centrul căreia se află un alter-ego al autorului – eroul piesei.

Încărcarea personajelor, fabulei, crono-topului, ritualurilor și jocurilor scenice cu semnificații, asocieri, comparații, epitete, hiperbole, litote, metafore, metonimii, simboluri, alegorii și constituie conținutul artistic al piesei de teatru.

Capitolul IV.

PERSONAJUL DRAMATIC

Arta personificării. Rol Tip, arhetip, prototip, tipaj. Caracter. Destin. Anturaj, mediu și fundal social-istoric. Personaj colectiv. Arta transfigurării dramatice. Personajul și chipul artistic

Arta personificării

Unii autori preferă să numească lucrarea cu numele eroului. Este un răspuns la întrebarea „Despre cine?”

Răspunsul la această întrebare a fost dat încă de M. Lermontov, care și-a numit personajul „eroul timpului nostru”. Dacă vrei – eroul zilei. Cel ce la un moment dat și-a atras atenția tuturor, a devenit obiect de admirație și servește exemplu, persoană venerată sau din contra – blamată și luată în deridere.

Publicul este intrigat de transformarea unui conațional, cocitadin, consătean în erou, distins prin bărbăție, vitejie și curaj excepțional pe câmpul de luptă sau alte împrejurări deosebit de riscante, avînd capacitatea de a se jertfi în vederea atingerii unui obiectiv măreț, nobil, remarcat într-un domeniu de activitate, vestit prin faptele sale, calități morale sau din contra – prin prostia sa grasă, mitocănie etc.

Important ca aceste Chirițe, Răzvani și Vidre, Romeo și Juliete etc. să le întîlnim în stradă.

În crearea lor dramaturgul se inspiră din realitatea zilei, destinul omului concret, cazuri legendare, anecdotice, asocieri cu personaje din alte opere de artă, arhetipuri istorice, dar și din propria experiență de viață.

Calea spre personaj este din două direcții. Prima este din partea adevărului vital, persoanelor concrete din teatrul vieții și sala de spectacol. A doua este din partea artistului, culturii sale general-umane, măiestriei, cunoașterii legilor scenice.

În perioada „prenatală” personajul își formează mai multe „organe” : rolurile, tipul personalier, caracterul, destinul și chipul artistic.

De exemplu, Hamlet este un reprezentant al tipului istoric al aristocrației personificînd fiul regelui Hamlet al Danemarcei otrăvit mișelește. Rolul său atributiv este cel al prințului moștenitor. Astfel se comportă față de el regele Claudiu, toți curtenii. Dar față de fiecare personaj cu care comunică Hamlet el se comportă de pe roluri complementare. De exemplu, față de Ofelia pe care o iubește, Hamlet este amoret. Față de tatăl ei, care vrea să afle secretul „nebnuniei” lui Hamlet și relațiile acestuia față de fiica sa Ofelia, Hamlet este un curtean iscusit, capabil să-și mascheze intențiile. Față de Horațiu – este prietenul credincios căruia îi deschide sufletul, îi face confidențe. Față de Laert este un duellant experimentat. Față de actorii cărora le dă indicații cum să joace spectacolul, care are menirea să scoată în evidență vina regelui Claudiu în otrăvirea lui Hamlet-tatăl, este

regizor etc. Cu cât mai multe și diverse roluri deține personajul cu atât este mai plin de conținut rolular, mai complex, mai reprezentativ. Și în același timp Hamlet este un tânăr de optsprezece sau douăzeci de ani, școlit, umblat prin lume, cu idealuri renescentiste, umaniste, un erou al timpului nostru. Este bine făcut, capabil să trezească dragostea nu doar datorită poziției sociale, dar a calităților sale. Este destul de abil pentru a juca un prinț „înnebunit de durerea morții tatălui”. Aceasta îl face inofensiv pentru Claudiu. Cu toată nebunia sa Hamlet este aristocrat, erudit, inteligent, calități care îl fac să scape de tentativele lui Claudiu de a-l omorî.

Conceptul personajului reflectă nivelurile de individualizare, socializare, universalizare și mitizare ale personajului. Fiecare din noi are un anumit caracter. Face parte dintr-un mediu, anturaj, are roluri (fiu, părinte etc.). Ca membru al societății într-un anumit timp și loc prezentăm un tip personalier. Iar generalizînd la maxim evenimentul, timpul, locul și entitatea concretă, ne putem transforma pentru generațiile viitoare într-un arhetip mitic.

Consacrarea arhetipală a personajului este un destin visat pentru „copilul” său de fiecare „părinte”-dramaturg, actor, regizor, căci este, de fapt, un indiciu de canonizare, clasicizare. Arhetipul este forma de recunoaștere istorică, de universalizare a artefactului artistic, dramatic.

Personajul nou nu trebuie să fie un „xerox” arhetipal, ci este chemat a fi original, un produs al zilei de azi, cu slangul și mentalitatea de ultimă oră, feeric de exotic, comic de haios, dramatic de real și tragic de fatal pentru contemporani. Prin asta el devine clasic, istoric-recognoscibil.

Idea personajului apare ca rezultat al mixajului caracteristicilor mediului social, timpului, locului și al arhetipurilor cu prototipul modern. Din acest amestec se naște ideea eroului și subiectului dramatic. Crearea personajului presupune alegerea unor circumstanțe tipice dar și a-tipice, exotice, eroizarea realistă dar și mitizarea lui.

Uneori personificarea pornește de la o factologie documentară și se ridică la nivelul tipizării proprii grupului fenomenologic, reprezentării acestuia adaptată convenției artistice proprii genului de artă, operei artistice. Și doar avînd acest material ca o condiție sine qua non, autorul dăruiește personajul cu calități excepționale, fantastice, făcătoare de minuni, ieșite din comun, ce îl transformă într-o excepție a regulilor, tiparelor, o prezență singulară, mitică.

Cum fiecare erou își are timpul său, așa și fiecare perioadă istorică își are eroii săi. Eroii sunt promotorii unor noi moduri de comportare, unor viitoare grupuri fenomenologice, ce vor deveni cu timpul tipice. Eroul este urmat. Destinul lui devine un exemplu, un etalon, o normă, un tipic. Important este ca eroul să devină de referință, să prezinte un fenomen. Singularitatea fenomenologică a eroului este temporală. Personajul va fi depășit de timp, dacă nu devine un fetiș.

Pentru ca opera dramaturgului să fie solicitată de public, eroul trebuie să fie contemporan chiar dacă subiectul abordat de dramaturg este istoric. Pentru ca succesul eroului creat să depășească limitele comunității native și a celei vitale ale autorului, el trebuie să prezinte o noutate general-umană.

Eroizarea presupune atribuirea personajului unor calități, ce îi permit să soluționeze simplu cele mai stringente probleme ale comunității. Eroizarea laică atribuie

eroului calități, ce se înscriu în limitele credibilității. Dar eroizarea poate fi și mitizantă dacă caracterul aptitudinilor atribuite eroului trece în zona sacralului. Asemenea personaje devin credibile datorită autorității divine.

Așa ori altfel, eroul săvârșește dreptatea, readuce lucrurile la starea firească.

Încercările teatrului simbolist, absurdist, post-modernist, de „ofensivă” asupra personajului, tentativele de a-l „distruge”, a-l „omorî”, a-l transforma într-o creatură emblematică a omului „la general”, a-l „descompune” în monologuri, a-l „omite” prin personaje epizodice, a-l „fractura” în opiniile și acțiunile unui personaj colectiv, difuz în genul „trecători”, „gură cască” sau alte exhibiții dramaturgice sau regizorale sunt sortite a rămîne experimente. Și sunt expresia unei societăți mediocre, lipsite de eroi.

Transpoziționarea participanților la dialogul dramatic (autor–interpret–personaj–public) oferă multiple posibilități de mix al identificărilor personaliere, de dezvoltare a intrigii, de experimentare.

Eroul va supraviețui oricăror curente artistice, căci teatrul fără el este imposibil. Altă problemă este identitatea sa și a autorului. Aici se fac jocuri. De exemplu, există posibilitatea inversării istoriei lui Mowgli substituind personajul uman cu o maimuță, iar personajele animale prin oameni. Ar putea ca toate personajele dramatice să fie umane, iar autorul operei – o maimuță...

Rol

Rolul ne oferă un mod de comportare determinat de lege, norme de conduită, obicei și tradiții, de bun simț. De ele se conduce autorul, actorul, dar și personajul. Teoria rolurilor definește rolul ca o comportare situativă.

Conduita determinată de norme regulamentare, formulate și etalonate de documente juridice (legislative, statutare, regulamentare, normative) se numește rol instituțional.

Formele de conduită ce se manifestă în mediul social spontan, difuz, (spectatori în teatru, clienți în bar, pasageri în troleibus etc.) ca norme de bonton sunt clasificate ca roluri ocazionale, reglementate de etichetă.

În sfera relațiilor personal-intime fiecare personaj își atribuie roluri de tată, mamă, fiu, fiică, bunel, bunică, cumnat, socru, iubită, amant, prieten etc. Sunt roluri reglementate moral.

Rolurile ce le au divinitățile sau alte entități spirituale sau supra-naturale, supra-realiste se numesc convenționale.

Din aceste roluri instituționale, ocazionale, personal-intime, convenționale reies anumite circumstanțe modale. Acestea împreună cu altele constituie principalele elemente ale situației dramatice.

Rolul determină nu numai un mod de comportare, dar și un mod de gândire, de simțire. Motivația acțiunii în fiecare moment este axată pe gândirea și simțirea roluară, gândirea și aprecierea de pe pozițiile rolului.

Rolurile sunt văzute în plan personalier ca o expresie a unui statut. De altfel orice necrolog este un „pomelnic de roluri” deținute pe parcursul vieții.

Dezvoltarea subiectului presupune o trecere în revistă a rolurilor eroului, o evaluare a acestora. Fiecare circumstanță este contrapusă unei calități, unui rol (social, familial, neformal etc.). Anturajul și creează „volumul” roluar al personajului, „umplutura” lui. Fiecare personaj din anturaj are un rol asociat eroului.

În erou, ca și în chipul lui Ianus, sunt mai multe fețe aflate în proces de dispariție sau apariție în dependență de schimbarea anturajului. „Eu”- l nostru alege, acceptă sau formează câte o imagine pentru raporturile circumstanțiale pe care le deține. Această multitudine îi conferă conținut, reprezentativitate. Imaginea pe care „eu”- l o are la capătul fiecărei relații roluare, nu este statică, ci se transformă în dependență de evoluția mediului, anturajului, de eveniment.

Setul roluar al eroului are un rol principal. Este o proprietate atributivă, esențială, ce determină statutul social, familial. Acesta și va fi atacat de antagonist. În jurul rolului principal se constituie rolurile complementare ale eroului, care determină modul său de acțiune în raport cu anturajul, în diverse situații. Rolul atributiv este axa de echilibru roluar al eroului, dar și ținta de atac a personajului antagonist. El este modul de comportare al eroului ce reiese din situația generală a întregului parcurs dramatic al fabulei. Pe când șirul situațiilor de moment impun rolurile complementare.

Eroul ține la rolul său. Rolul nu este doar statut, ci și o relație afectivă, sentimentală. O relație cu o persoană concretă, care este și personajul afectiv al anturajului. Iar personajul antagonist, care atacă eroul, atacă nu atât persoana, cât rolul ei.

Conflictul dramatic și este manifestarea acestui atac roluar. Un atac ce dorește să rupă o relație afectivă, să preia un rol. Să producă în erou o confuzie roluară.

Lupta eroului pentru păstrarea sau obținerea rolului afectiv este o mișcare de vibrație, de oscilare în jurul poziției sale de echilibru. Evoluția sa în situația dramatică este o luptă cu dezechilibrul roluar, în urma atribuirii unor roluri neadecvate, nefirești, ce îl aduc la tulburări psihice.

Spațiul roluar al personajului este tipic, dar și a-tipic, comun dar și neordinar. Asocierile roluare creează profiluri originale, care generează interesul personajelor, dar și a publicului, condiții neașteptate ale intrigii. Clasica oferă multiple exemple ca cele ale negrului devenit aristocrat și comandant de oști ale Veneției sau europeanului nimerit pe o insulă locuită de o aborigenă cu numele de Vineri etc.

Tip, arhetip, prototip, tipaj

În procesul de concepere al personajului autorul se inspiră din evenimente și persoane reale, operele altor autori, analogia cu arhetipurile mitologice, epice, lirice, dramatice sau concret-istorice. Inspirația nu este plagiat, ci o asociere de situații, personaje, calități umane, valori sociale, semnificație istorică, etos interior etc. Și cu toate că unii autori preiau totalmente personajele și situațiile din alte opere, datorită faptului că acestea sunt plasate în alt context, operele noi sunt considerate originale. Plagierea este preluarea integrală sau a unui fragment integrat al textului operei. Pe când arhetiparea este inspirația pe motivele unei opere create anterior.

Arhetiparea eroului încununează un drum jalonat de noțiunile de tipaj, prototip și tip. Dramaturgul operează cu ea concepând calitățile personajului. Memoria autorului

conține o colecție de prototipe observate în viața înconjurătoare. Dar orice piesă cere o documentare. Fără ea este imposibilă veridicitatea, dar și exotismul și unicalitatea personajului.

Tipul cere o precizie etalonată. El va fi atribuit unui grup social în care a fost crescut, educat, unei categorii sociale, clase, caste, bresle care l-a marcat ca ierarhie de valori, ideologie (aristocrație, militari, moșieri, negustori, burgezie, funcționari, robi, iloți, meseriași, țărani, etc.). Același personaj aparține și unui tip social-istoric determinat de epocă, perioadă istorică, organizare socială, ideologie guvernantă, nivelul de civilizație al societății etc. Deci, de exemplu, nu este doar un soldat, dar un soldat antic grec.

Personajul are și tip social-concret (etnic, național, profesional s.a.). Deci ar fi un militar antic grec, macedonean, soldat în armata lui Filip al II înfrînt la gura Dunării de geți, după războiul lui cu scitii... În acest moment ar trebui să hotărîm dacă războinicul înfrînt este o personalitate concret-istorică cum ar fi chiar Alexandru Macedon, tatăl său Filip al II sau este doar un personaj tipic anonim.

Personajul este exponentul unor orientări, motivații, dorinți, calități proprii individualității sale – senzitivitate, intuiție, avarism s.a. Jucînd un rege actorul vrea să știe dacă este un autocrat cu putere supremă nelimitată, monarh absolut, tiran, un parvenit sau face parte dintr-o dinastie, succesiune de monarhi din aceeași familie, care a moștenit ereditar tronul. Este dictator, investit cu putere absolută, care își impune voința în orice împrejurări prin constrîngere și violență. Este despot, ce se comportă după bunul său plac, fără a respecta legea, samovolnic, fără să țină seama de părerile și dorințele altora. Sau este un birocrat, care își face datoria formal, se conduce de anumite calapoade, se mărginește numai la lucrul de cabinet, izolîndu-se de masele populare și neglijîndu-le interesele...

Dramaturgul îi conferă un anumit ecotip, adaptat la condițiile unui loc (Africa, Asia, Europa, America, Australia) și care se deosebește prin caracterele sale morfologice și fiziologice de alte grupuri ale speciei din alte regiuni. Astfel Poseidon se va deosebi de ceilalți zei prin faptul că va purta în barbă scoici, iar în păr – iarbă de mare. Dar personajul exprimă și un genotip, un ansamblu de factori ereditari comuni pentru o familie sau o generație, care fiind prezente la ființele mici nasc o drăgălășenie, iar la cele mari – admirație sau groază.

Aici ne apropiem de entourage-ul eroului, dar și de manifestarea concretă a calităților personajului, care îi permite să înfrunte vicesitudinile sorții și care o numim caracter.

Dramaturgul trebuie să fie receptibil la multiplele amănunte, care identifică persoana, creează imaginea perfecțiunii sau a imperfecțiunii, ne fac recognoscibili.

Prototipele sunt persoane concret-istorice ale perioadei moderne, ușor recognoscibile prin caracteristicile fizice, sociale, etico-morale și spiritual-intelectuale. Pe ele se bazează potențialul de socializare al piesei.

Datorită sculpturii, picturii, fotografiei, cinematografului, televiziunii, radioului, discografului memoria vizuală și auditivă a societății s-a îmbogățit cu mult. Nivelul de cultură al publicului a crescut și dramaturgul trebuie să fie mai prudent, mai precis în amănunte, detalii concrete, mai ales în cazul unui personaj concret-istoric.

Dar și un personaj tipic cere o precizie etalonată. Ca fiecare spectator să intuiască, să determine ușor proveniența și apartenența lui socială.

A crea un personaj dintr-o perioadă istorică în care nu ai trăit și nu îi cunoști subtilitățile este o îndrăzneală, care ușor trece într-o greșeală, dacă nu se bazează pe documentare concret-istorică și nu exploatează o exotica modernă.

În crearea rolului dramaturgul se inspiră și de la actorul pentru care uneori îl scrie și care are un anumit tipaj. Tipajul include trăsături fizice individuale ale interpretului legate de factură, o gestică specifică, un defect, o mimică aparte, ceea ce numim adesea „mutră”. Tipajul de „țăranoi” sau „bandit” include nu numai fizicul dar și deprinderi profesionale.

Distribuția rolurilor se face în baza tipajului actorilor disponibili. Tipajul este important și în completarea trupei. În teatru se spune că o mutrișoară frumoasă sau una comică este un noroc pentru actor, iar o factură de erou sau eroină – un succes.

Caracter

Primul indiciu al caracterului unui om este numele lui. Prin acesta părintele îi insuflă o calitate de bază ca să o cultive. Acest imperativ devine important și pentru cel botezat. Pentru mine, de exemplu, este importantă sănătatea. Pe când pentru un Vladimir mai importantă este dominarea... O caracteristică importantă este numele de familie, porecla, pseudonimul, diminutivul. Personajul poate avea un agnomen, un supra-nume purtat după săvârșirea unor fapte deosebite (de exemplu – „cel înțelept” sau „cel mare și sfânt”). Numele exprimă demnitatea personajului, considerația, prestigiul, respectul față de sine, onoarea conferită, măreția, noblețea, postul înalt, titlul, rangul.

Numele poate semnala locul nașterii cum ar fi „orheianul”.

Onomastica personajului deja vorbește de multe, căci denotă nu doar atitudinea anturajului față de personaj, dar și acceptul acestuia de către el.

Dar pe lângă numele semnificativ și sugestiv personajul are multiple caracteristici.

Caracterologia ca domeniu de cunoștințe există de când există actul teatral. Teoria caracterologică leagă construcția psihologică a omului de factura și calitățile lui fizice. Și noi adesea folosim la adresa unor oameni expresii de genul „cap pătrat”, „frunte de două degete” etc. Aceste expresii frenologice vizează corelația facultăților mentale ale omului după formația craniului. Dar caracterologia nu se reduce la frenologie. Ea include și aplazia, atrofierea organelor și țesuturilor, distrofia și alte deformări.

Caracteristicile fizice includ un spectru larg de amănunte, detalii fizionomice, plastice, verbale. Fizionomica determină caracterul în dependență de trăsăturile fizice ale omului în baza postulatului de unitate genetică a constituției sale fizice, psihice, etice și sociale. Mimica exprimă starea sufletească. Atrofia – degenerarea structurilor organice.

Legătura fizicului cu spiritul determină formarea tipului, caracteristicilor personalității ca rezultat al efortului uman de rezolvare a situațiilor conflictuale și o influență a fizicului asupra personalității în plan inconștient, instinctiv, sublimat.

Există un „constructor” al rolurilor, care conține patru grupuri de caracteristici.

Primele din ele sunt caracteristicile psiho-fizice. Ele includ factura, care poate fi umană sau animalică (urs, mîță etc.), gigantică sau minusculă. Actorul poate lua factura

unui aspirator, tigru, struț, măr etc. Factura poate fi ideală pentru specie, sex, vîrstă, anumite calități: frumoase, viguroase etc. Dar poate fi și bolnăvicioasă, patogenă, supraponderată sau din contra, hiperdezvoltată sau atrofiată.

Caracteristicile fizice includ motorica, normală sau dereglată în urma unei lovituri, căderi, unui impact psihic, emotiv, anchilozată, în urma înțepenirii totale sau parțiale a unei încheieturi, lipsită de coordonare a mișcărilor voluntare în urma ataxiei, paralizată. Dereglarea motoricii survine și în urma defectelor vederii, neperceperea și confundarea unei culori, vederea dublă a obiectelor, miopie.

Mișcarea personajului are și o alură, un anumit fel de mers, îmblet, înfățișare, aspect, ținută, fel de a acționa, în anumit ritm.

Caracteristicile fizice includ și plastica. Aceasta din urmă este o corelare dintre planul locului acțiunii și corpul interpretului. În dependență de partea corpului în care interpretul plasează punctul de echilibru (vîrfurile nasului, între picioare, ureche, buric etc.) se schimbă plastica, se denotă o anumită stare, un anumit punct vulnerabil sau un punct forte, de lovire.

În această grupă intră și mimica, fizionomia, dicțiunea.

Este știut că dimensiunile ochilor, nasului, a gurii, urechilor, frunții, pomeților, gîtului și a altor părți ale feței, cît și „aglutinările” lor sunt asociate cu unele calități cum ar fi intelectul, senzualitatea, potența, noblețea etc. Acestea depind și de atitudinea eroului față de propria imagine sau cea a personajelor față de el. Căci, aceiași ochi pot fi calificați ca „mură” sau „plioștiți”. Obrajii pot fi asemuiți cu piersicul sau numiți bolfoși, fâlcoși, iar fața – redusă la „bot”.

Caracteristicile fizice prezintă un anumit genotip, etnotip și ecotip, care presupune și un mediu natural de proveniență.

Caracteristicile primului grup includ și temperamentul (flegmatic, melancolic, sangvinic, holerice), tipuri mental-psihologice, patologice. Printre detaliile mental-psihologice, spiritual-intelectuale se numără astenia, depresia, frica, mazohismul, sub-aprecierea, dependență și subordonare excesivă, intravertire, pedantism, seriozitate și responsabilitate excesivă, răceală emotivă, lipsă de compasiune, interiorizare, schimbul brusc al dispoziției, paranoia, supărare bolnăvicioasă, impulsivitate, dispoziție mereu ridicată, sete de activitate cu tendința de a se apuca de multe lucruri odată, dar de a nu le duce pînă la capăt, activism verbal exagerat, vorbire excesiv de detaliată, trecerea bruscă de la un gînd la altul, predispunerea spre declanșarea conflictuală, gîndire greoaie, căutarea impresiilor noi, companiilor, caracter comunicativ superficial, predispunere spre amăgire, prefăcătorie, obsedare fantastică, din dorința excesivă de a atrage atenția la propria personalitate, lipsa de remușcări de conștiință, aventurism, „fuga în boală” în cazul sub-aprecierii din partea colegilor, anturajului, concentrare asupra aspectelor întunecate și triste ale vieții, nehotărîre, activism insuficient, șizoidal, epileptoidal, demonstrativ-isteric, hipertimic, distimic, conformist...

Anormalitățile mental-psihologice, spiritual-intelectuale ale personajului apar din cauza unui accident sau atrofii ale intelectului din ereditate ori în rezultatul lipsei de educație (copil crescut de lupi ș.a.), dobîndită prin traume, alcoolism și cea apărută la bătrînețe sau în urma unor boli.

Corpul poate fi caracterizat printr-o creștere exagerată, disproporționată a extremităților, a oaselor feței datorită secreției excesive a hipofizei. Personajul poate fi bubos, bălos sau plăpînd și bolnăvicios, slăbănog, burduhănos, cu pîntecele mare, umflat, găibos, cu picioare lungi, găligan, lungan etc. Cu nasul, mustățile sau coada bîrligate. Cu spatele cocoșat și umerii aduși înainte, încovoiat, adus de spate, geboșit, bălăbănit, nesigur, șovăitor.

Caracteristicile fizice survin și în urma atotimiei, automutilării la care recur unele animale (de exemplu șopîrta ș.a.) pentru a scăpa de un pericol, a operațiilor plastice sau însemnelor de inițiere, mutilări ritualice, a luptelor corp la corp. În urma acestora apar vătămături, cruste, vînații.

Anormalitățile fizice apar și în urma atavismului, apariției unor caracteristici pe care le-au avut strămoșii îndepărtați primitivi, sălbatici etc.

Asemenea personaje sunt avortonuri, persoane betege, schiloade, infirme, cu neajunsuri fizice și psihice, stîrpituri, lepădături, pocituri, hidoșenii.

Al doilea grup îl constituie caracteristicile sociale, care creează o anumită imagine datorită vestimentației, perucii, recuzitei, anturajului material și social, vîrstă, sex, orientare sexuală, politică, profesie, naționalitate, religie etc. Caracteristicile sociale determină nu doar autoidentificarea personajului, memoria sa socială, dar și anturajul, mediul material prezent prin decor, scenografie, ce creează lumea personajului, societatea, națiunea la care face parte. Ele denotă un anumit stil personal, preferințe estetice, trend, modă.

Al treilea grup îl constituie caracteristicile etico-morale, care reies din comportarea și discursul personajului, atitudinile sale. Aceste atitudini prezintă motivația acțiunii, biografia sa afectivă, educația și normele sale etice și se manifestă în dependență de situație în diverse gradații: de la senzații, emoții pînă la sentimente și pasiuni.

Conceptul personificator include un amalgam de atitudini ale personajului, pe care le clasificăm în următoarele categorii: atitudini față de sine însuși (imaginea „eu”- lui propriu, sub-aprecierea, autocritica, supra-aprecierea ș.a.), propriul destin, atitudini față de alte personaje, atitudini față de obiecte și cadrul natural, atitudini față de activitatea social-utilă, profesională, valori spirituale, timp, spațiu, viață la general.

Din aceste atitudini se creează „portretul robot” al moralității personajului, al spiritului său etic. Ceea ce Aristotel numea etos. El este legat de patos, emotivitatea, afectivitatea sa, patima ce pune stăpînire pe ființa lui.

Spectrul acestor atitudini este individual, dar și tipic pentru timpul, locul acțiunii, evenimentul și personajul ales.

Detalizările etico-morale, stările afective includ dragostea, ura, disperarea, groaza, ironia, disprețuirea etc. Ele oscilează între polii fericirii și nefericirii. Această balanță are două pîrghii de forță – una benefică care duce spre fericire și alta malefică care duce spre nefericire. Talerele acestei balanțe sunt binele, generozitatea, adevărul și frumosul, dar și ispita, minciuna, lăcomia și păcatul. Balanța este perturbată de apariția unui imperativ moral determinat de pasiune, o atitudine exagerată sau greșită, care lovește în punctul de echilibru, apreciind greșit un fapt bun ca unul malefic.

Al patrulea grup îl constituie caracteristicile spirituale, care sunt credința, convingerile, ideologia, mentalitatea, prezentate uneori prin ritualurile, expresiile aforistice, exlibrisul, monograma, heraldica personajului. Aici este important ca dramaturgul să-și asume viziunea personajului asupra vieții, a locului său în cosmosul înconjurător.

În conceptul personajului este determinată calitatea principală, atributivă, față de care celelalte calități sunt complementare. Dacă pentru erou calitatea relevantă este una etică, pentru personajul afectiv ea este una afectivă, o patimă. Pe când pentru personajul antagonist calitatea relevantă poate fi cea socială.

Calitatea atributivă la începutul subiectului apare ca una firească, dar în momentul când are loc atacul rolului ea este hiperbolizată, când, de exemplu, un personaj puternic este învinovățit de slăbiciune, el își amplifică și mai mult voinicia. Așa cum se întâmplă cu Gruia Novac, provocat de Moarte să lupte pentru Ilinca. Astfel dragostea și voinicia devin nu doar două imperative ale conflictului, ci și două calități definitorii pentru eroii principali – Ilinca și Gruia.

Sigur că evenimentul, cazul concret neordinar, ieșit din comun impresionează la prima viziune. Dar să recunoaștem că la o viziune repetată circumstanțele în sine pentru publicul care le cunoaște, nu mai impresionează. Atunci descoperim că și în momentul premierei, și la spectacolele următoare, publicul a fost atras nu atât de circumstanțele exotice ale situației, cât de calitățile neordinare ale personajului, expresia concretă a cărora o constituie exotica caracterologică.

Datorită caracterului său personajul torsionează condițiile propuse, săvârșind un eveniment. Aname despre persoanele capabile să se opună circumstanțelor nefaste și să le depășească se spune că au caracter.

Caracterul personajului dramatic nu există independent de compoziția acțiunii dramatice, dar nici nu derivă, nu rezultă din ea. Corect, din punctul nostru de vedere, este a vedea dependența acțiunii de conceptul caracterologic al eroului.

Astfel ajungem să înțelegem că evenimentul derivă din calitățile de caracter ale personajului și nu invers, iar „codul genetic” al spectacolului trebuie căutat nu în exotica sau estetica vizualizării timpului și locului, circumstanțelor social-istorice, ci în caracterul personajului, în tipologia, esența, coloana arhetipală proprie lui.

Aname caracterul eroului determină în mod hotărâtor caracterul situației și fenomenologia acțiunii dramatice. Acest adevăr este motivul esențial al primatului actorului în teatru. Valoarea esențială a spectacolului constă în caracterul personajului. Pentru a cunoaște și a savura acest caracter publicul și vine în teatru. Lucrul asupra caracterului (observarea, interpretarea lui, mixarea tragică, dramatică, comică, satirică, farsorică, grotescă) dă conținut, sens și plăcere meseriei de dramaturg și actor.

Caracterul este strâns legat de destin. Eu adesea spun, că după fiecare faptă – culegi o deprindere, dacă semeni o deprindere – culegi un caracter, semeni un caracter – culegi un destin.

Cam aceeași structură logic-consecutivă o are orice piesă în care evenimentele sunt selectate și incluse în subiect pentru a ne convinge în unele calități, aptitudini, deprinderi ale personajului. Manifestându-se în circumstanțele unui conflict, ele conturează caracterul, care în momentul soluționării conflictului și aduce personajul la un schimb de destin.

Destin

Personificarea cere crearea biografiei afective. Pentru ea este important momentul nașterii, inițierii, căsătoriei, obținerii rolului, statutului social, pierderii anturajului, însingurării, resemnării, decesului. Biografia afectivă este o sumă a rolurilor acumulate de către personaj, mediile istorice și naturale de existență, dar și evoluția caracterului acestuia, istoria formării lui, urcarea sau coborârea socială cum ar fi urcarea în tron a unui țigan sau transformarea unui prinț în cerșetor.

Biografia afectivă ne oferă motivația formării unor calități, care ar compensa pe cele de la naștere sau căpătate în urma unei catastrofe, unui accident, incident. Ea, ca regulă, este legată de conștientizarea dureroasă a unei deficiențe, a unei copilării nefericite, fie ea și princiară. Personajul va lupta toată viața să compenseze o deficiență a provenienței (biologică, fiziologică, socială, culturală, spirituală), de care este afectat.

Motivația destinului este legată de legea compensatorie, de armonizarea personalieră, de echilibrare a visului și a realității. Pe această linie de evoluție se plasează nașterea unui ideal, compromiterea lui și revenirea la realitatea deluzorie. Ea și creează ciclul destinului. Această porțiune a vieții nu este obligatoriu finalizată cu decesul eroului. Ea este de fapt o moarte a unui vis, o luptă dintre iluzie și deziluzie.

Perspectiva rolului și perspectiva destinului sunt legate și determinate reciproc. Decepcionarea îl deziluzionează pe erou, îl lipsește de motivația luptei, compromise idealul cu interesele meschine ale celor, care îl trădează. Moartea, ca finalitatea destinului, este tratată ori ca o fericire, o salvare de chin sau o nefericire pentru cei ce rămân fără suportul moral al eroului. Decesul este un fapt biologic. Moartea, însă, este un fapt personalier la baza căruia se află lipsa de grațitudine a anturajului, atacul la persoană, la rolul ei afectiv, statutul său jinduit de antagonist.

Anturaj, mediu și fondal social-istoric

Este cunoscută expresia „spune-mi cine îți sunt prietenii și îți voi spune cine ești”. Formula „regele este jucat de servitori” presupune un anturaj uman cu anumită atitudine.

Conceptul personalier al fabulei include, ca regulă, un erou, un personaj afectiv al acestuia, un personaj antagonist și anturaj. Uneori eroul sau personajul afectiv este dublat de un gemen, prin care dramaturgul creează situații de confuz, amplificând intriga.

Personajul afectiv, din cauza căruia apare conflictul, este femeia iubită, mama, copilul, sora, fratele, domnitorul țării etc. Personajul afectiv prezintă o persoană concretă ce se bucură la moment de cea mai mare simpatie a cetățenilor. Ca de exemplu, Moș Crăciun, pentru salvarea căruia ar lupta un copil. Sau un copil din internat, pentru salvarea căruia luptă Moș Crăciun. Același tip de relații există între stăpân și cîine, între... Variații ale personajului afectiv sunt infinite.

Personajul antagonist eroului este și el atras de personajul afectiv. Și el își iubește, de exemplu, țara, doar că vrea să acapere tronul ei abuziv, prin crimă, omorînd regele.

Astfel se formează triunghiul „eroism – dragoste – crimă”. Imperativele triunghiului conflictual sunt tratate în diverse variații, dar în esența lor va fi dorința de a fi iubit și fericit.

Personajele centrale dețin în relațiile dintre ele rolurile principale, atributive. Dar acestea necesită a fi completate cu rolurile care creează relațiile cu anturajul. Acesta este mai mare sau mai mic în dependență de conceptul situației dramatice, contextului social-istoric al fabulei, al viitorului spectacol etc. Pentru a contura destinul eroului dramaturgul introduce personaje episodice. Față de ele personajele centrale și capătă roluri complementare.

Conceptul personalier al subiectului include și personaje, care nu au o implicare decisivă în șirul de evenimente, dar îi formează fondalul social-istoric sau convențional. Aceștia sunt статистиi. Ei alcătuiesc garda regelui, trecătorii unei străzi, dracii din iad etc. Acest personaj colectiv este difuz, ocazional, expresiv, extatic, agresiv, panicat, posesiv, rebel etc.

În momentul când acest grup acționează ca un un singur personaj, el devine cor, cordebalet, figurație, personaj colectiv ce reprezintă femeile corintiene, nouri, o bandă de cartier, un cârd de lebede sau alte ființe.

Practica dramatică ne aduce multiple exemple ale personajelor individuale, personajelor-cupluri, personajelor colective.

Personajul colectiv

De fapt, primul personaj care a apărut în teatru a fost corul. El era necesar pentru a reda atitudinea colectivității umane față de divinitatea templului, iar pe urmă – față de erou. În teatrul antic corul era unicul personaj care contacta liber cu publicul, reda diversitatea reacțiilor față de acțiunile eroilor.

Personajul colectiv se supune aceluiași legi ale mimesisului ca și personajul individual. Așa că el poate fi concret-istoric, tipic-realist, dar și convențional (flori, spice de grâu, valuri etc.), avînd trăsături comune.

Personajul colectiv a fost, este și va fi prezent în acțiunea dramatică ca un ansamblu de actori din scene de masă. El este o prezență figurativă a mediului evenimential, grup dispersat (trecători pe stradă, cumpărători la piață etc.), ocazional, apărut din interesul, curiozitatea față de un accident așteptat sau neașteptat, în legătură cu un eveniment, o manifestare publică artistică, sportivă, ca o grămadă, ceată, droaie.

Colectivitatea este expresivă, manifestînd o atitudine comună față de eveniment, este posedată de o stare afectivă, apărută, de exemplu, din lupta pentru valori (bani, loc în autobuz, o bucată de pîine aruncată etc.).

O formă extremală a masei afective este masa extatică, ajunsă la extaz în timpul ritualurilor, sărbătorilor, misterilor, carnavalurilor. Exemplu de personaj colectiv extatic servesc fanii concertelor de muzică rock, suporterii meciurilor de fotbal.

Personajul colectiv poate fi contemplativ sau interiorizat, pacifist sau agresiv, asemeni fanaticilor religioși din noaptea sfîntului Bartolomeo, rasiștilor ce săvîrșesc judecata lui Linci, gloatei răsculate, rebele, revoluționare etc.

Masa publică are proprietatea de a trece ușor dintr-o stare în alta datorită caracterului spontan al reacției și molipsirii emotive circulare. Personajul colectiv poate fi cuprins de panică, apărută stihiiic din frica față de pericolul real sau ireal, ce blochează

capacitatea aprecierii raționale a situației, mobilizării volitive, organizării contr-acțiunii, stare determinată de atmosfera psihologică încărcată, prevestitoare de evenimente catastrofale, generată de un eveniment neașteptat ca eruperea vulcanului, ireal ca războiul cu marsienii, lipsa de informație despre pericol și posibilitățile de apărare, cauzată de o situație stresantă pe fondul unor condiții fiziologice extreme - oboseală, foame, beție...

Dar conceptul personajului colectiv poate fi și neobișnuit, ieșit din comun, deosebit, excepțional, având calități rare.

El nu înseamnă automat o depersonalizare. Stanislavski C. cerea de la fiecare interpret al figurației să-și scrie biografia afectivă, să-și motiveze personal existența scenică.

Arta transfigurării dramatice

Arta transfigurării dramatice nu este monopolul actorului, ci constituie o calitate de bază și pentru regizor, și dramaturg. Cei mai mari autori ai lumii ca Eshil, Sofocle, Euripide, Aristofan, Plaut, Shakespeare, Goldoni, Moliere, Lope de Vega, Caragiale... au fost actori, suflori, secretari literari, oameni de teatru. Fără a ieși în scenă nu poți scrie piese.

Actorul se manifestă în scenă prin două modalități existențiale : acțiunea fizic-expresivă și cea auditiv-verbală. Unitatea lor constituie acțiunea psiho-fizică.

Prima este o sumă de expresii gestice și plastice. Acest fapt oferă actorului posibilitatea de a reprezenta diverse ființe de la cele micro-biologice cum ar fi ADN-ul sau infuzoriile până la cele avimorfe, zoomorfe, reptilomorfe, fitomorfe, insectomorfe... Gestica, plastica actorului redă stările, procesele fizice de încălzire, răcire, oscilație, echilibrare proprii cât omului ca corp fizic, cât și obiectelor. Astfel actorul redă existența formelor reale de la cele micro-fizice sau micro-chimice cum ar fi a unei molecule de apă sau a unui atom până la obiecte tehnomorfe (un ceainic, o motocicletă, un cuptor etc.), însuflețindu-le.

Însuflețirea stărilor redă energetica psiho-fizică, de la acalmie la turbulență, de la tensiune la abulie, prezentând stări patologice, fizice, afective, spirituale.

Personificarea redă stărilor decorporalizate fizicul. În acest sens, spectacolul teatral este asemuit cu un sens de spiritism. Actorul încarnează spiritele călătoare de la o scenă la alta. Teatrul este un templu în care publicul comunică cu marele spirite ale lumii prin actorul ce devine un medium. El le oferă șansa de a re trăi din nou o viață trecută sau una viitoare.

Stările spirituale sunt mișcări ale personalității, a ierarhiei valorice în jurul poziției sale de echilibru (rol) în dependență de violența atacului roluar din anturaj, în „ringul” scenei. Această luptă cu dezechilibrarea, pentru păstrarea rolului deținut sau obținerea unui rol dorit se manifestă ca emoție produsă de un sentiment puternic, o înfiorare, un freamăt, o trepidatie, ca la instrumentele muzicale.

Arta transfigurării reunește creatorul cu instrumentul într-un singur corp. Pentru actor este necesar să mențină o anumită factură, să-și păstreze vocea, timbrul ei. Dar și o stare a spiritului, a inteligenței. Un om rău, spiritual nociv nu poate ieși în scenă, nu poate

monta, crea, juca... sincer, divin. Jocul unui om rău este perfid, crud, josnic. Un creator incult nu poate fi rafinat.

Forma artistică este indisolubil legată de creator. Dramaturgul scrie, figurat vorbind, cu propriul sânge, cu propriile lacrimi. Arta făurește destinul nu numai al personajelor, dar și al creatorului acestora. Destinul artistului, al universului său depinde și de personajele create de el.

Fără această transformare nu există formare. Dramaturgul, actorul și regizorul recapitulează experiența sa pentru a o sintetiza în personaje vii, tipice, emblematice, semnificative, simbolice.

Componentele esențiale ale acțiunii sunt starea, atenția, memoria, imaginația, aprecierea, atitudinea, motivația.

Școala de teatru nu învață actorul, regizorul, dramaturgul nimic altceva decât a se da în spectacol, a lucra pentru public. A exista, a gândi... în public, de pe poziția personajului. A trăi și nu a demonstra. A gândi și nu doar a raționa.

Gîndirea spre deosebire de raționamente este emotivă, zbuciumată, înaripată, subiectivă, personal-motivată. Dacă omul gîndește de pe pozițiile personajului în condițiile propuse ale subiectului, el și simte o existență firească, și convinge publicul. Gîndul realizează spectacolul, născîndu-se din imaginație sau, cum spunea C. Stanislavskii, din „magicul dacă”.

Așa ori altfel lumea este văzută în teatru în raza simțurilor și a imaginației, care se alimentează din memorie și senzații.

Drumul dramaturgului, regizorului, actorului și spectatorului spre tronul imaginației trece prin cultivarea capacității de a „simți” în scenă stările mediului, stări fizice (frig, căldură, imobilitate, vînt, ploaie etc.), raționale (meditative, de documentare, de cercetare, insaituale), dar și a celor emotive (bucurie, tristețe, frică etc.), sufletești (extaz religios, hipnoză, lunatism, halucinație, depersonalizare, manie, nebunie, delir, sacralitate etc.).

Aceste „simțiri” ale stărilor le găsește în memoria sa și publicul. Fiecare din noi a simțit ceva analogic. Important este să operăm cu memoria noastră vizuală, auditivă, motorică, fizică ajutați de actor, de întreaga echipă teatrală.

Repetițiile sunt necesare actorului pentru a activa aceste stări, a le include în memoria operativă: mecanică (acustic-articulată) și cea asociativă. Asocierea este nu doar baza artistizmului, dar și a mecanismului de memorare.

În momentul trans-poziționării prin atribuirea sie evenimentelor biografice ale personajului actorul include resursele memoriei sale genetice, emotive, raționale, spirituale. Pe care le asociază cu acțiunea scenică.

Actorul se manifestă în scenă pe parcursul unei durate de o oră, două, trei, patru, care include mecanismele memoriei prolongate logic-verbalizate, categorizate în structuri aidentive de pe ecranul cerebral al imaginației noastre.

Acțiunea mobilizează forțele fizice și intelectuale ale actorului, dirijîndu-le spre atingerea unui scop, produce încordarea interioară, tensiunea dramatică.

Acțiunea este conștientă și inconștientă. Cea conștientă presupune imaginarea viitorului rezultat al acțiunii și identificarea lui ca motiv personal, comportarea

intenționată, realizarea ei în situația favorabilă și aprecierea emotivă a obținerii rezultatului așteptat sau neașteptat.

Transfigurarea actorului este un fenomen apropiat de personalizării dar nu este acesta. Este de fapt o re-personalizare virtuală, o stare de trans personalier. Este o corectură a propriei personalități, iar uneori – chiar o re-programare. Cel puțin – de intenții vitale. Un fenomen încarnat de actor și transmis sălii. Pentru această re-formă personală, spirituală, mentală și vine publicul repetat la același spectacol. Iar ca transfuzionarea „eu”- lui să se îndeplinească, este nevoie de o concentrare a atenției actorului și a spectatorului. Datorită ei are loc sincronizarea proceselor din scenă cu cele din sală.

Atenția este amețitor de dinamică sau sacral de statică. Este focalizată asupra unui singur personaj sau detaliu, unei porțiuni a scenei, unor planuri și niveluri, întreaga scenă sau include și sala, și chiar holurile și intrarea în teatru, întreaga arhitectură teatrală. Ea este interiorizată sau exteriorizată, concentrică sau excentrică, încordată sau include momente de destindere. Important este să persiste pe durata întregii reprezentații.

Este greu să simți lucruri inexistente, să lucrezi cu obiecte închipuite dacă nu declanșezi imaginația. Ea ne ajută să construim realități virtuale. Acestea devin existențiale datorită atitudinii actorului. Prin atitudine se produce trans-figurarea scenei în realitate și a actorului în personaj. Prin ea se produce trans-poziționarea. În dependență de atitudine un băț devine un sceptru regesc sau coadă de topor. Atitudinea se cristalizează în roluri, edifică caractere. Ea conferă dramatism, declanșează motivația, naște patosul, determină destinul.

Spectacolul este un dialog continuu de atitudini ale personajelor, dramaturgului și regizorului, ale actorilor și spectatorilor. Această dispută atinge teme importante. Polemica dată se manifestă prin cuvinte, gesturi, acțiuni, dar nu se reduce la ele. Orice dispută este o confruntare nu atât de cuvinte cât de atitudini aduse până la gradații superioare de afectivitate.

Artistul este cel ce trăiește din emoții, cu emoții și naște emoții. Fără sentimente, reacții, stări, atitudini, motivații nu există cunoaștere. Emoția este „pixel” cu care se înregistrează informația în circumvoluțiunile creierului. Emoția este fixativul stărilor și reacțiilor. Ea le marchează, le arhivează. Doar după ce a trecut prin emoție, informația devine memorabilia, cunoștință. Reșind din caracterul său atributiv emoția este roluară, situativă, are nevoie de public și de partener.

Afectivitatea în esență sa prezintă un efect de cuplu, indiferent dacă este împărtășită sau nu, dorită sau nedorită. Este proprie și relației dintre actor și public. Emoția o canalizează până la formarea unui atașament reciproc, unei dependențe de actul teatral. În baza acestei legături fascinante, exotice și se constituie sacralitatea actorului.

Elementele acțiunii actorului pe care le-am numit mai sus sunt formate în școala de teatru prin exerciții și studii. Și acolo și dincolo interpreții fac aceleași lucruri, aceleași acțiuni. Ceea ce le deosebește este prezența sau lipsa atitudinii. Piatra de hotar la care ajung exercițiile este aprecierea. Dincolo de ea se naște atitudinea din care crește imediat motivația subiectivă, personajul, situația dramatică, evenimentul, se constituie subiectul. Studiul este roluar, situativ și evenimential. Exercițiul este doar acțiunea adusă la automatism.

Piesa de teatru este un studiu de caz în forma artistică. Teatrul se naște din atitudinea personalieră a dramaturgului, regizorului și actorului față de fenomenele vieții contemporane. Acesta este izvorul său și în viață, și în scenă.

Actorul alege din textul piesei informația privitor la personajul său, culeasă din replicile lui sau expusă de alte personaje ale piesei. În această informație el caută răspuns la întrebările ce vizează personajul. Printre ele primele sunt acele privitor la atitudini, motivații, scopuri.

După aceasta actorul caută stările sale din situațiile dramatice în „eu”- l său transpoziționându-le pe poziția personajului, jucînd „eu în condițiile date”, după care se ridică la trans-formare, manifestîndu-și atitudinea față de personaj schimbîndu-și plastica, mimica, dicția, chiar și factura, nemaivorbind de costum, recuzită și alte accesorii, încercîndu-le, căutîndu-le prin observații actoricești la persoane concrete și doar după asta ajungînd la trans-figurare, cînd personajul este recunoscut de public, devine un chip reprezentativ al timpului, țării, unei mentalități, ideologii, emblematic, o operă de artă. Trecînd aceste etape actorul ajunge a găsi rezolvarea artistică a chipului.

Etapetele lucrului actorului asupra personajului sunt: 1) caracteristica situativă a personajului său și trans-poziționarea roluară „eu în condițiile date”; 2) trans-formarea tipizată (plastică, a facturii, mimicii, dicțiunii, vestimentară etc.); 3) transfigurarea, 4) crearea chipului artistic al personajului.

Trans-figurarea în personaj este personalieră. Fiecare actor are căile, șmecheriile și procedeele sale în lucrul asupra personajului, rolului și caracterului dramatic. Acest arsenal provine din experiența acumulată în școala de teatru, cît și pe scenă, la repetiții și în fața celor ce nici nu întuiesc că au devenit public.

Arta dramatică este necesară societății ca instrument de a se perfecționa. Cu toate acestea anume arta actorului este acel element care face imposibilă perfecțiunea pe deplin, deoarece este vie și nicicînd nu este finită, imuabilă.

Personajul și chipul artistic

Personificarea este un procedeu stilistic. Acesta are la bază un rol atributiv, un tip, prototip, arhetip. Caracterul personajului, trăsăturile sale de bază, imaginea modernă a acestora devin punctul inițial al conceptului său figurativ.

Stanislavskii C. numea aceste calități de bază ale personajului „zerno roli”¹. Din acest „grăunte” sau „cod genetic” apar și cresc circumstanțele personaliere, sociale, temporale și spațiale ale subiectului, caracteristicile eroului și ale anturajului său.

Nimerind în situațiile care cer o concentrare a ființei în jurul entității sale, pentru a se apăra sau a ataca victima, a contrabalansa atacul anormalităților exterioare sau deja interiorizate, personajul este impus să denatureze, hiperbolizînd în mod real sau virtual o capacitate proprie, asociind-o cu calitatea altei entități. Această reacție de hameleonism este o manifestare, ce poate fi asociat într-un mod figurativ cu masca.

¹ Din limba rusă poate fi tradus ca „grăuntele rolului”

Un personaj uman poate fi comparat cu un paloș sau o pisică, o piatră sau o stea, un microb sau zeu. Astfel găsim cheia figurativă a personajului. Ea îi conferă nu doar o plastică deosebită, dar și un fel de a se preta, de a reacționa.

Rezolvarea figurativă a personajului poate fi fantasmagorică, grotescă, realistă sau sublimă. Calitățile complementare ale personajului sunt selectate în dependență de tipul acestei „chei” figurative.

Personajul prin esența sa este un rod al aglutinărilor rolulare, îmbinând într-un chip surprinzător roluri opuse ca, spre exemplu, cel al Cenușăresei și al Prostituatei, al Regelui și al Criminalului. Exotismul rolurilor este omniprezent, fără el nu ar fi posibilă exclusivitatea personajului.

Asocierea, comparația, confuzia, substituirea personajelor unul cu altul sunt procedeele figurative de bază ale personificării. Aceste asocieri se transformă în apropouri, analogii cu persoane reale din viața publică sau cu alte forme existențiale (animale, păsări etc.). Efectul lor devine exploziv într-anumit context, subtext și pretext.

Exotismul caracterologic exploatează la maximum orice caracteristică din spectrul detaliilor. Asocierea lor creează profiluri personale originale, exotice, care generează un interes deosebit din partea altor personaje și a publicului, condiții neașteptate ale intrigii.

Sinteza acestor caracteristici și produce caracterul, care se manifestă ca forța de a învinge circumstanțele chiar cu prețul propriei vieți. Acest proiect al personajului este bine să fie unul original, chiar exotic, excentric, unind calitățile într-o compoziție neașteptată la prima vedere, creînd o figură distinctă.

Dacă am asemui caracterul cu o totalitate de elemente, am observa că există un element care presupune o exagerare hiperbolizantă de durată și forță, care dă sens, transmite mesajul și se numește accent. Această hiperbolizare a unei orientări emotive, sentimentale, afective o numim dragoste sau patimă. La ea se adaugă rolul atributiv, condiția fizică și spirituală. Are loc o sublimare de „ego-u”, ce creează masca personajului, care și este chipul său artistic.

Măști au nu doar personajele claulilor, comediei dell arte, teatrului absurd, a pantomimei și excentricii, dar și a personajelor dramatice și tragice. Acestea doar că o marchează cu machiaj și costum realist.

Teoretic nu există restricții pentru utilizarea oricărui personaj într-un anumit gen. Nu este exclus ca protagonistul unei drame psihologice să fie, de exemplu, un iepuraș sau în rol de Lup în feeria cu Scufița Roșie să fie Adolf Hitler. Mai ales dacă este o parodie.

Capitolul V.

FABULA DRAMATICĂ

Arta personificării. Rol. Tip, arhetip, prototip, tipaj. Caracter. Destin. Anturaj, mediu și fundal social-istoric. Personaj colectiv. Arta transfigurării dramatice. Personajul și chipul artistic

Fabula

Fabula, situația, subiectul și istoria prezintă aspectul artistic, dramatic, tehnic și documentar al compoziției piesei.

Fabula reprezintă destinul eroului într-o formă figurativă. Ea poate reprezenta un subiect anecdotic cu personaje în forme de munți și șoareci, măgari și priveghetori, două poloboace, care dacă e să nu luăm în considerație asocierea sa alegorică se comportă omeneste. Dar poate fi dezvoltată în forme compoziționale mari ca cele de poem, nuvelă, povestire, piesă de teatru, roman sau epopoe. Așa ori altfel, fabula este forma artistică de reprezentare a unei istorii omeneste.

În piesa de teatru fabula se constituie în baza istoriei, legendei, mitului. Ea este construită conform principiului disjunctiv, care le separă în evenimente, iar piesa – în scene, acte, cortine. Fabula leagă evenimentele printr-un procedeu figurativ, un mod artistic de prezentare.

Scena este consacrată omului, destinului său. Spectacolul poate avea loc fără text, dans, muzică, decor, dar nu poate exista fără eveniment, fabulă, o jitiie. Aceasta chiar în dramaturgia absurdului este o „lecție”, o „moarte” a regelui sau o „așteptare” a lui Godo...

Procesul de derulare a fabulei se numește afabulație și include ansamblul acțiunilor ce constituie șirul figurativ al subiectului pînă la final.

Chiar dacă acțiunea dramatică este plasată în hotarele concret-istorice, drama nu prezintă doar o istorie, ci o relatare figurativă cu subiect fabulos, personaje cu caractere fabuloase, o afabulație cu intrigă, peripeție și catastrofă...

Urmărind atacul „Gemenilor” din 11 septembrie 2001 în direct la televizor am avut impresia că vizionez un film artistic. Nu din motivul că nu credeam în veridicitatea imaginilor de pe ecranul televizat, dar din cauza că asemenea cadre de lovire a „zghîrîienorilor” cu avioane, elicoptere am mai văzut în filme de ficțiune. Posibil că acestea au fost vizionate și de teroriști. Că ele au impresionat imaginația lor, au inspirat înfăptuirea crimei, ce au cutremurat lumea. Dar nu arta a provocat tragedia „Gemenilor”.

Crimele reale se produc nu din interese artistice, estetice, ci din motive sociale, din cauza unor destine mutilate în realitate și nu în oglinda virtuală a scenei sau a ecranului.

Fabulația este un procedeu de concepere și redare artistică a istoriei, a situației dramatice, a cărei structură integratoare și expresivă o constituie subiectul dramatic. Ea poate lua forme diverse, mari și mici.

Funcția mimetică cu referire la personajul, evenimentul, spațiul și timpul dramatic are sarcina de creare a istoriei umane. Spre deosebire de istorician artistul tratează

evenimentele sociale prin obiectivul destinului personal.

Dramaturgul transformă istoria în fabulă. Dar dacă un istorician nu este un artist, atunci un artist este obligat a fi și istorician. Nivelurile mimetice se asociază cu cele ale istorismului (cronical, memuaristic, documentar). Este știut că după alegerea ariei tematice a viitoarei lucrări dramaturgul ca orice alt artist parcurge etapa de documentare concret-istorică.

Artiștii fixează imaginea fenomenologică a timpului, a istoriei, o creează, îi redau viața și o asociază. Nici un subiect realist nu este realizat fără a ține cont de forme istorice vestimentare, tehnologice, industriale ș.a.m.d.. Pentru a scrie piesa este necesar să cunoști aspectele sociale, politice, economice, culturale, etnografice, lingvistice, spirituale ale timpului și personajului.

Fără aceste momente nici o fabulă realistă nu devine credibilă. În măsura necesară. Căci suntem conștienți de ficțiunea actului artistic, de imposibilitatea și inutilitatea reconstrucției istorice absolute. Artistul folosește mostra concret-istorică din muzeu în calitate de prototip. Istoria arhivează și mostre spirituale, exemple de afectivitate. Ea servește imaginii, opere literare, idei, concepte, modalități de comportament etc., arhivează noile creații artistice.

Drama înveșnicește imaginea istorică, dar și devine un element al ei. Oamenii altei perioade revin la ele pentru o reconstituire parțială, denaturându-le, deformându-le în măsura necesităților sale, contemporanizându-le.

Se spune că istoria nu se repetă. Aidoma ei formele dramatice nu se reconstituie integral. Formele artistice de spectacol viu și de spectacol media, subiectele dramatice revin în public, fiind „redactate” de prezent. Arta dramatică în conținutul și formele sale este diacronică, fiind și ea la rîndul său un fenomen nu doar trecător dar și evolutiv.

Arta creează imaginea timpului, iar istoria o arhivează. Drama prezintă istoria vie a timpurilor prin fabulații și o transmite din generație în generație, perpetuînd viața neamului. Fabulația și este arta tratării istoriei.

Fabulele lui Esop sau ale altor autori adesea nu includ dialogul, ci doar povestesc în proză sau versuri situația cu personaje alegorice. Caracterul figurativ al situației și al personajelor îi imprimă caracter artistic. Ea poate fi realistă, grotescă, fantasmagorică ori sacrală.

Fără această situație personificată nu există subiect artistic. Subiectul și prezintă unirea personificării cu fabulația. Dar și cu mijloacele artistice. Ea așează convenția artistică pe șirul situațiilor dramatice în care este plasat eroul.

În dependență de conceptul autorului subiectul include anumite episoade, o eșalonare a evenimentelor, o discontinuitate, o așezare într-o ordine a scenelor, numerelor artistice, secvențelor unui film în vederea obținerii unui tot artistic, conform cerințelor piesei sau a scenariului.

Această dezvoltare a acțiunii este numită peripeție. O jumătate din ea prezintă linia intrigii ascendentă spre culminație, iar a doua jumătate – linia descendentă a catastrofei. Intriga începe din situația declanșării conflictului, iar catastrofa finalizează cu soluționarea situației conflictuale.

În dependență de gradul de inițiere al personajului sau publicului în circumstanțele situației dramatice este creată intriga. Ea ca și catastrofa naturală poate fi atribuită unei părți sau întregului subiect dramatic.

Montajul scenelor unui subiect cu aceeași fabulă poate fi consecutiv, paralel, asociativ, absurd. Dar așa ori altfel el va fi diacronic în plan ideatic, va prezenta o evoluție a unei idei.

Construcția subiectului exprimă o anumită dialectică, prezentînd argumentele în contradictoriu, într-o anumită logică declarată sau aparent negată, dar intuită. Drama și este arta de a ajunge la adevăr prin confruntarea unor personaje cu raționamente și comportamente contradictorii, circumstanțe.

În baza acestora se va construi o acțiune pe parcursul întregii piese, după regulile scenei, a jocului dramatic, constituind subiectul ei.

Forma rezumativă a fabulei este un „sinopsis” al piesei, nuvelei, povestirii, baletului, operei sau filmului. Ea este simplă sau dezvoltată într-un șir consecutiv de evenimente al unei peripeții cu încurcături, confruntări, succesiuni de situații contraversate, o expoziție impunătoare a caracterelor cu o factologie anticipată relatată de anturaj (emoțională, motivațională și ideatică), dantelată cu lux de amănunte, detaliată concret-istoric sau o construcție evenimentială laconică...

Aceeași fabulă poate deveni subiectul unei picturi, unui film, unui spectacol de păpuși etc. Și de fiecare dată subiectul operei concrete va fi diferit nu doar prin conținut, evenimente incluse, text, dar și prin mijloace artistice. Așa cum, de exemplu, fabula dragostei dintre o fecioară și un astru, capătă diferite forme artistice în poemul eminescian, picturile lui S. Balașa, V. Pinte, baletul lui E. Doga, spectacolul dramatic al lui B. Focșa, spectacolul de păpuși al lui T. Jucov sau filmul lui E. Loteanu. Aceeași fabulă poate fi prezentată în mod tragic sau comic, ca un detectiv sau o comedie de situații etc.

Sursele fabulației

Fabulele dramatice se inspiră din întâmplări, istorii, legende și mituri.

Fabula se poate constitui în baza unei *întîmplări* relatate, povestite de un martor ocular, a unei *istorii* mărturisite de mai mulți oameni, care prezintă diverse argumente și documente, ce confirmă cele întîmplate, a unei *legende* transmise din bătrîni, confirmarea căreia o găsim în datini și obicei, o putem vedea în vestigiile vechilor cetăți, așezări, dar și a *miturilor* care constituie credințele despre viață, moarte și lumea înconjurătoare, evenimente, a căror urme sau pierdut de civilizația umană.

Subiectele mitice provin din surse preistorice, dispărute în negura vremilor și sunt transmise în baza credinței, fără a avea o argumentare plauzibilă. În baza miturilor se constituie crezul religios, sistemul de sărbători și ritualuri, oficiate tradițional cu datini și obicei.

Fiecare civilizație își are miturile sale, care constituie baza modului de viață, credinței despre viața de după moarte, veșnicie, divinitățile protectoare și faptele acestora. Miturile totemice, pelasgice sau cele moderne exprimă o anumită concepție despre sensul vieții, ierarhia valorică, tabu-urile și canoanele, care trebuiesc respectate pentru o viață cucernică și sănătoasă.

Miturile fenomenologice reprezintă fenomene cosmice, alcătuind narațiuni despre facerea lumii și apariția omului, viața eternă, natură și ciclurile, regnurile ei, cadrul astral, elementele primordiale.

Miturile cosmografice reprezintă divinitățile și habitatul lor, procrearea divină, panteonul, lumile coexistente (tărîmul celălalt), războaiele dintre zei cu implicarea oamenilor și forțelor malefice.

Miturile transcendente se referă la destinul uman, eroii semi-divini, depășirea condiției fizice umane, deplasarea în timp, teleportarea etc.

Există mituri memoriale, păstrătoare ale faptelor ancestrale, ce reprezintă psihoze colective provocate de evenimente șocante (cunoașterea focului, potopul) sau fapte neobișnuite, petrecute la confluența a două populații de nivel cultural și spiritual diferit. Ca de exemplu, mitul titanului Prometeu, care i-a învățat pe greci agricultura, astronomia, construcția corăbiilor, medicina, scrisul, să îmblânzească calul etc. Mitul memorial conservează și evenimente sociale ale perioade preistorice cum ar fi războiul titanilor cu olimpienii, războiului cu Atlantida.

Legende reprezintă evenimente și personaje concrete din perioada arhaică, povestite din bătrîni, lipsite de documente și dovezi istorice. Ele se bazează pe anumite semne grafice, inscripții neînțelese găsite pe pietre de morminte, în ruinele fostelor așezări, pe monede, medalii, gravuri, hărți, desene, scheme sau texte vechi de pe tăblii sau din manuscrise, tradiții orale.

Narațiunea lor în proză sau în versuri include fapte fantastice sau miraculoase care pot avea un suport istoric real. Ele sunt transmise în special pe cale folclorică și bazate pe un fond istoric sau pe o închipuire mistică.

Legenda explică originea unor ființe, plante sau animale desfășurarea unor evenimente istorice sau faptele unor eroi, întâmplări din viața titanilor, zeilor, sfinților. Astfel apar legendele ghiocelului, lăcrămioarei, crinului, trandafirului, rîndunicii, primăverii, măștișorului, Odochiei, Chișinăului, Moldovei, cele biblice, ale Olimpului, Atlantidei, Palaitonului etc.

Legende combină fapte reale cu întâmplări imaginare, atât cele posibile cît și cele ireale. Legenda este epurată de concretețea documentară, punînd accentul pe caracterul neașteptat, ne-tipic, eroic al personajului legendar, pe manifestarea de către acesta a unor calități a-tipice. Doar un erou poate astupa focul inamicului cu propriul corp, să meargă și să zboare neavînd picioare etc., adică să săvîrșească fapte a-tipice. A-tipismul eroului este supranatural, dar și explicabil. El presupune atribuirea unor calități mirifice, minunate, excepționale, este în esență divin. Dar eroismul este și o manifestare supremă a umanismului universal și celui concret-realist.

Faptele povestite de martori și demonstrate de dovezi constituie istoria. Aceasta este redată în mod obiectiv, științific sau subiectiv, artistic, în planul trăirii umane ale acestor evenimente. Spre deosebire de mit și legendă, situația dramatică își documentează realismul prin mostre, dovezi, mărturii și nu artefacte mistice. Multitudinea de documente, ce le atestă, constituie clasică istorică.

Întîmplările ancorate în prezentul imediat, relatate de contemporani, sunt actuale și prezintă istoria modernă a comunității umane.

Eroii miturilor au fost cândva persoane concret-istorice, asemeni lui Isus Cristos, pe urmă au devenit legendare, ca apoi să devină mitice. Această evoluție au avut-o toate subiectele și personajele mitologice.

Mitul și fabula

Popoarele care se respectă au o mitologie, o culegere de legende și mituri ale străbunilor, de la care ele consideră că provin și a căror tradiții și patrimoniu spiritual îl preiau. Cum ar fi miturile pelasge, care ar porni de la miturile titanilor, olimpienilor și atlantiților, continuând cu cele antice ale tracilor, geto-dacilor sau miturile Valahiei Bizantine, trecând în cele ale muntenilor și moldovenilor.

Între formele de personificare mitizarea este cea mai convențională. Fapt ce deloc nu înseamnă că este lipsită de realism. Personificarea documentară sau tipizantă se înscrie în realismul imaginativ, folosind forme naturale și concret-istorice.

Pe când personificarea mitică are loc în cadrul realismului fantastic, creând forme neexistente în natură, dar care o reprezintă într-o formă convențională. Aceste creaturi fantastice provin din amestecul formelor existențiale. Ea ne oferă posibilitatea vizualizării realității spirituale.

Vizualizarea spiritualității în formele realismului fantastic include crearea unor personaje ce reprezintă divinitățile, noțiuni ca frumusețea, justiția, libertatea, adevărul, aspecte spirituale și spiritiste ale morții, nașterii, inițierii, a timpului absolut de felul „a fost odată ca nici odată”, a locului sacru în genul „rai”, „iad”, „purgatoriu”, „tărâmul celălalt”, „picior de plai”, „gură de rai” etc.

Realismul presupune prezența separată, simultană, alternantă, consecutivă și asociată a elementelor materiale, naturaliste, sociale, spirituale. Dar prezența acestora poate fi grotescă, fantasmagorică, feerică, amestecând elementele din diferite categorii existențiale într-o singură entitate. Aceasta este deja sur-realistă și divină, mitică și legendară.

Mitizarea este intermediară între divinizarea sur-realistă și laicizarea umanistă. Sur-realismul pune circumstanțele și destinul eroului în cîrca providenței divine. Pe când laicizarea se alimentează din circumstanțe realist-subiective.

Puntea care unește lumea realistă și cea sur-realistă este eroismul. Din antichitate doar eroi ca Heracle deveneau semi-zei. Și în religia creștină personajele de pe icoane prezintă urmașii lui Adam și a Evei.

Laicizarea mitului este orientată spre o diminuare a componentei fantastice, punînd accentul pe umanismul realist al personajului și al circumstanțelor, aspectele concret-istorice, documentare, istoric-recognoscibile, tipice.

Un autor dramatic tinde intuitiv spre mit. Această tendință constituie suportul apariției unui Sofocle, Shakespeare etc. Dar popularizarea mitului inerent și involuntar aduce la laicizarea lui, pune sub semnul întrebării caracterul divin. Prin aceasta și se explică adversitatea unor reprezentanți ai bisericilor față de artele dramatice, de prezentarea subiectelor religioase pe scenă sau pe ecran.

Mitologia este religioasă, dar și laică. Mitul biblic este scos din uz în țările în care populația nu mai are frica zilei de mîine. Miticul evoluează și el. Zona în care acest

progres este general-acceptat a devenit mitul laic. Mitologizarea laică respectă tabu-ul asupra subiectelor biblice. În schimb celelalte subiecte și personaje devin un teren de implementare a noilor tipuri eroice ale epocii tehnico-științifice. Sec. XX a devenit o perioadă de generare activă a noilor personaje mitice în centrul cărora s-a plasat cel al supra-omului.

Suportul personajului mitic constă în referirea acestuia la legitatea existenței. Aceasta și constituie suportul providenței divine, a „ochiului divin” care pe toate le vede și tuturor le dă dreptate. Azi personajele religioase nu mai dețin monopolul săvârșirii dreptății. Aceasta este săvârșită și de eroii noii mitologii laice.

Factorul care salvează contradicțiile divinului și laicului este umanismul.

În teatrul modern este la modă mitul și ritualul, dar spre deosebire de conceptul mitologic antic sau cel creștin paradisiac mitologia epocii moderne este axată pe cosmogonismul „supra-omului”. Dramaturgia clasică europeană de la romantici încoace are la bază acest concept al eroului mai puternic decât circumstanțele vieții.

În epoca modernă personajul își făurește un nou destin nu într-o viață ulterioară, dar „acum și aici”, nu pe „celălalt tărâm”, dar în Patria sa. După ce ateștii au proclamat moartea lui Dumnezeu și multă lume a crezut în asta, destinul nu mai poate fi „pre-destinat” de divinitate, nu este mai puternic decât personajul, căci omul și nu divinitatea determină destinul uman. Eroul nu încearcă să „ocolească”, să „înșele” destinul vitreg, ci se încumetă să-l „giliotineză”, să se desprindă din îmbrățișarea mortală a acestuia, să ardă „podurile”, să-și reia destinul.

Supra-omul nu este deprimat de fatalismul destinului. Pentru a înfrunta moartea, el atrage importante resurse spirituale. Dar victoria supra-omului asupra propriului destin este temporară. În acest aspect co-raportul uman al fizicului și spiritului este mărginit de fragilitatea fizicului. Și genul tragic este de neocolit cel puțin pentru personajul afectiv.

Secretul supraviețuirii incidentelor sau a catastrofelor de destin, a longevității și ascensiunii ulterioare ale eroului rezidă în balanța armonioasă între sănătatea fizică și spirituală, mentală și instinctivă, emotivă și rațională, dar și în moralul combativ, în verticalitatea personalieră, în conștiința curată față de personajul antagonist doborât în final chiar cu prețul vieții eroului.

Aceiași fabulă dramatică poate fi prezentată în diferite genuri artistice și în diferite opere de artă de același gen. Fabula Antigonei lui Sofocle sau a Medei lui Euripide a fost preluată de mai mulți autori. *Hamlet* al lui Shakespeare are mai multe ecranizări... Și de fiecare dată când fabula este preluată de un autor acesta o tratatează într-un mod diferit, neordinar, care implică schimbarea accentelor ideatice, celor conceptuale ale eroului, o nouă selecție a evenimentelor, o reconcepere a situației dramatice, care se află la baza subiectului.

Cosmogonia ca matrice a personajelor și subiectelor

Dramaturgia este genul de literatură de ficțiune în mijlocul căreia stă tema fericirii și nefericirii umane, a vieții și morții, a nemuririi. Și acest tratat de „fericiriologie” expus într-o formă artistică presupune că existența eroului este fericită când este armonioasă cu

mediul înconjurător, cu cosmosul. El este expresia absolută a mediului și a omului în ea. Dar când mediul devine ostil?.. De ce?

Cosmogonia prezintă modelul macro-cosmosului și micro-cosmosului, locul omului în realitate, răspunzând la dilema esențială a vieții și morții, a fericitei nemuriri și nefericitei dispariții. Ea își are personajele și fabulațiile sale mitice, din care se inspiră dramaturgii.

Evoluția conceptelor cosmogonice a suferit mai multe transformări pe parcursul dezvoltării civilizațiilor și culturilor. Printre ele, cele mai reprezentative pentru popoarele europene sunt cea totemică, htoniană, olimpică, iudaică, creștină, musulmană și cea a supra-omului.

În antichitate lumea era concepută ca o suprapunere a două niveluri de existență: unul jos, al muritorilor și altul superior, cel al nemuritorilor, divinităților. În această reprezentare a lumii asemuită unui teatru de marionete acțiunea muritorilor era total dirijată de voința zeilor olimpici. Destinul celor de pe scenă era cunoscut deja din momentul nașterii, și nu se putea abate de la finalul sortit, iar moartea era unicul exod ce trebuia să reconfirme supremația divină și nimicnicia umană. Orice destin sfârșea cu plecarea în lumea htoniană, asemeni titanilor închiși în împărăția lui Hades, ca într-o cutie cu păpuși din care arareori dar totuși puteau reapărea pe scena terestră a vieții Orfeu, Heracle sau Zamolxe.

Rostul existenței umane era conceput ca o supunere voinței divine exprimată prin prezicerile preoților și voința regilor, împăraților. Șansa nemuririi o aveau bastarzii zeilor născuți din pîntecul pămîntencelor. Aceștea, ca de exemplu Heracle, erau eroi sau deveneau eroi datorită provenienței sale semi-divine. Regii și împărații la fel aveau șansa divinizării, completînd rîndul zeităților. Ei, reprezentanții puterii de stat și militare puteau penetra spre nivelul superior, cel al marionetiștilor.

Acest nivel olimpic se completa pe veac ce trecea cu noi semi-zei sau zei, devenind supra-populat, numele unora pierzîndu-se în negura vremilor. Popoarele ofereau surse de completare a păpușarilor divini și diferite scene de prezență. Divinitățile împărțite în trupe localizate în Olimp, subteranele lui Zamolxe, munții Caucaz, Sinai etc. mînuiau destinele muritorilor localnici. Concurența acestora era acerbă și ades folosea paiatele în luptele sale.

În condițiile izolării culturale ale popoarelor situația mai era tolerată într-un fel. Însă, în urma cuceririlor lui Alexandru Macedon, a extinderii Imperiului Roman divinitățile anterior rivale trebuiau să fie uitate sau asimilate. În cazul păstrării unei autonomii politice și culturale divinitățile robite pretindeau să fie acceptate în casa comună, să între într-o comunitate, un Babilon nu doar lingvistic ci și divin.

Imperiul Roman a bulversat lumea muritorilor și a divinităților. Popoarele barbare puteau fi cucerite, dar zeii lor nu puteau fi înlănțuiți. Imperiul naturaliza popoarele robite cu tot cu zei. Acest haos era stăpînit doar cu puterea armelor. Pînă la o perioadă critică.

Criza care a înlocuit sistemul antic multi-divin cu cel al unei singure divinități în forma sfîntei treimi a tatălui, fiului și sfîntului duh, al creștinilor, pe lîngă aspectele demografice, politice, economice, militare, culturale, conștientizarea necesității instaurării unui sistem unitarist, mondializatoriu, a avut la bază revederea conceptului cosmogonic,

care pe lângă problema personificării forței divine mai trebuia să propună o nouă soluție a fericirii și nefericirii, a vieții și nemuririi.

Noul concept creștin a devenit modern și revoluționar datorită faptului că a deschis în fața tuturor muritorilor poarta raiului, le-a oferit șansa vieții de apoi. Sigur că șansa nemuririi era condiționată de o viață cucernică, pe placul domnului, moartea fiind o judecată în fața lui Dumnezeu, a Fiului său, a Sfintului Duh, a arhanghelilor, sfinților, care asemeni juraților își pronunță verdictul trimerii în iad sau primirii în rai. În ele bucuriile raiului, atât și chinurile iadului sunt veșnice. Astfel convertindu-se în creștinism și omul de rînd devenea nemuritor.

Creștinismul a pus în mijlocul cosmosului paradisul spre care sunt atrași cu o forță centripetă cele bune și de la care cu o forță centrifugă se îndepărtează lucrurile rele. Acest paradis și-a păstrat locul ceresc, „ex-olimpic”, iadului revenindu-i locul fostului Hades.

Dar pe parcursul secolelor nimeni nu s-a întors din rai cu fotografii, autografe, hărți turistice sau alte mărturii ale existenței acestuia. Dumnezeu nu a oferit nimănui posibilitatea de a vizita în vacanță raiul sau iadul. Geografii au colindat întregul Pământ, dar nu au obținut datele topografice ale comunității muritorilor deveniți nemuritori. Doar moldovenii pretind că trăiesc într-o „gură” de rai sau la „poarta” raiului. Poate de aceia că au pământ deosebit de frumos și încântător.

După secole de căutare și cercetare, dar mai ales după ce omul a intrat în sine însuși în ședințele teatrului anatomic, știința a răsturnat mai multe dogme, a adus societatea la revoluțiile franceze, care i-au tăiat capul unsului lui Dumnezeu.

Aducerea divinității umane în teatrul anatomic și ghilotinarea ei a devenit senzația, care a animat spiritele călăuzindu-le la un alt concept de la care începe cosmogonia supra-omului și istoria modernă.

Spre deosebire de creștinism el oferă cea de a doua șansă a fericirii sau nefericirii nu după moarte, într-o viață de apoi, ci „acum” și „aici”. Omul devine stăpînul deplin al propriului destin în spațiul terestru și în cel celest.

În centrul cosmosului nu mai este plasat soarele ci supra-omul. Sistemul solar devine unul dintre spațiile posibile de viață. Concomitent, este radical revăzută corelarea micro-cosmosului și macro-cosmosului. Spațiul planetar și interplanetar al sistemului solar devine micro-cosmic. Lucian Blaga, de exemplu, descrie acest spațiu ca o locuință : „Prin cosmos auzis-ar măreții mei pași și-aș apare năvalnic și liber cum sunt...”

Destinul uman își pierde predestinarea divină și se transformă în dilema luptei cu fatalitatea finalității. Noul concept cosmogonic al supra-omului oferă șansa divinizării și fericirii omului supra-dotat, omului supra-erou, omului care în ultimă instanță este capabil să-și reia viața îndreptîndu-și greșeala, să obțină o nouă șansă în aceeași perioadă de existență sau să și-o ia prin eutanasiu. Acest concept cosmogonic reformează esențial dilema fericirii și nefericirii, a nemuririi și a eternității.

Trans-formarea omului în divinitate a lichidat conflictul dintre divinitate și om. Acest gol creat a fost umplut de reactualizarea mitologiei păgîne, precreștine, a credințelor oculte, din care arta dramatică își creează o nouă mitologie a divinităților malefice cu care luptă supra-omul.

Dar conflictul dintre virtute și păcat a rămas tot atât de funcțional și în noua cosmogonie.

Forța divină din care se alimentează puterea supra-omului devine dragostea în numele căreia luptă orice erou, pe când în antichitate faptele eroice erau săvârșite pentru spălarea păcatului, iar în creștinism – pentru purificarea prin duhul sfânt, înălțare, sfințire.

Milenii la rând dragostea este atacată de darvinism, psihanaliză, freudism, instinctivism, genetică, de rațional și irațional, de anormal și paranormal. Egoismul anihilat prin dragoste în cazul unei comunități supra-umane este și va fi constant orientat împotriva forțelor divine malefice omului, vieții pămîntene, dar va trata omul ca o divinitate benefică și ocrotitoare.

Dramaturgia divină, profană și cultă

Orice perioadă cosmogonică (antică, creștină, modernă) include etape de constituire a teatrului religios profan și cult. Cosmogonia promovează un sistem de culte, dar și de personaje divine, mituri, serbări, care, fiind preluate de majoritatea populației, ajung la formele operelor de artă laice, ce evoluționează în forme culte, iar după asta devin fetișizate, clișeiate și compromise. Noua cosmogonie, care vine în schimbul celei precedente anulează personajele și fabulațiile cultelor perimate, făcând inutile creațiile artistice ale acestei epoci pămîntene.

După oficializarea creștinismului în anul 325 d.Hr ca religie oficială a Imperiului Roman la Sinodul de la Niceia și răspîndirea lui ulterioară în țările europene tezaurul culturii antice a devenit neactual. Mesajul ideatic al artei antice nu corespundea noilor idealuri creștine, noii cosmogonii, noii mitologii, noii organizări sociale.

Arta teatrală s-a pomenit lipsită de tot potențialul acumulat și transmis din generație în generație timp de milenii. Piesele autorilor antici nu mai puteau fi jucate din considerente politice. Oficialitățile convertite în creștinism și sub presiunea fanatismului creștin nu mai permiteau reprezentarea pieselor clasicilor antici. În plus la aceasta patrimoniul antic era nu numai neglijat și uitat, dar și distrus de războaie, clerici, cataclismele naturii.

Teatrul vieții era preocupat în mod prioritar de rivalitatea Palatului și Templului pentru puterea asupra conștiinței și averii poporului. Viața spirituală era dominată de ideea unirii Europei într-o religie, creștinarea barbarilor, războaiele cruciaților pentru mormîntul Domnului, mișcarea și răscoalele iconoclaștilor, înăbușirea schizmelor, rivalitatea bisericilor, prigonirea libertății religioase, a sectelor, edificarea noilor, giganticilor templuri, canonizarea arhitecturii, mobilierului, rechizitei, vestimentației, muzicii, iconografiei, riturilor, slujbelor bisericesti, sărbătorilor religioase, crearea teatrului religios.

Pentru ca să apară teatrul laic creștin era important a crea întâi și întâi teatrul religios. Așa a fost și în antichitate. Acest teatru laic trebuia să înceapă cu formele teatrului profan pentru a ajunge la formele teatrului cult al epocii clasice. Acest nou clasicism trebuia să se axeze nu pe cosmogonia, mitologia și literatura antică, ci pe mitologia și literatura creștină. Pentru ca să apară o dramaturgie nouă era necesar să fie constituită o nouă filozofie și o nouă literatură, lirică, epos creștin și, în primul rând, bisericesc.

Schimbarea conceptului religios despre existență, însă, nu a adus în mod automat la schimbarea modului de viață uman. Oamenii au rămași aceeași, cu aceleași metehne, păcate. Acestea erau proprii nu numai celor botezați la bătrînețe, dar și celor botezați la

naștere, nu doar creștinilor săraci dar și celor bogați. Pentru deșădăcinarea acestor vicii nu era destulă doar predica din catedrală, misteriele jucate în piața din fața ei, moraliteurile teologice, dar iarăși a devenit necesară comedia. Pe exemplul ei, putem observa legătura dialectică dintre divin, profan și cult.

Un izvor al comediei profane creștine a fost chiar teatrul religios menit nu pentru uzul „intern” ci pentru enoriași. Misterele, miracolele și moralitățile jucate în piețele din fața templelor și în curțile mănăstirilor de Crăciun, Paște și Hram includeau și intermedii comice, care constituiau reacții critice ale clerului bisericesc asupra autorităților. La baza acestora stătea rivalitatea puterii dintre Templu și Palat. Această opoziție și făcea ca formele comedice să fie utilizate la moment în teatrul religios. Dar și să susțină organizarea sărbătorilor nebunilor, carnavalurilor în piețele orașanești, mănăstiri, în fața bisericilor și catedralelor creștine, sub patronajul clerului, în timpul cărora era ironizată guvernarea.

Dar carnavaluri erau organizate și în palate cu ocazia sărbătorilor și balurilor de curte. Și ele aveau un conținut bogat de cântece necuviincioase, dansuri licențioase, mascarade în care figurau preoți și chiar episcopi. Se făceau parodii la texte religioase neinspirate, comportamentul necuviincios al slujitorilor bisericii.

Paralel, însă, apăreau premise pentru dramaturgia cultă. Le găsim în producțiile măscăricilor, vagonților și goliardilor. Foștii clerici care au părăsit rasa răspîndeau adevărul despre minciuna și ipocrizia vieții clericale și care nu se temeau să atace episcopatele, mitropoliile, pe care le tratau ca pe un tîrg murdar, unde totul se vinde. Același lucru se spunea și despre curtea regală și cea a boierului. De aceia histrionii, mimii, jonglorii erau persecutați de autorități și anatemiați de biserică.

Actorii însă erau sprijiniți de oamenii simpli asupriți. Anume ei și le dădeau actorilor un suport pentru existență. Cu creșterea populației, nivelului de dezvoltare al meșteșugurilor acest suport era mai semnificativ, dînd surse de existență unor trupe de actori ambulanti și viitorului teatru cult.

Comedia profană includea moraliteurile, șotiile și farsele. Moraliteurile, autorii cărora erau profesori de teologie ai universităților medievale și erau interpretate de studenți, ilustrau în dialoguri o idee morală creștină. Personificarea era convențională, abstractă. În calitate de personaje puteau apărea Conștiința, Păcatul, alte noțiuni morale. Piesele erau lipsite de caractere umane, adevărul vieții. De aceea tineretul studios înviora aceste reprezentații ale teatrului universitar cu absurdități și comism.

Un succes mare l-au avut șotiile, apărute din sărbătorile nebunilor. Actorii, fiind numiți proști sau nebuni erau liberi în expresii și critici. Ele satirizau biserica catolică și feudalismul.

Cea mai populară formă a comediei profane în sec. XIV – XVI a fost farsa, plină de o veselie grosolană, cu subiecte plasate în sat cu oameni simpli, fără adînci implicații psihologice, cu persiflări între soți, certuri între soții și soacre, bețivi și afemeiați. Ea abordează desfrîul clerului, lăcomia bogătașilor, nedreptatea judecătorilor, prostia feodalilor.

Culmea teatrului profan european a constituit-o comedia dell arte. Ea a constituit o experiență extraordinară de elaborare a tipologiei caracterelor comedice, constituind un nomenclator clasic al tipurilor sociale. În această perioadă s-a constituit spațiul scenic modern, baza mecanicii teatrale. În jurul acestui spațiu scenic va apărea ulterior teatrul

elizabetan, teatrul clasic italian. Treptat, cu ajutorul decorului, realizărilor tehnice au început să se folosească trucuri necesare feeriilor.

Faima comediei dell arte din Italia a ajuns în capitalele europene. Publicul urmărea jocul actorilor, care jucau în limba italiană. Actorii introduceau în dialog și cuvinte, fraze din limba originală publicului pentru a-l apropia de conținutul ideatic al relațiilor dintre personaje. Dar accentul se punea pe expresivitatea jocului actoricesc pe adevărul trăirii stărilor, înțeles de public fără cuvinte. Anume acest adevăr al trăirii crea magia artei dramatice. Exotismul limbii și costumelor de pe alte meleaguri făceau doar să creeze în jurul actului spectacular un mediu misterios și miraculos, benefic pentru efectul „minunii”, actului vizionar, genialității actoricești.

În fața trupelor dell arte au căzut pe rând curțile europene, de la cele mai apropiate ca Atena, București, Iași, până la cele mai îndepărtate ca Petersburg și Londra. Astfel când apare prima trupă de comedieni în Franța, regele i-a oferit un sediu pentru teatru stabil.

Printre spectatorii comediei dell arte au fost fondatorii teatrului Cult creștin, clasicistii italieni, francezi, englezi, germani și spanioli. Ea a stimulat creația și interpretarea dramatică din majoritatea țărilor europene, oferindu-le un exemplu impresionant de interpretare scenică, măiestrie actoricească. Clasicismul și neo-clasicismul francez și german s-au constituit în baza ei și a conceptului creștin.

Tot așa cum s-a întâmplat în antichitate, apariția comediei clasice franceze prezintă o întârziere față de tragedia clasică.

Dar gusturile și pretențiile publicului au mers mai departe. În societatea europeană apare ateismul, care pune canoanele religiei și moralei creștine sub semnul neadevărului. Veneau noile timpuri, timpurile epocii moderne.

Aceste timpuri au adus un nou concept al organizării sociale în centrul căreia a fost pus individul. Statului îi revenea funcția de ai asigura cetățeanului drepturile și libertățile în baza egalitarismului și transparenței. În centrul cosmosului este pus omul. Pentru a-i motiva acest drept dramaturgii cultivă personajului dramatic trăsăturile supra-omului. Cu fiecare piesă sau scenariu acesta devine tot mai puternic în comparație cu circumstanțele existențiale.

Primii au făcut această schimbare revoluționară romanticii. De la ei pornesc curentele moderne, care au pus stăpânire pe public rînd pe rînd în următoarele secole.

Istoria evoluției comediei ca gen dramatic ne învață că perioadele acestui proces au o întindere în timp de milenii. Comedia cultă antică s-a constituit și s-a dezvoltat timp de trei milenii. Comedia cultă modernă a depășit deja o perioadă de peste două milenii de constituire și formare.

Există paralele dintre procesualitatea evoluției fenomenului comic în perioada antică și cea modernă. Această evoluție a înglobat perioade inițiale în care are o dezvoltare preponderentă teatrul religios. În paralel cu el, dar și cu o anumită întârziere, are loc dezvoltarea teatrului profan. Și doar în baza acestuia ia naștere teatrul cult, profesat de autori și trupe profesioniste în localuri special construite.

Pentru constituirea teatrului cult este necesar să existe o fabulație general-acceptată și cunoscută de public. Aceasta apare în baza mitologiei, care la rîndul său provine din conceptul cosmogonic.

Cosmogonia stabilește locul eroului dramatic în lumea înconjurătoare, potențialul său în confruntarea cu mediul, condițiile propuse, raporturile circumstanțiale. Dar acest concept are nevoie de exemplificări, de mituri.

Miturile constituie eposul, dar și cărțile sfinte. Religia are nevoie de un cadru fabulos. Fabulația inclusă în biblie servește nu numai bisericii ci și teatrului. Și nu numai teatrului religios, dar și teatrului laic. Și nu doar teatrului profan, dar și teatrului cult. Ea servește ca matrice ideatică la care se comutează toate sistemele mentale, ideatice etc. a membrilor comunității umane. Cu ea se asociază și orice subiect, personaj dramatic.

Dar pentru o piesă de teatru nu este destul doar conceptul personajului și fabula. Este nevoie și de o peripeție, o intrigă, un mesaj ideatic. Piesa mai are nevoie de hainele literalității și ale teatralității. Acestea se supun transformării și evoluției ca și alte genuri de arte plastice și muzicale. Transformările lor sunt determinate de civilizația, cultura și gradul de libertăți ale comunității umane, care pot asigura existența teatrului profesionist.

Și în teatrul antic și în teatrul modern după perioada clasică urmează perioada de eclectică, de transformare a artei teatrale în distracție, de o perpetuă confruntare a tradiției clasice și a modernismelor inovației forme. Până va apare un nou concept cosmogonic, al vieții umane, care va reieși din noile realități ale clonării umane, luptei cu bătrânețea și motivarea morții... Acest nou concept existențial va da o nouă tratare problemelor fundamentale ale fericirii și nefericirii, ale morții și nemuririi.

Capitolul VI.

ELEMENTELE SITUAȚIEI DRAMATICE

Situația dramatică din piesă. Situația dramatică și circumstanțele ei. Timpul fabulei dramatice. Spațiul dramatic al piesei. Crono-topul tipic și exotic. Ludicul. Ritualul. Convenția scenică. Coraportul personajului, circumstanțelor

Situația dramatică din piesă

Situația dramatică este un concurs de circumstanțe, în care este plasat eroul și care pune în fața lui problema supraviețuirii.

Alcătuirea „problemei” dramatice ca și a celei de șah este o artă. Ea cere o viziune de ansamblu, pe care trebuie să o construiești din anumite date documentare, concret-istorice, dar și ficțiuni posibile. Din care personajul își făurește destinul sortit de autor.

Scrierea piesei de teatru nu este doar arta personificării, dar și a situației. Sau mai bine zis a acțiunii personajelor în circumstanțe de timp și loc, de scop-mijloace, de mod și stil, de cauză-efect, care se reunesc în arta situației. Ea este sinteza condițiilor propuse și a destinului personajului. Caracterul situativ al rolurilor la fel discerne din datele „problemei dramatice”.

Nu este vorba doar de situația dramatică din piesă. Evident că dramaturgul este obligat să-i dea o tratare... vis-à-vis de situația publică a teatrului vieții. Iată față de această situație el trebuie să aibă o poziție (pamfletistă, farsorică, satirică etc.). Dramaturgul este purtător al simțului civic.

Asocierea situației dramatice cu cea publică cere și o anumită rezolvare artistică, figurativă. Situația reunește în sine adevărul vieții cu adevărul public de moment și adevărul artistic.

Situația dramatică este asociativă, semnificativă, este o figură de stil (alegorie, metaforă etc.) și impune un anumit concept al personajului cum ar fi Gulliver și liliputanii sau al locului cum ar fi „raiul”, al timpului, de exemplu, – ajunul Crăciunului...

Uneori dramaturgul plin de impresii vii, pornește de la o situație ipotetică, halucinantă, cum ar fi că Moartea ar putea să se îndrăgostească de o fată, așa cum am conceput drama eroică după eposul novăcesc *Ilinca*. În asemenea caz autorul însuflă parabolei adevărul vieții. Dar când pornești de la o situație cum ar fi ghicitul din comedia *Noaptea sfântului Andrei*, ești nevoit să-i insuflă din contra cât mai mult artistism, ridicînd-o deasupra banalității. Și mereu corelezi situația cu actualitatea publică, situații, persoane, evenimente contemporane.

În mod obligatoriu regizorul simte situația personal, identificîndu-se cu spectatorul, cu personajul principal. Această calitate de autoidentificare este o cerință profesionistă. Și dacă în timpul montării unui spectacol actorul are sarcina de a se identifica doar cu personajul său, regizorul este obligat să se identifice ba cu spectatorul, ba cu fiecare actor, dansator, ba cu fiecare membru al echipei de creație (coregraf, compozitor, scenograf etc.) și cu fiecare membru al grupului tehnic, atunci dramaturgul se identifică în plus și cu regizorul.

Dramaturgul are nevoie de o cultură diversă, vastă, de un spirit inteligent, bun gust și bun simț, dar și de acest concept al situației, care permite a îndepărta tot ce deviază de la evoluția ei parcursivă.

Expoziția fabulei include condiții avantajoase și dezavantajoase, un concurs de împrejurări, o conjunctură vis-à-vis de erou. În situația inițială personajul antagonist se află în dezavantaj, o stare neconvenabilă de inferioritate în comparație cu eroul. Și este firesc ca el să dorească să se revanșeze. Starea expozițională a relațiilor este marcată printr-o singură situație sau un șir de situații, în care se acumulează ispita personajului antagonist, se coace dorința lui de a-și atribui dragostea personajului afectiv, de a obține statutul eroului. În piesele de caracter expoziția este destul de dezvoltată, constituind un șir de situații, de o durată de un act sau două.

Atu-ul pe care îl are eroul este relația sa cu personajul afectiv. Și anume aici cade lovitura, atacul rolului în situația de conflict, la care este provocat.

Confruntarea dintre erou și antagonist se declanșează într-o situație imediată, directă sau indirectă, ori conține un șir de situații, constituie o peripeție. Aceasta din urmă include mai multe scene de escaladare a conflictului, de creștere în intensitate, în diverse sfere sociale reprezentate de anturajul eroului.

Peripeția se amplifică odată cu dimensiunile conflictului, forțele atrase în el, ajungînd de la manifestări neînsemnate la cele hiperbolizante, chiar halucinante, de la o stare depresivă a personajului antagonist la triumful său. Aceste situații cresc una din alta

ca bulgărele de zăpadă transformat într-un bolovan, care ajuns în situația culmintă se rostogolește în jos asemeni pietrei lui Sisif, doar că în prăpastia de cealaltă parte a versantului, provocând catastrofa.

Lanțul acesta de situații constituie dezvoltarea acțiunii, evoluția subiectului. El pornește din situația conflictogenă în paralel cu intriga. Situația ce intrigă spectatorul presupune o eroare sau o necunoaștere a situației adevărate. În dependență de atitudinea față de personaj dramaturgul „joacă” intriga pe diverse raporturi provenite din inducerea eroului în eroare de către personajul antagonist, necunoașterea de către erou a propriei origini, a proprietăților obiectelor, fenomenelor, a apartenenței lor posesive, raporturilor relaționale între parteneri, condițiilor cantitativ-calitative, cauzale, modale, instrumentale, de scop final, a semnificației semnalelor, gesturilor, sunetelor, cuvintelor etc.

Șirul acestor erori și minciuni în mod inevitabil duce la săvârșirea gafei inițiale, a greșelii fatale și a crimei. Situația dramatică evoluează de la prostie – la săvârșirea păcatului din cele mai bune intenții. Eroul nu are intenții rele, chiar dacă săvârșește o fărădelege. Vorba ceia, el vrea „să facă cum este mai bine, dar se întâmpală ca de obicei”. Aici intriga se epuizează. Dar nu peripeția. Lupta eroului cu antagonistul mai are pînă ajunge la deznodămînt.

După finisarea intrigii eroul află adevărul despre nevinovăția personajului afectiv, dar și despre crima săvârșită de el însuși, despre perfidia antagonistului. Acesta este demascat, dar triumfă.

Nu pe mult timp, căci „Dumnezeu nu-i fraier” și dramaturgul îi oferă eroului sau situației accidentale șansa de a face județul.

Cu toate astea catastrofa eroului este inevitabilă. Regele se transformă în cerșetor și este izgonit din oraș. El pierde afectivitatea anturajului și rolul inițial. Catastrofa este de fapt condamnarea la singurătate, izolarea și dezolarea, izgonirea și pustiirea sufletească. Este o situație de marginalizare, de îndepărtare, de securizare la care este supus eroul, ce mai înainte era în fruntea, în centrul semenilor. Și care poate reveni pe val doar pedepsind vinovatul, chiar dacă acesta este el însuși, ca în cazul lui Oedip. În ultima clipă a căderii sale catastrofale, de pe poziția noului rol căpătat în urma schimbării destinului său, eroul soluționează conflictul dramatic. Răul este pedepsit. Aici se termină și peripeția.

Situația dramatică nu trebuie să fie previzibilă, ci să rămînă pe cît se poate de echivocă, interpretabilă în mai multe înțelesuri, ambiguă, să mențină suspansul. Atunci și finalul va fi neașteptat și impresionant. Cel puțin el trebuie să fie unul invers celui evident. Doar la final situația devine finită.

Dacă nu găsești o situație reprezentativă nu te apuca de scris, dacă nu ai o situație relevantă în piesă sau scenariu nu te apuca de montat.

Scena cere circumstanțe relevante pentru situația publică actuală. De exemplu, asocierea incidentelor apariției Republicii Moldova, a războiului transnistrean cu chinurile nașterii în timpul acțiunilor militare, care finalizează cu apariția unei noi entități, a unui copil. Astfel situația devine simbolică, semnificativă. Așa o situație cere deja o figură de stil, se transformă în fabulă dramatică, reunește situația publică cu personificarea unui destin uman.

Situația dramatică și circumstanțele ei

Există o interdependență a circumstanțelor situației dramatice.

Principalele grupuri de circumstanțe sunt: a) de timp și loc; b) de scop și mijloace; c) de mod sau procedee și instrumente; d) de cauză și efect.

În dependență de caracterul adecvat, realist al circumstanțelor sau al caracterului lor fantasmagoric, grotesc sau sacral situația poate căpăta caracter de istorie realistă, aproape documentară, de parodie, mistificare sau mit.

Circumstanțele de scop și mijloace se referă la formularea problemei dramatice, la caracterul lor adecvat sau neadecvat. De aici apare intriga, greșeala alegerii mijloacelor neadecvate, la escaladarea acestora, pînă la înțelegerea naturii adevărate a conflictului. Doar atunci, în momentul descoperirii adevărului, apare înțelegerea modului de soluționare a problemei. Dar în acest moment de acceptare a noului rol al eroului, apare o cauză nouă, de pe poziția căreia soluționarea problemei dramatice devine posibilă.

Toate tipurile de circumstanțe sunt legate una de alta pe întreg parcursul fabulei, dar și a fiecărui eveniment în parte. Ele sunt situative.

În cazul unei tratări realiste circumstanțele pot fi actuale, plasate în trecutul istoric al publicului autohton ori viitorul lui. Dar vor constitui o arie tematică adecvată.

Situația dramatică presupune o unitate evenimentială a circumstanțelor cu eroul, care este în epicentrul lor. Această unitate de situație este baza acțiunii parcursive, a evenimentului parcursiv al fabulației, în baza căruia se formulează tema, ideea, dar și rezolvarea figurativă a operei.

În acest sens cele mai importante circumstanțe ale situației sunt cele de raport comparativ, de confruntare, a contrariilor. Din ele cresc figurile de stil, care se referă la personaje, circumstanțe, eveniment și se manifestă textual, plastic, muzical, sonor, scenografic etc. Din ele cresc metaforele și metonimiile, simbolurile și alegoriile.

Circumstanțele de anturaj, de timp și loc, atmosferă sunt deosebit de importante mai ales în expoziție, cînd se stabilește convenția artistică. Ele creează iluzia realismului. Dar situația inițială prezintă și circumstanțe modale, din care publicul intuiește genul și stilul spectacolului, atitudinea autorului față de personaje și evenimente.

Schema generală la care vine subiectul dramatic poate fi redusă la formulele: proveniența divină a circumstanțelor determină superioritatea lor asupra personajului, calitățile eroice ale personajului determină superioritatea lui asupra circumstanțelor mediului, calitățile spirituale ale „eu”- lui determină superioritatea eroului asupra propriilor circumstanțe biologice etc. De fapt, aceste scheme nu se contrazic și pot alcătui elemente ale unuia și aceluiași subiect dramatic.

Dramaturgia contemporană în ultimul secol se depărtează de contrapunerea circumstanțelor mediului social și a calităților personaliere. Ea merge pe calea dispersării „eu”- lui de concretețea biologică și anturajului social al personajului. Piese sunt populate de personaje emblematice, schematice, personificînd entități, care pot fi umplute de actori cu diversă concretică. Acești „eroi” suferă de o neîmpăcare cu sine însuși. Evoluția personajului dramatic se concepe ca un „ego”- bilding, în care personajul manifestă superioritatea asupra propriei condiții psihice, fizice, biologice etc.

Are loc corecția și reactualizarea prin prisma acestor schimbări a mesajului mesianistic, revizuirea cosmogoniei tradiționale în care „eu”- l eroului devine superior circumstanțelor cosmogonice, personajelor dotate cu forțe divine.

Circumstanțele amplifică dramatismul, dar în același timp cer o vizualizare, o panoramare pe care nu orice operă de artă sau scenă teatrală o oferă. Adesea catastrofele, incidentele și accidentele au loc în culise, iar scena oferă condiții doar pentru spațiul personalier al eroului.

Principiile compoziționale ale tipizării și ale transformerului, ale disecării și aglutinării, a unității conceptuale, a apartenenței de gen dramatic și specie spectaculară au atribuție directă față de setul circumstanțial al subiectului dramatic.

Circumstanțele trebuie să fie recognoscibile, veridice, realiste, chiar naturiste, cunoscute publicului. Veridicitatea lor se modifică în dependență de convenția artistică impusă de genul ales. Prezența lor este chemată a fi neordinară, ieșită din comun și să sublinieze calitățile eroului. Unele circumstanțe sunt hiperbolizate, altele – minimizezate, asociate cu cele de alt tip.

Motivul acestei expunerii este de actualitate, uneori imediată. Pentru a lupta cu circumstanțele autorul conferă personajului calități. Acțiunea pe care o întreprinde rezultă din potențialul său, caracterul, tipul social, rolurile complementare, calitatea relevantă. Și aici relația cu publicul este definitivă.

Spectatorul se regăsește în personaj. Deputații primului parlament al Republicii Moldova se regăseau în parlamentarii satului Izmana Galbenă. Și asta a determinat reacția bolnăvicioasă la farsa mea *Demagogonia*.

Dramatismul situației nu este direct proporțional cu multitudinea catastrofelor naturale, accidentelor tehnico-materiale, incidentelor sociale, patologiilor incluse în subiect. Este și acesta un procedeu, dar unul comedia. L-am folosit în farsa *Demagogonie*, concepută ca un tratament de „teatro-terapie” în forma ședinței de parlament pe parcursul căreia deputații fericiți de obținerea independenței și suveranității sunt „bombardați” de aceste calamități și incidente, neputând a le găsi soluționarea, dezvăluind lipsa sa de potențial...

Dramatismul este un fenomen viajer, propriu oricărui moment al vieții. Important este ca dramaturgul să-l umple cu conținut.

În acest sens piesa o aseamăn cu un măr, acoperit cu pojghița strălucitoare și colorată a iluziei realiste sub care mustește seva relațiilor dintre personaje, în miezul cărora se află sâmburele parabolei, ce exprimă într-o formă concisă situația dramatică, iar în centrul ei „adn”- ul dramatic al eroului.

Istoria actuală, modernă, renașcentistă, a evului mediu, a antichității și a lumii preistorice ne oferă multiple personaje și circumstanțe. Schimbările geo-politice sunt circumstanțe constante, cum ar fi pentru scena teatrală modernă destinul fostei Uniuni Sovietice, dramele în timpul războiului de pe Nistru din 1992, ostilităților din Cecenia, fosta Iugoslavie ș.a.. „Efectul domino” al căderii zidului berlinez va aduce spectacolele căderii și altor ziduri, ridicate în pustiu sau pe ape, inclusiv și a marelui zid chinezesc. Mai devreme sau mai târziu.

Modelul celei de „a doua șanse” se va aplica și instituțiilor sociale. Biserica va continua democratizarea interioară și ecumenismul. Vor simți nevoia transformării radicale și alte instituții sociale sau stataliste cum ar fi școala, poliția, armata ș.a.

Arta dramatică anticipează în destinele personajelor sale conflictele reale de viitor. De aici vine și interesul sporit al autorilor dramatici față de descoperirile științifice, transformările tehnologiei.

Declarația universală a drepturilor omului generează subiecte dramatice legate de diverse minorități (etnice, sexuale, culturale, religioase, spirituale, politice, naționale etc.), sortite să înfrunte expansiunea majoritară și invers.

Folosind procedeele aglutinării neadecvate, hiperbolizării, litotei, sintetizării și disecării caracteristicilor fizice ale personajului dramaturgii abordează circumstanțele ingineriei genetice, ale virusului HIV...

Conflictul interior al eroului dezvoltă contrapunctul dintre fiziologie și spirit.

Timpul fabulei dramatice

Anacronismele, actualizarea, contemporanizarea, modernizarea sunt cele patru aspecte de bază ale timpului dramatic.

Timpul în arta dramatică nu este obiectiv, căci ar contravine esenței creației artistice. Timpul dramatic a fost, este și va fi subiectiv-psihologic, al dramaturgului, al eroului și publicului.

Dramaturgul este prizonierul timpului său. El exploatează situația de moment, umplînd-o cu circumstanțe concret-istorice, valori general-umane, eterne.

Drama este arta vremelnică, a celor vremelnici. Spectacolele ei sunt temporare, iar eroii – provizorii. Ea este arta vremuirii, perindării, dependentă de timp, un interval de măsură a clipelor de fericire și nefericire, secundelor de rușine și epocilor de aur, minutelor de glorie și veacurilor de robie, deceniilor de muncă, secolelor, mileniilor, erelor pierdute în neant sau marcate în istorie.

Factologia timpului este determinată de destinul eroului, nivelul mimetic, fenomenologia luată în optica refractării, de mesajul ideatic, moral al autorului, atitudinea sa estetică, convenționalitatea, tehnica și forma artistică.

Istoria tratează evenimentele convențional-obiectiv, este legată de documentare. Dar fiind unilaterală prin „documentalism”, ea este incapabilă de a reconstitui subiectivitatea existenței. Acest lucru îl face arta, care este subiectivă, dar nu antiistorică.

Timpul dramatic este independent de caracteristicile de concomitență, consecutivitate, durată, apartenență la trecut, prezent sau viitor, etapele de vîrstă. De exemplu, timpul realist negat de teatrul absurd se transformă în prezent gnomic, care exprimă o acțiune general valabilă, nelegată de un timp anumit, este un prezent a-temporal, generic, aforistic.

Orice fabulă dramatică este o reprezentare „kuantică”, comprimată în prezentul psihologic al unor porțiuni de timp extinse, dar care include fragmente de reprezentare prelungită a unor secvențe scurte. În teatru, viața lui Oedip care durează în realitate cel puțin vre-o douăzeci-treizeci de ani poate fi reprezentată timp de o oră și jumătate, pe cînd momentul morții lui Hamlet sau seducerii lui Tartuffe poate fi reprezentat cu lux de

amănunte, așa ca să provoace nerăbdarea publicului. Un subiect dramatic poate fi încadrat într-o singură clipă, cum a făcut-o Emil Loteanu în filmul *Clipa aceea*.

Timpul dramatic este reprezentat și convențional, în genul „a fost odată ca niciodată” pentru a marca porțiuni temporale neidentificate, mitice. Timpul integral al umanității este prezent în moralite, în parabolă, în dramaturgia „absurdistă”. Timpul evenimential al acțiunii din *Regele moare* de Eugene Ionesco este unul cel puțin milenar căci Berenger I după autor nu numai că a dus războaiele mondiale din secolul XX, dar a inventat și roata.

În dependență de nivelul mimesisului timpul capătă dimensiuni concret-istorice, cronologic eșalonate, psihologice, convenționale. Dacă dimensiunile concret-istorice, cronologice păstrează iluzia obiectivității, atunci cele psihologice și convenționale nu pretind la asta. Timpul psihologic prezintă evenimente dramatice nu în legătură cronologică ci o logică de tipul „scop - mijloace”, „cauză și efect”.

Timpul dramatic este fabulos (durata istorică a evenimentelor) și spectacular (cît durează reprezentăția). El este personalier, dar și spațial. Este momentul săvârșirii evenimentului.

Timpul este figurativ, artistic. Nu știu dacă există cu certitudine și cum ar fi în realitate timpul unui copac sau oricărei alte ființe. Intuiesc însă că timpul fito-form, fiind și el unul calendaristic, va fi totuși unul diferit de cel acva-, zoo-, avi-, insecto- sau moleculo-form. Iar ele împreună vor fi diferite de timpul homo-form.

Altfel am zice că duminica nici iarba nu crește. De altfel, noi și o spunem în calitate de figură de stil. Arta și începe de la aceste figuri, acest mix de forme a diferitor existențe în dimensiunile și tipologia timpului și spațiului.

Timpul în ipostazele sale este infinit de divers. Este evenimential și astronomic, cosmic și pămîntesc, public și intim, colectiv și individual, comunitar și personalier, real și ireal, mitic și contemporan, clasic și modern, nou și vechi, psihologic și kuantic, fito-, avi-, acva-, zoo-, insecto-, moleculo-, homo-form etc. Toate aceste forme devin dramatice datorită eroului.

Teatrul, dansul, filmul, cirul, literatura, ca și arta la general, creează imaginea timpului. Cînd un dramaturg dorește să scrie o piesă sau un scenariu de film acțiunea căruia are loc, de exemplu, la începutul secolului XX, el are sarcina să creeze imaginea acestui timp. Pentru asta el utilizează o anume arhitectură, un interior, o vestimentație, o cultură materială de un anumit design, muzica, pictura, arta decorativ-aplicată, coregrafia, literatura. Timpul este redat prin forme artistice. Arta este fixativul timpului.

Cum culoarea hîrtiei de turnesol indică o anumită substanță, tot astfel formele artistice denotă un anumit timp. Timpul rămîne în memoria noastră datorită artei. Anume arta ne oferă posibilitatea de a conștientiza timpul, de a-l evalua. Astfel timpul nu poate exista în afara artei, totalitatea formelor căreia reprezintă o anumită cultură și civilizație. În afara artei există doar veșnicie.

Spațiul dramatic al piesei

Spațiul teatral include spațiul dramatic în care acționează eroul fabulei, spațiul cutiei scenice în care este montat spectacolul și spațiul întregului edificiu teatral în care are loc actul spectacular.

Cortina, întunericul scenic și liniștea după al treilea sunet sunt „cadrul zero” al scenografiei, „punctul zero” al situației dramatice, „kilometrul zero” al acțiunii parcursive. După ea apare cutia magică îmbrăcată în haină neagră, albă sau ecrane, care naște spațiul virtual.

Iluzia lui apare din segmentarea intervalică a distanțelor în scenă și în sală, de efectul stratificării planurilor obținut prin suprapunerea nivelurilor de prezență (de exemplu – orchestra, estrada, scena, diex mashina, distegia în teatrul antic, etajul pavilionului, balconul scenei, construcțiile scenice, acoperișul etc.) scenică, ce utilizează intervalele verticale, de segmentarea intervalurilor orizontale utilizate de perspectiva optică a avanscenei, portalurilor „oglindei” scenice și culiselor, fragmentarea interiorului în zone de joc, colajul imaginilor figurative, grafice în decorurile pictate, proiecția, iluminarea generală, locală, focalizată a scenei, sălii de spectacol...

Spațiul scenic este marcat prin efecte de sunet, lumină, fum și mișcare ale aerului, care creează aparența vântului, furtunii, a zefirului de primăvară.

Spațiul și timpul sunt reprezentate scenic și prin inscripții ca cele practicate în teatrul de bălci gen *Pădure* sau *A trecut un an* pe care le scoate în scenă un statist sau sunt proiectate pe ecran.

Spațiul dramatic nu este doar tridimensional (3D), avându-se în vedere lungimea, înălțimea și lățimea sau grosimea. El este redat prin mijloace audiovizuale, dar și mirosuri sau alte mijloace sensorice, un ansamblu de caracteristici. Este o sinteză a diverselor dimensiuni (D) fizice, dar și artistice, spirituale etc.

Spațiul dramatic este dincoace de public și în același timp spațiu public de dincolo de rampă (amfiteatrul, stalul, parterul, belletajul, lojele, balcoanele). În dimensiunile lui personajul capătă vectorii săi de „dincotro”, „dinspre”, „dintre”, „către”, „dinăuntru”, „de departe”, determinând raporturi spațiale, temporale, de rudenie, cantitative și calitative dintre personaje, împărțind cu ele spațiul comun. Personajele străbat, despart, penetrează, despică, spintecă, dezbină, deplasează, delimitează, dar și unesc spațiul scenic prin paravane, pereți, compartimente, încăperi, practicabile. Spațiul scenic este dinamic, subiectiv și arareori echilibrat, echidistant.

El este temporal, căci prezintă mediul unei anumite durate a vieții naturii sau a personajului. Trecerea timpului și schimbarea locului acțiunii sunt realizate prin schimbul pavilioanelor, elementelor de decor, discontinuitatea imaginilor, proiecțiilor, cadrelor amplasate la anumite intervale, întreruperea cărora este marcată prin aprinderea și stingerea luminii, închiderea și deschiderea cortinei, draperiilor pe unele porțiuni ale scenei, ieșirea interpretului din oglinda scenei. Aceste discontinuități, segmentări și creează efectul de dinamică cronotopică, stau la baza tempo-ritmului.

O scenă goală pe un fondal negru arăta bine. Datorită imaginației publicului și a artistului ea se umple cu obiecte imaginare, un anumit spațiu. De exemplu, doar prin jocul

actoricesc scena în mijlocul căreia se află un scaun devine biserică sau chilie, sală de tron ori sală de execuție etc.

Iar aceste obiecte în coraport cu personajul, dimensiunile sale pot fi realiste sau hiperbolizant de mari, monumentale sau minuscule. Parametrii contrastanți ai spațiului pot fi exagerați, imenși, aberanți. Unui asemenea spațiu îi va corespunde și un text în care personajele vor spune și vor comite enormități, absurdități. Un spațiu extremal, dezechilibrat, marginal, de limită este un spațiu al expansiunii și al obscenității.

Spațiul scenic este evenimential și prezintă un loc real, o reconstrucție documentar-cronicală sau un mediu convențional. El este artistic, stilizat. Tehnica scenei este concepută așa ca spațiul ei să fie extensibil, păstrînd în epicentru personajul, care se mișcă pe cercul fix al scenei ca pe un carusel. El este tipic pentru un anumit personaj, perioadă istorică, țară, interior sau exterior.

Reprezentarea spațiului în arta teatrală are la bază noțiunea locului ca expresia factologică de cosmos, planetă, țară, ținut, oraș, sat, casă, grădină etc. Este un interior sau spațiu deschis, exterior. În acest sens el este și în vârful muntelui, și la fundul mării, în pustiu și în pădure, în spațiu public și privat, în toate mediile geografice și umane posibile. Este concret-istoric, chiar documentar. Este evenimential și personalier.

Drama, fiind arta celor ce se dau în spectacol, exploatează mimetic, tehnic, artistic, estetic, cultural exotica condițiilor propuse, plasînd locul acțiunii în așa fel ca să obțină o mai mare atractivitate ale imaginii. Este bine cunoscută practica de a localiza acțiunea într-un mediu puțin cunoscut publicului, atestată încă în *Persii* lui Eshil. Continuatorii acestei practici au fost Sofocle, Euripide, Aristofan, Plaut, Shakespeare, Gozzi s.a.

Este greu a găsi o zonă geografică a Pămîntului neexplorată de artele dramatice, care să nu plaseze acolo vre-un subiect. Dramaturgii abordează cele mai neașteptate spații terestre, acvatice, aeriene, cosmice, biologice, microbiologice, moleculare, atomice, tehnice etc.

Varietatea inepuizabilă a formelor de viață oferă nemărginite posibilități de construire a spațiilor, de explorare a formelor exotice, alcătuiind „condiții propuse” neașteptate și aparent neadecvate.

Nefiind mulțumiți de exotica terestră și experiența romanticilor din secolul XIX care au inclus cosmosul în spațiul evenimential, dramaturgii și scenariștii secolului XX au abordat exotica celestă declanșînd în imaginația publicului războaie stelare.

Spectaculozitatea este strîns legată de multi-culturalitate, de exotica naturală și etnică, în așa fel ca să genereze o imagine cît mai inedită, impresionantă și originală a mediului evenimential.

În spațiul scenic ușor încape o galaxie, spații cosmice de ani lumină, extraterestre și extragalactice, un antiunivers, planeta Pămînt, nemaivorbind de muntele Moldoveanul, orașul Chișinău, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, grădina publică, un avion, un tren, o corabie, o moleculă, o celulă, sala de spectacol împreună cu galeria. În scenă totul este posibil, căci scena este un transformer de spații prin care se teleportează personajele.

Spațiul dramatic este existențial. Chiar și atunci cînd reprezintă spațiul absolut, adică un spațiu fără o determinare concret toponimică, torografică. Un spațiu convențional cum ar fi eliseu, poarta raiului, țara împăratului verde ori cea a împăratului roșu etc. Sau un

spațiu lipsit de concretețe, care cuprinde totul, căruia nu-i lipsește nimic, care este întreg, complet, de proporții vaste, întins, larg, un hău, o genune.

Teatrul, ca și arta la general, creează imaginea spațiului în dimensiunile unor lumi apuse și reconstituite, a unor lumi viitoare închipuite, a unui mediu. El prezintă un cosmos, care include un infinit de raporturi circumstanțiale de transfigurare, transformare, modificare, metamorfizare.

Spațiul are atmosferă, dar nu este o stare statică, în repaos, ci o vibrație în jurul unei stări de echilibru, a unei energii încă nedeclanșate. Stări ale materiei, ale mediului ambiental. Statice, momentane și dinamice. El este expresia distanței și intervalului în dimensiuni umane, porțiunea personalieră a cosmosului, căci așa ori altfel spațiul scenic este unul văzut de ochii eroului. El este expresia stărilor în care trăiește personajul.

Privit prin prisma diacronică, spațiul prezintă stările momentane ale mediului și ale eroului, pe când timpul marchează jaloarele evoluției acestora. Dacă am face o analogie dintre timp, spațiu și o riglă, atunci fiecare gradație de milimetru ar putea fi analogată cu spațiul, pe când consecutivitatea acestora ar putea fi asemuită cu timpul.

Spațiul dramatic, ca și timpul, este un produs al imaginației, o categorie evenimentială, a destinului.

Crono-topul tipic și exotic

Arta situației este o artă crono-topică, manifestându-se „acum” și „aici”. Cronotopul este rezolvarea artistică, figurativă a unității timpului și locului acțiunii. Această rezolvare este asociativă, sugestivă, metaforică, simbolică. Circumstanțele situației dramatice, inclusiv cele de timp și loc se cer a fi tipice, dar și exotice.

Sigur că timpul și locul acțiunii este cel al eroului. Ca să fim crezuți respectăm caracterul lor obiectiv. Dar fiind o lume văzută de ochii eroului, ele capătă caracteristici subiective. Dramaturgul o stilizează, îi adaugă exotica prin apartenența geografică a locului sau proveniența geografică a personajului. Asta oferă posibilități de epatare a publicului prin mostre ale cadrului natural, ecologic. De geografia economică și tehnologia industrială este legată exotica profesională. Exotica etnografică are manifestări vestimentare, artistice, culinare, legate de modul de viață.

Credințele, riturile, datinile, obiceiurile constituie elemente de exotica spirituală. De ea este legată exotica lingvistică, verbală și non-verbală. Creația orală, argourile, expresiile neaoșe, slangul, idiomele regionale sunt expresii a unui exotism intelectual, al unui mod de gândire într-un anumit mediu. Câte subiecte clasice ar obține o formă exotica în satul sau orașul moldovenesc...

Crono-topul este baza rezolvării figurative a vizualizării situației, manifestată prin asocierile, comparațiile, confuziile, substituirile de timp, loc, evenimente, obiecte, fraze, sunete, efecte de lumină etc.

Situația dramatică presupune un adevăr circumstanțial. Sigur că teatrul îl denaturează. Uneori el pune în mâna lui Creon automatul kalașnikov sau prosoape pe pieptul primarului din *Revizorul* de Gogol. Dar aceste experimente rămân a fi grosolăanii.

Este mai greu să rămâi fidel formelor proprii timpului și locului, imaginilor istoric atestate, hiperbolizându-le, aglutinându-le, stilizându-le cu bun simț. Efectul produs este unul superior. O panglică cu tricolorul rusesc, care este firească pe pieptul primarului

gogolian, asortată cu o broderie moldovenească este mai veridică, dar și mai fină și mai stilizată decât prosopul moldovenesc pe uniforma de primar a unui oraș din Rusia.

Actualizarea și contemporanizarea dramaturgiei clasice (relativ a-temporare și a-spațiale) presupune transferul condițiilor ei temporare și geografice. Clasică are darul de a deveni recognoscibilă pentru spectatorul de azi, a fi remodelată după moda actuală sau viitoare a publicului din diverse zone geografice.

Acest fapt adevărește că esența unui subiect dramatic oricând și oriunde rămâne destinul personajului, caracterul său, pe când condiția timpului și locul acțiunii are funcția creării iluziei veridicității și poate fi remodelată în dependență de public, de coordonatele contemporane. Datorită acestei flexibilități față de timp și spațiu – condiții propuse nu numai personajului ci și publicului, de diferite concepte estetice piesa și este inclusă în repertoriul clasic, în patrimoniul a-temporar.

În cazul tratării sur-realiste și farsorice cercurile tematice pot fi neadecvate. Aglutinarea lor va căpăta valențe fantasmagorice și grotești.

Ai putea alege teme de referință pentru Hollywood ca marsianizarea, globalizarea, multiculturalitatea, pauperismul, pacifismul, multiteismul, unisexul și să le plasezi în satul moldovenesc. În asemenea subiecte moldovenii cosmonauți ar ajunge pe Lună pe vrana butoiului, travestiul tradițional s-ar produce prin schimbul de sex în noaptea sfântului Andrei, iar tărîmul celălalt va fi re-mitologizat prin extratereștrii ce au făcut cunoștință cu moldovenii pe facebook etc. Globalitatea în opoziția sa macrocosmică va genera fantasmagorii supra-tehnologizate privind războaiele lumilor și colapsul general, plasînd în epicentrul lor criza financiară europeană și destinul moldoveanului plecat „la zarabotcă”, pentru a sparge bancomate capitaliste sau a moldovencei hotărîtă să sucească mințile lui Bill Gates, pentru a-și salva Patria. Aceste subiecte vor explora exotismul cronotopic moldovenesc.

Dar dacă o temă de actualitate moldovenească o plasezi în context, de exemplu, italian? Ce farsă ar fi! Ea ar explora problematica moldovenească într-un context neadecvat și de aceea absurd, halucinant și surprinzător.

Mondialismul evenimential și mobilitatea personajului de mîine va da un respiro genurilor epice, unor moderne „Iliade”, „Odisei” și călătorii ale argonauților transnistreni sau ale lui Sindbab–moldoveanul, plecați la lucru sau la jaf în Europa, Rusia, în work&travel în SUA... Cum ar fi de exemplu destinul unui soldat moldovean din forțele alianței nord-atlantice aflat în Afganistan în 2012 îndrăgostit de fata unui afgan fost soldat al armatei URSS de ocupație a Afganistanului, moldovean de origine convertit în Islam

Ar fi curios să abordezi o temă de actualitate moldo-universală. Dar poate anume așa am trage de „urechi” țara asta peste „gardul” Uniunii Europene, CSI, peste Oceanul Atlantic sau munții Himalaia?

Ludicul

Jocul este o modalitate de reprezentare a situației din viață prin una fictivă, convențională. El presupune un comportament roluar.

Jocul este o modalitate de a proiecta, dar și de a sublima conflictele posibile, tensiunile latente. Teoria jocurilor este de fapt o teorie a sublimării conflictelor.

Piesa de teatru include jocul situației, atitudinilor, sentimentelor, de cuvinte și jocul figurativ al asocierilor scenice (elemente de decor, costum, lumină, sunet, proiecție, mizanscenă, plastică etc.).

Jocul presupune anumite condiții, reguli ce stipulează acțiuni permise și nepermise de moralitatea, mentalitatea epocii, anturajului, a personajului, modul de comportare roluar. Într-un joc copilăresc condițiile pot fi căutarea cu ochii legați, ghicitul cuvântului spus în șoaptă la urechea altuia etc.

Situația dramatică are un mod, un caracter ludic, artistic, include jocul existențial (jocuri de copii, competiții sportive, dans popular, petrecere cu dansuri, horă, jocuri de societate, distracții lipsite de griji, jocuri de afaceri, de noroc etc.).

Și în același timp jocul presupune o lejeritate. Situația dramatică, fiind un joc al fericirii și nefericirii, vieții și morții, include orice manifestare ludică și o asociază. Jocul de fotbal va deveni dramatic dacă se va asocia cu jocul fericirii și nefericirii. Asocierea jocului „de-a baba oarba” și căutării iubitului în *Ilinca* crea o convenție poetică a expoziției, care trecea în conflict prin substituirea lui Ion cu Zapciul. Acesta continua jocul „de-a baba oarba” început de Ilinca. La finalul piesei am revenit la acest joc, în cadrul căruia Ilinca moare.

Jocurile devin modalități prin care dramaturgul dezvoltă subiectul dramatic, situațiile scenelor, epizoadelor.

Jocul situației tragice este jocul vieții și al morții, din care eroul scapă „ca prin ureche acului” pînă în momentul soluționării conflictului. Jocul feeric este un joc al minunilor, al misterelor. Jocul situației comedice este o posibilitate de a glumi cu ceva, a-și bate joc de cineva, a păcăli, a face un capriciu, a da dovadă de viclenie sau de cochetărie.

Viața și teatrul ne învață că formele au o anumită autonomie față de conținut. Utilizarea lor neadecvată minte, crează iluzia unui conținut care se dovedește lipsă. Oferă spațiu de joc. Aceste experimente de joc cu autonomia formelor sunt seducător de naive, inocente, frumoase și teatrale. Este un procedeu pentru a face pe cineva să rîdă, a scăpa de o pedeapsă, a obține o jucărie, un favor etc.

Jocul dramatic nu este un joc de afaceri sau de noroc, este un joc al afecțiunii, al sentimentului și rațiunii, în care câștigă cel mai onest, chiar dacă și pierde statutul social, persoana afectivă sau chiar propria viață. În ultima instanță eroul câștigă, chiar dacă acest câștig este unul de imagine. Jocul poate fi macabru și groaznic. Căci o situație dramatică înseamnă ați pune capul în joc.

Dacă am face o paralelă cu jocurile sportive, situația dramatică este asemuită cu un meci între două echipe: anturajul eroului principal și anturajul antagonistului sau cea a artiștilor din scenă și a publicului din sală.

Dacă am căuta jocul în șirul de evenimente, atunci am avea un joc parcursiv, care ar uni tot subiectul și s-ar diseca pe faze : un joc inițial și unul final, un joc conflictogen și unul de soluționare a conflictului, un șir de jocuri de peripetie și intrigă, contrar opus cu care ar fi jocul catastrofei și un joc culminant în care eroul descoperă, surprinde manevrele sau intențiile ascunse ale antagonistului și pricepe că a făcut jocul acestuia.

Pe lângă rezolvările ludice ale situațiilor dramaturgul folosește și jocul de cuvinte, gluma, jocul de societate, jocul obiectelor, gesturilor etc.

Jocul de cuvinte presupune o duplicitate de sens. Astfel se creează poanta, calamburul. Dar duplicitatea sensurilor se referă nu doar la cuvinte.

Aceste jocuri artistice sunt jocuri de asociere, care nasc figuri de stil. Jocul asocierilor prezintă rezolvarea situativă, plastică și verbală a acțiunii fiecărei scene, dar și a acțiunii parcursive. O rezolvare asociativă, convențională, figurativă și stilizată.

Cel mai dramatic este jocul atitudinilor. Atitudinile se schimbă de la caz la caz, de la o situație la alta, de la un motiv la altul, de la o stare la alta, constituie o evoluție în cadrul jocului parcursiv al subiectului și jocul rolului. Rolul și este o atitudine stabilă dezechilibrată de circumstanțe și afectivitate.

Jocul sentimentelor ca și celelalte forme de joc presupune mascarea, ascunderea adevăratelor stări, motive, intenții, reținerea lor pînă la momentul favorabil declanșării. Căci fiecare spectator ajuns la starea de groază se consolează cu gîndul că, în esență, ceea ce urmărește în scenă este doar un joc, o situație fictivă.

Ritualul

Acțiunea care semnifică transformarea destinului, a situației existențiale, de căpătare în urma ei a unui nou rol este numită ritual.

Ce înseamnă a lua un copil sau un matur și a-l stropi cu apă, a-i face semnul crucii și a-l unge cu mir? Înseamnă a face ritualul botezului. Aceste acțiuni semnifică inițierea în comunitatea religioasă. În urma lor cel inițiat devine creștin. Ritualul prezintă o acțiune fizică, verbală, în urma căreia destinul capătă o evoluție, prin care personajul este inițiat, ales, cununat, jertfit, iubit, iertat etc.

Ritualul necesită acțiuni prescrise, canonice, obicei, texte, cum ar fi rugăciuni, jurăminte, descîntece etc. Pentru ritual este necesar a crea o atmosferă specifică, festivă, magică, sacrală, intimă. Pentru vrajă este nevoie de o ambianță încîntătoare, plină de farmec, atmosferă de basm, formule magice de obicei în versuri și însoțite de gesturi oculte. Pentru exorcism este nevoie de rugăciuni rostite cu scopul de a alunga duhurile rele, de a înlătura un farmec sau de a vindeca pe cineva de o boală. Ele aduc persoana la extaz religios.

Modul de consemnare a evenimentului devine obicei, iar ulterior tradiție. Ritualurile, obiceiurile și tradițiile sunt formele de prezentare ale situațiilor existențiale, din care se construiesc cele dramatice. Ele diferă în dependență de societate, anturaj, timp și loc. Aceste specificări le conferă originalitate și exotică, dar nu schimbă esența evenimentului, impactul asupra destinului.

Evoluția destinului este prezentată în subiectul dramatic printr-un singur eveniment sau un lanț succesiv al situațiilor contrar opuse, un șir de evenimente construite din ritualuri și obicei tradiționale pentru un anumit tip social, caracter al personajului, anturaj, timp și loc istoric.

Dramaticul circumstanțelor se alimentează din cultura ritualică. Din momentul nașterii, omului i se atribuie diverse roluri de fiu, fiică, nepoată, nepot, cetățean, membru al unei comunități etnice, prinț moștenitor etc. Pe parcursul vieții acestea se vor multiplica, vor alcătui o biografie. Iar inițierea în ele se va face prin ritual și cu afectivitate.

Ritualurile sunt necesare pentru crearea rolului, căci evoluția lui este marcată de acestea. Ele marchează mijlocul dintre situația inițială și situația finală. Pentru a trece dintr-o situație în alta contrar opusă personajul renunță la ceva, sacrifică și se sacrifică, renunță la propria fericire pentru a crea condiții altuia sau altora etc.

Acțiunea dramatică poate asocia un ritual cu o situație neadecvată, comparând, de exemplu, o luptă cu același botez, dar care devine deja un botez al focului sau botez al sabiei. Același botez asociat cu vinul, care este diluat cu apă, devine botez al vinului.

Ritualurile constituie nu doar expresia unui cult, ci și a unui concept despre lume, despre locul omului în aceasta, despre coraportul omului cu circumstanțele vieții, despre destinul fericit și nefericit. De exemplu, pentru geto-daci moartea pe câmpul de luptă era o fericire, iar un final fericit al înmormântării soțului era pentru soție alegerea ei pentru a fi arsă pe rugul mortuar alături de soț.

Ritualurile constituie un limbaj empatic. Ca și comunicarea dramatică care este în esență empatică. Doar în baza stabilirii legăturii empatice comunicarea dramatică devine și simpatcă.

Este imposibil să montezi un spectacol fără a monta o evoluție și în primul rând cea a sentimentelor. E imposibil să joci în scenă fără a simți o stare de trans emotiv. Catarsisul nu este nimic altceva decît o stare de trans care se trans-mite din scenă în sală. Orice spectacol este o trans-iție în timpul, spațiul, evenimentele și rolurile eroului. Și acest transfer se face prin ritual.

Primul strigăt al nou născutului naște de acum o reacție emotivă, este prima replică aruncată moașei, mamei, lumii. Prima sa mișcare din piciorușe este studiată cu febrilitate de părinți, pentru a discerne din ea semnificația de sănătate sau boală. El intră în teatrul vieții, dar mai este în figurație. Calitatea de personaj o va obține cînd în ochii săi vor apărea primele lacrimi, cînd va începe să rîdă, cînd va simți starea de fericire și nefericire.

Cînd prin somn copilul plînge și rîde el vizionează primele sale spectacole-vise. Feeria este genul lor. Fantasticul prevalează în ele. Sunt pline de culori, forme și figuri exotice, văzute dintr-o unghiulație uitată de cei mari. Acel punct din care micuțul om începe să cunoască lumea este sînul matern și inima mamei. Din acest punct de emanare a sentimentului începe cunoașterea. Iar alăptarea, jocul și somnul la sînul matern sunt primele ritualuri.

Convenția scenică

Spectacolul teatral a fost conceput de-a lungul secolelor în cîteva moduri. În dependență de ele și spațiul transfigurării artistice prezenta: a) un teren adaptat (toloacă, piață, curte, hală, garaj, gunoiște etc.); b) o estradă amplasată într-un mediu natural special amenajat (de exemplu, grădina publică „Ermitaj” sau „Iunio”) sau sală filarmonică; c) un manej de circ staționar sau „Șapito”; d) o scenă de teatru.

Un program de revistă necesită o dotare tehnică pentru diverse genuri ca cele de acrobatică aeriană, dresaj etc., o scenă de tip „circ pe estradă”. Stadionul este circular ca și un manej, doar că mai extins și pentru un public mai numeros. De altfel *Medea* lui Sofocle montată de N. Ohlopkov era jucată pe stadion.

Istoria scenografiei, tehnicii dramatice, arhitecturii teatrale și a efectelor teatral-spectaculare este de facto o perpetuă perfecționare a „mașinii universale a timpului și spațiului”, a mijloacelor ei de mișcare, sonorizare, vizualizare.

Arta dramatică a utilizat cele mai sofisticate realizări tehnice ale timpului, începînd cu grottele preistorice, amfiteatrele naturale, odeonul și teatrul antic. În toate timpurile în toate urbele, la toate națiunile cele mai somptuoase și dotate clădiri au fost cele ale puterii de stat, templul și teatrul.

Teatrul a fost și este un edificiu al gradului de cultură și civilizație națională, dar și o zonă de sinteză a artelor, de probă la public a noilor modele artistice, politice, un poligon al noilor tehnici, al științelor.

Clădirea de teatru este o expresie supremă a dezvoltării științelor exacte, astronomiei, matematicii, fizicii, chimiei, anatomiei, mecanicii, al calculului ingineresc, acustic, optic etc. O expresie a evoluției științelor sociale, a filozofiei, logicii, eticii, esteticii, politologiei, psihologiei, pedagogiei.

Dramaturgia permite plasarea acțiunii artistice în locul real, concret-istoric (natural-topografic, localitate, local) în care au avut loc evenimentele, reconstrucția documenta-cronicală de pavilion, adaptată scenei, tehnologiei de realizare artistică, stilizarea scenică a formelor concret-istorice în conformitate cu limbajul specific genului spectacular, speciei artei dramatice (balet, pantomimă, estradă, cinema, TV etc.), reprezentare convențională, fără marcaj topografic, arhitectonic concret-istoric, cu elemente fragmentare de decor, construcția plastică a spațiului, marcaj grafic, sugestiv-imaginar.

Convenția scenică derivă nu doar din condiția tehnică, dar și din formula mimetică al actului de transfigurare.

Una din ele derivă din conceptul sacral. Reieșind din el scena este asemuită unui altar. O asemenea tratare este firească pentru montarea unei tragedii în teatre antice, ca cel din Epidauros, dar și în alte spații. Important este nu atît dimensiunea sau tipul scenei cît co-raportul dintre scena-altar, orchestra destinată corului și amfiteatru. Este un tip de relații de „Teatru-Templu”.

Încă de pe timpul lui Horațiu în scenă erau interzise actul sexual, mîncarea, omorul, alte acte fiziologice. Personajele aristocratice vorbeau în versuri, iar slugile vorbeau cu slang. Personajele erau cuvioase, cu frică de divinitate. Asemenea tratare o cerea genul tragediilor a căror conflict era de origine spirituală.

În „Teatrul-Templu” decorul fastuos și bogat este asemuit iconostasului, iar podiumul dintre el și fanii enoriași este predestinat protagoniștilor și corului aflați în trans personalier.

Montarea unei drame presupune că în scenă este creată o lume virtuală, realistă și sugestivă, în care este interzisă intervenția publicului, ce urmărește acțiunea de parcă ar fi după un al „patrulea perete invizibil”. În aceste reprezentații trivialitatea, scarboarea, lipsa de pudoare este considerată obscenă.

Comediile din contra cereau ca slugile să aibă măștile unor fețe deformate de boli, vicii, să vorbească și să se comporte vulgar, grosolan, grotesc, cu un joc adresat vădit publicului din sală sau piață.

Feeria presupune o scenă de tip „cutie magică”, dotată cu haină neagră a scenei de „cabinet obscur”, tehnică pentru a produce iluzii optice, magii, minuni, efecte miraculoase.

Fiecare tip de scenă cere un anumit mod de joc. Dacă conceptul „Teatrului-Templu”, a celui de al „Patrula perete” și a „Cutiei Magice” ascund pe cât de posibil „făcătura” spectaculară, atunci „Spectacolul-Sărbătoare” din contra subliniază teatralitatea, convenția scenică prin decor fragmentar, butaforie, dezgolirea tehnicii scenei, sublinierea teatralității, plasînd acțiunea nu doar în scenă, dar și în hol, la balcon, în sală, în parter, așezînd publicul în scenă. El presupune transformarea scenei în „estradă dramatică”.

Realismul teatrului cu „al patrula perete” cere ca iluzia scenică să fie cît mai asemănătoare cu imaginea din viață, să păstreze un conținut documentar, recongniscibil. Acest adevăr este adus în scenă de actori, de decor, recuzita naturistă, chiar consumabilă, costumul istoric, includerea în acțiunea teatrală a filmărilor documentare sau care simulează documentarul, sunetul pictografic care creează atmosfera evenimentelor, muzica și alte procedee, menite să contra-balanseze ficțiunea scenică.

Existența actorului aduce documentul psiho-fizic în condițiile convenției scenice. Scenografia, lumina, sunetul, muzica creează credibilitatea mediului și contextului evenimential, al relațiilor dintre personaje, unind în jurul eroului componentele situației dramatice, care este veridică, credibilă, dar și general-umană. Și piesa în întregime presupune o reprezentare figurativă a adevărului vital.

Conceptul „spectacolului sărbătoare” cere un caracter democratic de co-participare activă a publicului la actul reprezentării scenice. În el scena este concepută ca o estradă la aer liber sau o arenă de circ amplasată în piață sau bălci. Pe ea se prezintă feerii, miracole, reviste, concerte în cadrul petrecerilor populare și sărbătorilor. În cadrul acestora actorii și publicul creează o comuniune, o concurență în jurul subiectului dramatic ca între două echipe de fotbal, una – a actorilor și alta – a publicului.

Feeria presupune un „Teatru Magic”, în care are loc miracolul, plin de ieșiri și intrări ascunse, utilaj necesar pentru trucuri, efecte vizuale, de lumină și sunet, alte necesități pentru producerea iluziei. Magicienii de la începutul secolului XX creau scene pline de mecanisme, utilaje speciale pe care prezentau programe din numere separate, dar și spectacole de feerii interpretate de actori, dansatori și acrobați.

Cercul, care este specializat în dresajul animalelor și numere de pehlivănie, de călărie, luptă, echilibristică, jonglerie, a preluat și montările de feerii.

În toate formulele există cerințe clare față de dramaturg și de produsul teatral specificat de producător, dictate de exploatarea spectacolului. Acesta trebuie să corespundă cerințelor unui număr maxim sau minim de „tablouri” scenice, platouri de joc, unui număr de personaje. Ele determină scrierea și montarea unui anumit tip de spectacol (monodrame, duodrame, unui recital poetic etc.), unui spectacol de deplasare cu maxim 5-7 actori, unui spectacol de buget mic sau unui spectacol de sediu. Dramaturgul se orientează după aceste cerințe, dar și o convenție scenică cu viitorul public. Și în aceste condiții tehnice și de producere creează.

Capitolul VII.

ELEMENTELE ACȚIUNII DRAMATICE

Acțiune. Acțiune dramatică. Eveniment. Șirul evenimentelor dramatice. Tempo-ritmul desfășurării evenimentelor. Atmosfera teatrală

Acțiune

Schimbul situației, torsionarea ei datorită efortului individual sau colectiv, divin ori uman, dezlănțuirii fenomenului natural constituie acțiunea.

În teatru acțiunea vizează cât efortul personajului, atât și cel al actorului, care îl interpretează, dar și al întregii echipe care îl asistă, al întregii instituții, care asigură actul spectacular.

Acțiunea dramatică reprezintă efortul de confruntare al personajelor cu circumstanțele.

Acțiunea actorului reprezintă interpretarea personajului din spectacol de pe pozițiile transpoziționării „eu în condițiile date”, transformării caracteristice lui și transfigurării rolulare.

Acțiunea scenică reprezintă interpretarea piesei de întreaga trupă de teatru sub conducerea regizorului în cutia scenei, utilizând tehnica și mijloacele de expresie artistică, pe care ea le oferă.

Acțiunea spectaculară reprezintă un destin dramatic al unui erou jucat în fața publicului spectator.

Acțiunea teatrală reprezintă actul artistic public săvârșit în condițiile instituției teatrale, asistat de serviciile din scenă, din sală, din clădirea instituției teatrale și din zona aferentă ei.

Dramaturgul este chemat să distingă aceste modalități ale acțiunii, ca produsul său să corespundă exigențelor publicului și oamenilor de teatru.

Acțiune dramatică

Transformarea situației personajului în alta contrar opusă este acțiune dramatică. Ea constă în schimbarea stării inițiale într-o stare contrar opusă. Aristotel afirma că acțiunea este trecerea de la nefericire la fericire sau de la fericire la nefericire, de la necunoaștere la cunoaștere și invers.

Acțiunea dramatică este lupta personajului cu situația nefavorabilă. Dar tot ea modifică situația favorabilă prin săvârșirea unei gafe sau greșeli.

Acțiunea dramatică este afectuoasă, emotivă. Comportamentul personajului are o îndreptățire, justificare, un temei. Iar acesta este unul emotiv, pățimaș, o dorință arzătoare.

Voința îi dă caracter activ. Reavoința – atitudine distructivă, bunăvoința – atitudine pozitivă. Acțiunea este capacitate, putere lăuntrică și perseverență, care derivă din atitudini și calități.

Ea este psiho-fizică, verbală, situativă, mentală, personală... Are un potențial energetic, elan. Exprimă un act din prezent, trecut sau viitor. Acțiunea reală se săvârșește în prezentul imediat în mod obiectiv și indicativ.

Dar acțiunea este și ireală, proiectată în imaginația eroului. Atunci este o acțiune conjunctivă, care exprimă o acțiune dorită, posibilă. Cum ar fi o scenă ce s-ar întâmpla în mod ipotetic cu eroul în caz dacă... Ea are un caracter visător, contemplativ, meditativ sau polemic. Acțiunea ireală se săvârșește în mod convențional-subiectiv. Ea reprezintă amintiri, întâmplări, impresii din trecut, imagini a cuiva sau a ceva aparent uitate.

Acțiunea imperativă exprimă o poruncă, o rugămintă, un îndemn, o interdicție de actualitate, o necesitate categorică.

Acțiunea personajului este infinit de diversă. Specificările ei sunt situative, căci acțiunea umană este organic legată de stările psiho-fizice. Ele sunt credibile atunci când sunt firești. Cum, de exemplu, a dezmiarda înseamnă nu doar a spune vorbe mîngîietoare, ci și a netezi ușor cu palma, a alinta, a desfăta. Pe când a se adresa cuiva cu un diminutiv fără gestica de mai sus înseamnă a fi reținut dintr-un motiv nedeclarat.

Acțiunea dramatică presupune improvizație, expromt. Experiența teatrală a cunoscut o perioadă când autorii reduceau construcția dramatică doar la marcarea situației și evenimentului fără o dezvoltare detaliată a relațiilor, a dialogului, lăsînd această sarcină actorilor, ce improvizau de pe poziția personajului. Pentru aceștia era lege respectarea plasticii, costumelor, măștilor, caracterelor personajelor devenite emblematice.

Tratarea personajului, fabulei și situației ca principalele momente ale dramei, iar a acțiunii și dialogului ca derivate din ele, mi se pare corectă.

În dependență de structura compozițională a piesei situațiile pot fi consecutive, paralele, asociative, parcursive. În dependență de tipul situațiilor, a succesiunii lor și caracterul integrator la fel este și acțiunea.

Acțiunea consecutivă se săvârșește în mod cronologic, în prezentul imediat.

Acțiunea paralelă se săvârșește concomitent (în mai multe locuri sau ipostaze de timp, real și ireal).

Acțiunea asociativă se săvârșește în imaginația personajului realizată prin:

- reminiscențe ale situațiilor din trecutul biografic;
- apariția în contextul real al unor personaje și scene fantasmagorice născute de halucinația personajului;
- scene de vis, în care personajul se vede dintr-o parte și poate căpăta roluri improprii (rege, animal, obiect, persoană iubită etc.);
- confundarea sau identificarea greșită a propriului „eu” de către personaj.

De exemplu, în scena nebuniei, Ilinca, în piesa cu același nume, își pierde personalitatea și se consideră Anița, îl confundă pe Gruia cu Dervici.

Acțiunea parcursivă leagă acțiunile din piesă de la început până la sfîrșit determinînd astfel unitatea lor. Ea se desfășoară sub imperiul ideii, temei, problematicii, suprasarcinei comune. Acțiunea parcursivă este logică. Acțiunea dramatică este orientată

spre un efect artistic scontat. Acțiunea parcursivă este legată de tratarea figurativă a subiectului în întregime.

Acțiunea dramatică se constituie „acum” și „aici”, în fața publicului. Această cerință înlătură didascaliele, narațiunile, dar creează subiect de joc pentru actori și obiect spectacular pentru public. Fără „acum” și „aici” nu există rol, nu există spectacol, nu există piesă de teatru. Fără „acum” și „aici” nu există acțiune veridică.

Dar acțiunea cere și un mod, un „cum”, un procedeu, un instrumentariu. Modul, procedeul acțiunii dramatice este expresia atitudinii personajului, dar și derivă din atitudinea autorului față de eveniment și situație.

Acțiunea este evoluția situației, transformarea, „tăvălugul” ei. Iar schimbul situației personajului principal este deja eveniment. Succesiunea evenimentelor săvârșite de către erou prin torsionarea situațiilor construiește subiectul piesei.

Eveniment

Faptul ieșirii unui copil în stradă devine un eveniment în cazul când șoferul mașinii, ce se deplasează pe stradă, încearcă să devieze de la impactul cu copilul și lovește un copac de pe marginea drumului. Acțiunea care pune în pericol viața este dramatică, iar dacă schimbă destinul eroului devine eveniment. Căci moartea sau accidentarea copacului, mașinii, a șoferului sau a copilului schimbă destinul acestora.

Calitatea de eveniment este atribuită situației și acțiunii, care are impact asupra destinului. Iar destinul luat în joc dramatic poate fi nu doar unul personal, ci și al unui grup social, națiuni sau al omenirii întregi.

Evenimentul este așteptat, dar și surprinzător. Ultimul impune personajul să reacționeze prompt, imediat, cu improvizație. El induce o duplicitate a circumstanțelor și impactului, a jocului existențial și al celui dramatic

Evenimentul modifică condițiile propuse ale subiectului, ce se înscrie sau nu în regula jocului.

Evenimentul nu este doar un schimb al circumstanțelor mediului, al calităților fizice ale eroului, dar și schimbul atitudinilor sale față de sine, față de lume. Reacția firească la acest schimb îl face credibil, empatic și simpatic, pe înțelesul spectatorilor sau cititorilor indiferent de apartenența lor națională, culturală. Firescul și caracterul uman, și de aceea universal al evenimentelor, pe un context concret-istoric național și face lucrarea populară. Iar această popularitate nu se reduce doar la publicul național, ci și la cel internațional.

Orice autor dramatic dorește ca lucrarea sa să devină eveniment literar, artistic, cultural. Dar pentru asta este necesar să operezi cu evenimentul în cadrul situației dramatice.

Șirul evenimentelor dramatice

Aristotel spune că piesa poate avea o fabulă simplă sau una dezvoltată. Prima are la bază un singur eveniment, iar a doua – câteva, care constituie un șir.

Prima cerință față de acest „șir” este ca el să fie axat pe destinul personajului principal.

A doua regulă cere ca acest șir să aibă cel puțin trei evenimente, denumite „început – mijloc – sfârșit” sau „inițial – culminant – final”.

Fabula simplă are la bază un singur eveniment cu început, mijloc și sfârșit. De aici derivă a treia regulă de a include întregul șir într-un eveniment „cap-coadă”, care constituie cadrul acțiunii parcursive, a subiectului dramatic.

A patra regulă constă în faptul că șirul de evenimente al piesei axat pe un singur eveniment include și un număr de evenimente mici, de luptă a personajelor, a acțiunii și contra-acțiunii lor, care este numită de Aristotel peripetie. Alți autori îi zic „dezvoltarea acțiunii”.

Evenimentele apar dintr-o circumstanță, dar și din atitudinea eroului față de ea. De aceea pentru un erou un glonte primit în piept nu constituie un impediment, iar pentru altul frîngerea unei unghi este o adevărată tragedie.

Evenimentul are în grăuntele său atitudinional germenul genului. El presupune un efect tragic sau comic, feeric sau dramatic.

A cincea regulă cere ca șirul de evenimente să întrunească doar evenimente de același gen. Ca în tragedie el să includă numai acțiuni tragice, iar în comedie – numai comice. Dar această regulă are și o excepție, căci construcția dramatică a genurilor mixte, a tragi-comediilor, farselor tragice presupune și un șir de evenimente poli-genic.

Tempo-ritmul desfășurării evenimentelor

Tempo-ritmul este „cardiograma” acțiunii dramatice. „Inima” supusă acestui test „cardio-dramatic” este cea a eroului. Dacă ritmul prezintă partea obiectivă a derulării subiectului, șirului de evenimente, a situațiilor care se succed, măsura cărora sunt scenele sau „numerele” avînd o anumită durată, atunci tempoul este aspectul stărilor patetice prin care trece personajul dar și publicul în aceste evenimente, pe durata întregului subiect. Ritmul vizează mai mult partea tehnică a derulării spectacolului, pe cînd tempoul redă caracterul atitudinii și emoției acesteia.

Nu există un singur tempou pentru întreaga piesă dramatică, dacă aceasta nu este de formă mică și de scurtă durată. În diferite situații ale unei fabule dezvoltate personajul se comportă în modalități diverse. Cum ar fi cele de temperament psihic (flegmatic, melancolic, sangvinic, holerice), vitezele mișcării scenice, măsurile ritmice coregrafice și muzicale, sau tempourile muzicale (lento, maestoso, vivace, allegro, presto sau prestissimo)...

Alternanța, emixiunea, schimbul acestora are loc în dependență de jocul situațiilor, atitudinilor și al emoțiilor. Tempoul caracterizează stările de înflăcărare sau de depresie, de fericire sau de nefericire, prin care trece eroul. Tempo-ritmul se axează pe perspectiva rolului acestuia, a destinului său.

Sucesiunea tempourilor în cadrul unei și aceeași scene presupune trecerea de la o stare la alta contrar opusă. De exemplu, scena începe cu apariția eroinei deprimată de un eșec sentimental, în care a pierdut nu doar iluzia unei iubiri, dar și sursele de existență, speranța fericirii. Ea este înfrîmînată de un grup de personaje tinere, fericite, care vin de la

o petrecere, aducînd cu ei un caracter burlesc. În urma întîlnirii acestui grup eroina poate reveni la un caracter optimist și să accepte situația sa actuală, să găsească puterea de a zîmbi și să finalizeze scena după plecarea grupului într-un tempou vivace.

Subiectul este o construcție tehnică pusă la punct din de vedere logic, tematic, mesagistic, compozițional, dar și patetic.

Tempo-ritmul unei piese poate fi asemuit cu o linie sinusoidală determinată de vectorul orizontal al subiectului gradat ritmic pe scene, șirul de evenimente și vectorul vertical al stărilor patetice cu valori negative și pozitive ale eroului față de situația obiectivă cunoscută de public.

În expoziție acest vector tempo-ritmic este în ascensiune pînă la atacul rolului de către antagonist, care îl induce în depresie, într-o confuzie roluară, coborînd eroul la cele mai întunecate presimțiri, stări din care pornește intriga, ademenirea eroului în capcana pusă de antagonist, lupta și urmărirea unui drum fals, ascensiunea căruia îl aduce pe erou la săvîrșirea crimei și la aflarea adevărului.

Din acest punct culminant are loc căderea vertiginoasă și catastrofală de situație, care este generatoare de stări tensionate, patetice, ce duc spre soluționarea conflictului de către erou. Anume eroul își hotărăște destinul, aducînd publicul la final spre încă o culminație – cea catarsială, ridicîndu-l în picioare pentru aplauze și ovații.

Tempoul acțiunii dramatice după soluționarea conflictului se temperează, devine descrescend. Dar nu este sincopat. Închiderea liniilor de subiect urmate de pauze creează uneori impresia mai multor finaluri.

Tempo-ritmul dramatic diferă de cel spectaculat, care include „preludiul întîmpinării publicului”, antractele și momentul de post-spectacol.

Tempo-ritmul depinde de caracterul piesei, genul, fabula și eroul ei, căci tempo-ritmul unei tragedii, în care are loc actul unui suicid va fi diferit de tempo-ritmul unei drame în care eroul găsește forțe de supraviețuire, de obținere a celei de a doua șanse sau a unei comedii de situație sau unei feerii muzicale.

Tempo-ritmul clar este expresia unui concept artistic sigur.

Atmosfera teatrală

Atmosfera teatrală este un subiect fin, pentru unii —aproape insesizabil. În aceasta putem distinge cîteva domenii de bază: atmosfera dramatică, atmosfera scenică, atmosfera actului creativ-dramatic, atmosfera teatral-publică și atmosfera spectaculară.

Atmosfera nu este una pentru tot spectacolul, ci este dinamică. Ea poate reda la început o stare de acalmie, care cu apariția pe cerul senin al soarelui devine aridă, secetoasă, amețitoare, un infern. Căderea în el a unei frunze ofilite pornește o mișcare de vînt, accelerarea căruia aduce nori, ce devin întunecoși, mai grei, plini de ploaie și de grindină, care la momentul declanșării tunetelor și fulgerelor se revarsă peste pămîntul însetat cu înverșunarea unei furtuni, care rupe copacii, acoperișurile caselor ca un adevărat potop. După care valurile tumultuoase se liniștesc și revin în acalmie acoperind pe veci Atlantida...

Atmosfera unei furtuni a naturii este dinamică. Și tot dinamică ar trebui să fie și atmosfera unei „furtuni sufletești” ale oricărui erou dramatic. În dependență de gen

atmosfera poate fi mistică, plină de suspans, de sărbătoare carnavalescă, de feerie, de tensiune psihologică etc.

Ca să obțină caracter dramatic atmosfera își asumă amprenta jocului și a circumstanțelor, condițiilor propuse, a ludicului existențial. Atmosfera teatrală are caracter și gravitează pe orbita subiectului dramatic în jurul eroului și stărilor lui. Ea are colorit, dinamică, tempou, ritmicitate, tonalități, registre, o evoluție pe treptele compoziției dramatice. Este necesar de a elucida legătura ei cu tema, mesajul ideatic, forma literară și genul piesei, caracterul textului dramatic. Atmosfera este modalitatea asociativă de susținere a intrigii.

Muzica este doar unul din componentele de marcaj al stărilor dramatice, caracterului relațiilor dintre personaje, de creare a atmosferei scenice. O însemnătate mare în constituirea ei o are interiorul, costumul, recuzita. O atenție deosebită în crearea atmosferei se acordă și așa zisei fonosfere. În crearea ei o importanță deosebită o capătă sunetul, modularea lui în diverse efecte, caracterul lui pictografic, care redă fenomenologia existențială, sunetul acțiunii verbale, emiterea sunetului cu diverse efecte de reverberație, stereofonie, unghiulație etc.

Ele sunt mijloace de expresivitate ale spațiului ludic, de mediatizare, comunicare ale mesajului artistic. Paleta lor este variată și dramaturgul ar fi bine să le cunoască.

Atmosfera acțiunii dramatice este expresia stării mediului natural, stării personajului cu care el vine în scenă, stării psiho-fizice a jocului, luptei sale cu alte personaje, de săvârșire a evenimentelor dramatice și a stării la care ajunge situația în urma evenimentului. Starea este redată prin modalitatea acțiunii. Aceasta o reprezintă, o tensionează, o demască și îi determină expresia.

Aceste stări ce creează atmosfera dramatică sunt semnalate de dramaturg în remarce și în replicile personajelor.

Caracterul atmosferei dramatice se constituie pas cu pas, scenă cu scenă. Însăși drama este o descoperire și tensionare treptată a ei. Pe parcurs are loc generarea și emanarea, transmiterea stărilor rolulare. Aceste stări se nasc în comunicarea dintre personaje, dintre personaje și autor. Atmosfera dramatică facilitează molipsirea publicului (transpoziționară și circulară) cu aceste stări.

Crearea unei atmosfere ludice, creative, inteligente, civice, optimiste a personajelor este o sarcină de bază a dramaturgului.

Involuntar apare asociația atmosferei individuale cu „cercurile atenției” a lui C. Stanislavski. Cercul mare conține o rază largă de acțiune, cuprinzând în sine o sumă vastă de factori de mediu și de anturaj ce creează o anumită stare și o atmosferă obiectivă în jurul personajului, cercul mediu include anturajul apropiat al personajului, pe când cercul mic, supranumit „singurătate publică”, cuprinde un spațiu minim de acțiune al personajului interiorizat, concentrat asupra problemelor sale psihologice.

Noțiunea „spectacole de atmosferă” a apărut cu referire la spectacolele realiste după piesele chehoviene lipsite de confruntarea directă a personajelor. Pentru crearea spectacolelor de atmosferă este nevoie de trei momente esențiale : a) atmosfera eroului derivată din atitudini, predispoziții, stări; b) atmosfera anturajului derivată din asocierea eroului cu acțiunea difuză sau colectivă; c) atmosfera ambientală naturală derivată din starea mediului înconjurător (noapte de vară, dimineața în oraș, rai, iad, purgatoriu etc.).

Din interacțiunea personajului cu anturajul într-o anumită ambianță ia naștere atmosfera scenică. Modul de a gândi al omului, tempo-ritmul vieții lui, starea sa psihofizică determină și completează atmosfera timpului și locului în care el trăiește.

Fiecare scenă presupune crearea unei atmosfere de ambianță în care intră eroul avînd o atmosferă psihologică a mediului și a evenimentului din care vine, atitudini și predispoziții, stări. Apariția altor personaje aduce o altă atmosferă personală, care poate fi și contrar opusă. Atmosfera confruntării scenice, a luptei intențiilor și atitudinilor schimbă atmosfera personală a eroului în una contrar opusă celei inițiale cu care acesta a intrat în scenă. Astfel se definește atmosfera evenimentială. Aceste turbulențe de atmosferă se împlă în fiecare scenă, pe parcursul întregului șir de evenimente ale subiectului dramatic.

Ca să obțină caracter dramatic atmosfera în piesă poartă amprenta jocului și a tensiunii circumstanțelor. Atmosfera dramatică are caracter. Fiecare om vede sau vrea să vadă în felul sau diferite lucruri, fenomene, evenimente. Aceasta atmosferă personală, nu poate fi izolată, pentru că în ea permanent se duce lupta diferitor motive, tendințe, în ea pătrund și o transformă alte atmosfere.

Atmosfera are mobilitate, dinamică, tempou, ritmicitate, tonalități, registre de creștere, o evoluție pe treptele compoziției dramatice.

Capitolul VIII.

SUBIECTUL DRAMATIC

Subiectul dramatic. Monodrama. Duodrama

Subiectul dramatic

Un subiect dramatic este creat prin procedeele personificării, fabulației, ludicului și stilizării.

Dacă fabula prezintă o istorie alegorică, fictivă, atunci subiectul este modul concret de expunere, de prezentare artistică al acesteia. Este un lanț de situații succesive, paralele, asociative sau absurde.

Construcția subiectului are o strategie, o compoziție bazată pe psihologia percepției publice a evenimentelor, a personajelor, a ciclului destinului uman. Subiectul dramatic este o epigeneză, o mișcare în timp.

Iar pentru asta este nevoie de o istorie, o parabolă, un mit, o legendă, o fabulă și un eveniment aproape documental. Categoriile ce nu se exclud reciproc.

Subiectul dramatic nu pretinde a cuprinde întreaga viață a eroului, ci doar un ciclu al acesteia. Pentru a trece dintr-un ciclu vital în altul, există o rețetă care se numește

dragoste. Ea stimulează înnoirea codului genetic uman, prezintă starea de germinație afectivă. Omul tinde să trăiască din dragoste și în numele ei.

Drama este o artă germinativă. Eroul dramatic posedă o filosofie germinativă, o psihologie germinală, o germinație mentală, afectivă, este creator, transformă mentalitatea socială, etalează și etalonează mediul, inițiază activități în premieră, fondează instituții, se inițiază... Pentru a fi apreciat, iubit și fericit. Arta dramatică ne oferă exemple demne de urmat. Dar și scenariile de care ar trebui să ne ferim, care ne fac nefericiți.

Cerința de bază în alcătuirea subiectului este unitatea eroului, situației dramatice, timpului și locului evenimential, a procedurii, mijloacelor de expresie, stilului, mesajului...

Cerința clasiștilor francezi în care timpul fabulei se cerea a fi redus la o unitate cronometrică și cronologică de timp astronomic – o zi sau de douăzeci și patru de ore era o extremă. Unitatea de loc era tratată de ei ca unitatea unui singur punct topografic, arhitectonic sau chiar un edificiu. Acest exces limita jocul scenografic, dar cerea o concentrare maximă pe viața interioară a personajului, conflictul interior, zbuciumul sufletec, psihologia pasională. Și a creat opere de artă clasiciste.

Orice formulă artistică este o limită. Iar limitările creează un canon. Din acesta provine stilul și curentul artistic. Orice „-ism” artistic afirmă că anume el prezintă cel mai plener adevăr existențial. Limitarea la un mijloc de expresie cum ar fi dansul clasic sau cel popular, ori de salon, jocul păpușilor etc. naște genul dramatic și spectacular respectiv. Limitarea circumstanțelor situației dramatice la cele absurde naște teatrul absurdist... Și tot așa.

Limitarea oferă simplitate și expresie. Simplitatea și realismul condițiilor propuse accentuează veridicitatea acțiunii, mărește credibilitatea publicului în mesajul operei. Simplitatea sugestivă, ne-simplistă a subiectului mărește efectul veridicității.

Această formulă realistă construiește acțiunea „acum” și „aici”, „pas cu pas”. Consecutivitatea ei are perspectivă și retrospectivă, ascendență și descendență, evoluție și involuție, re-prezentând uneori la final punctul inițial al fabulei.

Acțiunea poate fi construită păstrând unitatea a două din aceste trei elemente: timp, loc, eveniment și dublarea paralelă a unuia.

Paralelismul de loc prezintă acțiunea consecutiv în câteva locuri, cum ar fi acțiunea soțului care pleacă la serviciu și a soției care rămâne acasă.

Sunt frecvente construcțiile de tip „mașina timpului”, când acțiunea aceluiași personaj are loc în prezent, trecut sau în viitor. În detectivă subiectul începe cu constatarea unei crime în prolog, ca apoi subiectul să reconstituie șirul de evenimente care au adus la ea, iar în final scena crimei să fie reluată în forma unui experiment judiciar și criminalul să fie condamnat.

Este practicat și paralelismul evenimentelor, când același eveniment cum ar fi „micul dejun” este prezentat în expoziție, în câteva locuri, cu personaje diferite, dar cu același ritual, reluat pe parcurs și adus la final cu altă semnificație.

Paralelismul utilizat în lupta dintre erou și antagonist se manifestă prin paralelismul de mod, a instrumentelor de luptă etc.

Subiectele îmbină realismul cu sur-realismul, acțiunea ireală din imaginația eroului, visele sau halucinațiile sale, pe care le asociază cu acțiunea reală din care reies și pe care o completează. Asemenea construcție a evenimentelor este asociativă.

Șirul de evenimente include paralelismul acțiunii reale cu cea fantastică cum ar fi demobilizarea lui Ivan Turbincă și peripețiile lui la poarta raiului. De altfel basmele, miracolele, misteriiile, feeriile sunt axate anume pe acest tip de construcție dramatică.

Acțiunea consecutivă, paralelă, asociativă sau absurdă este axată pe caracter evolutiv. Dar există și construcția când evenimentele, comportamentul personajelor nu au o logică evidentă și din contra, sunt aparent absurde, comportamentul personajelor este schematic, succesiunea este involutivă și revine spre final la punctul inițial. Absurditatea situației subliniază prostia personajelor, face publicul să gândească la sensul propriei existențe.

Șirul evenimentelor poate fi presat în interiorul unui singur eveniment, care încadrează subiectul și asigură tripla unitate clasicistă a timpului, locului și acțiunii. În piesa *Regina* construcția subiectului include un singur eveniment al pregătirii eroinei de jubileul căsătoriei pe parcursul căruia ea își revede viața din momentul prezent în care soțul o anunță că a depus cererea de divorț pînă la scena declarației de dragoste a soțului, după ce finalizează cu moartea ei.

Fabula este forma artistică a istoriei, situației dramatice în care nimerește eroul și în urma căreia viața lui capătă o cotitură de destin, iar subiectul – forma logică sau absurdă, diacronică sau integră de expunere a acesteia.

Unele subiecte utilizează încadrarea sa într-o formă ludică creînd o „formo-formă” de „teatru în teatru” sau „film în film”, „vis în vis”, „joc în joc” etc.

Aceste și alte construcții constituie o varietate înfinită de subiecte dramatice. Compoziția dramatică a subiectului este împletită din șirul situațiilor, șirul evenimentelor, șirul jocurilor, șirul ritualurilor în care autorul plasează eroul. Pe această canava se așterne șirul figurativ, stilistic al piesei.

Coraportul personajului, circumstanțelor piesei și publicului

Situația dramatică este diferită în coraport cu publicul și cu personajul. Spre deosebire de personaj publicul cunoaște condițiile implicite ale situației, motivele nedeclarate ale comportamentului personajului antagonist sau circumstanțele în care eroul nu este inițiat. Dar uneori nu le cunoaște. Acest joc al cunoașterii și necunoașterii naște suspansul, starea de tensiune.

Situația pe care o „vede” eroul devenit jertfă a intrigii este eronată, bazată pe minciunile semi-adevărate ale antagonistului sau motivele nedeclarate ale personajului afectiv, care îl împiedică să-i spună eroului adevărul.

Astfel situația văzută cu ochii publicului este obiectivă, pe cînd situația văzută de ochii eroului este subiectivă, de greșala căreia el nu își dă seama.

Ultima tinde spre absurd, conceput de erou ca o manifestare amorală, care trebuie să fie pedepsită. Ceea ce și face în momentul crimei, punînd capăt intrigii și chinului său. Doar după asta situația adevărată ajunge a fi cunoscută nu doar de public, dar și de erou.

Începînd cu acest moment comportamentul eroului devine imprevizibil, catastrofa survenind în cel mai neașteptat moment.

Dacă în decursul intrigii pre-culminative publicul știe în care direcție este dus eroul, atunci din momentul culminației evenimentele nu mai sunt previzibile pentru public, ci doar intuite. Aici intriga este inversată căci eroul tăinuiește față de alte personaje, dar și de public adevăratele sale intenții. Catastrofa este construită în așa mod că dialogul și caracterul acțiunii este contrar opus schimbării intuite de public și duce spectatorul cu gîndul la un schimb de situație fals, care este răsturnat de eroul devenit imprevizibil.

Astfel publicul, care în prima parte a subiectului se simțea superior eroului, după culminație pierde în fața lui scenă după scenă, pînă cînd conflictul este soluționat și eroul își dă pe față ideea tăinuită, care i se deschide în momentul culminației și pe care o declară publicului la final.

Scrierea piesei constă într-o continuă revenire la construcția situației, o redactare a componentelor ei explicite și implicite, a construcției compoziționale, a textului și a acțiunii fizice ale personajelor.

Monodrama

Monodrama este un gen complicat, ce denotă măiestria deosebită a dramaturgului. Pornind a scrie o monodramă, autorul decide dacă va scrie un text pentru un recital actoricesc sau o piesă de teatru.

Pentru un recital este important să dai imaginea locului, timpului, personajului și să expui consecutiv, paralel, asociativ sau aparent absurd un șir de evenimente ale fabulei de la persoana întâia. De la actor se va cere o sensibilitate adecvată caracterului liric, epic sau publicistic, o ilustrare dozată a stărilor fizice, lucrul cu obiecte imaginare. La care nu strică ca regizorul să adauge o coloană sonoră pictografică și proiecții video, pentru a impulsiona imaginația publicului. Motivul liric sau epic se va accentua și prin materialul muzical adecvat.

Pentru a scrie o piesă cu un singur personaj sau pentru un actor, dramaturgul concepe un personaj și o situație după legile compoziției dramatice.

O monodramă nu presupune obligatoriu un singur interpret sau un monospectacol. Actorul poate fi asistat de статисти, personaje de figurație sau interpreți ai eroului la diferite vârste, în diverse situații, un cor...

Dramaturgul decide dacă scrie un dialog dintre personaje interpretate de un singur actor sau dacă acestea sunt prezente prin imaginația eroului, prin telefon, voce de după cadru, manechine, păpuși sau jucării, roboți ce apar, se miscă și fac spectacol.

Piesa poate fi un monolog „dialogat” interior al unui singur personaj, în care conflictul este redat prin pasaje de teză și antiteză, de afirmare și de interogare, aranjate într-o legătură dialectică declarată, implicită sau aparent absurdă.

Scrierea piesei utilizează procedeele de personificare, ilustrare a circumstanțelor cronotopice, modale, instrumentale, crearea „acum” și „aici” în scena teatrală a situației ludice sau a unui șir de situații dramatice ale fabulației, realizate prin acțiunea personajelor, prin ritualuri și evenimente ale destinului eroului. Dar și o rezolvare figurativă prin spectacol. Restul este recital.

Scriind o monodramă ești în situația dramaturgului antic care scrie pentru cor și un singur protagonist.

Monospectacolele fiind scurte, de durata unui act, pot fi asociate într-un spectacol formînd o dilogie, un spectacol din două piese distincte, dar legate între ele prin temă, idei și personaje sau un diptic, un spectacol din două piese scurte pe aceeași temă.

Monodrama este un test pentru aptitudinea scrierii unui monolog, adresat publicului, sie însuși, a meditației în glas, în care personajul își analizează propriile stări de conștiință și își expune reflexiile, opiniile, motivele și factorii ce i-au determinat soarta.

Duodrama

În piesa cu două personaje din cele trei elemente ale dramaticului (eroism, afectivitate și antagonism) avem personificarea a două din ele. Al treilea element este prezent prin mediul antagonist provenit în urma unei catastrofe, incident social sau o acțiune indirectă a personajului antagonist.

Agresivitatea mediului față de personaj este prezentă prin stări ale naturii cum este, de exemplu, gerul pentru Emmi și Maria în piesa *Flori de măr* în varianta ei de duodramă. Acest ger le ia viețile, transformînd piesa în tragedie. În montarea ei regizorul Vitalie Rusu a introdus un ansamblu al vioristelor cu funcții de cor, ce interpretează o elegie. Corul a lărgit spațiul intim, dînd spectacolului o dimensiune epică. Piesa concepută pentru sala mică a teatrului, a fost jucată timp de trei stagii la Teatrul Național „Mihai Eminescu” în sala mare.

Este un gen complicat, dar eficient pentru condițiile crizei economice, eficienței exploataării spectacolului. Mai ales că sunt piese pentru două personaje cum ar fi *Mozzart și Salieri* de A. Pușkin, *Banca* de A. Gelman s.a.

Cel mai complicat, însă, este să scrii o piesă cu trei și mai multe personaje, cu o fabulație dezvoltată. Ea cere o compoziție dramatică detaliată.

Capitolul IX.

COMPOZIȚIA DRAMATICĂ

Elementele compoziției dramatice. Prolog. Expoziția și evenimentul inițial. Peripetția. Conflict. Intigă și mistificare. Culminația. Scena de patos. Catastrofa. Soluționarea conflictului. Final. Epilog. Matricea compozițională

Elementele compoziției dramatice

Problema compoziției unei piese, scenariu sau libretto animă spiritul autorilor dramatici timp de cel puțin douăzeci și șase de secole.

Piesele de pe timpul Stagiritului² includeau parodul, trei, patru, cinci episodii, comosul, stasima (concluzia corului la sfârșitul episodului cu strofa și antistrofa), parabassa, exodul. Cu timpul au apărut prologul și epilogul, actul (Shakespeare, Molière), tabloul (Gheote), fapta, „perdeaua” și arătarea (Iordache Golescu), „deistvie”, „iavlenie” (Griboedov), cortine, apariții, scene, compoziția din cinci sau trei acte, construcția subiectului piesei de caracter sau a piesei de acțiune, compoziția cursivă nedisecată în scene (Cehov) etc.

Elementele compoziției dramatice vizează nu atât textul și acțiunea verbală, cât dialectica acțiunii dramatice integrale și specificul montării ei. Tehnica scrierii unui scenariu de film, al unei emisiuni televizate ori a unei piese pentru teatrul de păpuși, nemaivorbind de libretul unui balet va fi diferită, căci va fi influențată de specificul genului, forma spectaculară, convenția artistică, tradițiile breslei etc. Formele literare ale dramei cum ar fi libretul, partitura, scenariul, piesa vor avea o structură dramatică dictată de specificul percepției artistice al genului de artă.

Vorbind de compoziția dramatică, autorii au în vedere elementele constitutive ale subiectului dramatic, prezența cărora asigură percepția dramaticului și dramaticul percepției.

Aceste elemente așezate în anumită ordine prezintă acțiunea personajelor „acum” și „aici”, în modalitatea consecutiv-cronologică reală cu posibile alternări de linii de subiect paralele, de acțiune retrospectivă în trecut, de acțiune asociativă (ireală) de proiectare a viitorului. Ele sunt expresia fenomenologică a celor trei legi ale dialecticii: lupta contrariilor, negarea negației, coraportul dintre calitate și cantitate. Se înscriu în „patul lui Procut” al compoziției subiectului, al unui procedeu, unei situații „cap-coadă”, unui eveniment ce leagă elementele constructive într-un întreg etc.

Acțiunea parcursivă are la bază un joc cu care începe subiectul și la care autorul și eroul revine la final. Acest joc are la bază un ritual care marchează asociativ și el începutul, mijlocul și finalul piesei. Acțiunea parcursivă cere și o figură artistică asociată cu destinul eroului.

Pentru compoziția dramatică este necesar de a urma mesajul subiectului, de a avea o legătură conștientă a textului cu pretextul, contextul, și subtextul social-istoric, gradul de

² Al doilea nume al lui Aristotel

generalizare al mesajului, expresivitatea lingvistică a autorului, capacitatea lui de a fi explicit (incluzând mijloace verbale, mimica, gesturile, intonația, ritmul, pauzele, tempoul, accentele logice) și implicit (ceea ce cunoaște actorul, regizorul, dramaturgul despre public și publicul despre personaj). Acest caracter implicit și creează intriga, un element important care susține pe parcurs interesul publicului față de subiect.

Compoziția dramatică creează imaginea eroului, îi conferă tipul social-istoric, psihologic, arhetipul său, caracteristicile fizice, sociale, etico-morale, spiritual-psihologice, afective, expresia corporală. Amplifică chipul lui prin lexica verbală, sonoră, muzicală, mimică, pantomimică, utilizând plastica lexicologică a dialogului, procedeul de construcție a dialogului dintre personaj și cor, procedee de construcție a dialogului dintre personaj și personaj, a dialogului „teză – antiteză”, a dialogului prin asociere aparent „absurdă”, a dialogului prin includerea comentariilor autorului și alte modalități lexicologice etc.

Experiența personală de analiză și lucru asupra pieselor dramatice m-a adus la următoarele elemente ale compoziției subiectului dramatic : prologul, expoziția, apariția conflictului, greșeala inițială și cea fatală, peripetia, intriga, păcatul, culminația, scena patetică, judecata, catastrofa, soluționarea conflictului, finalul, epilogul.

Corelația acestora și funcțiile lor în compoziția subiectului dramatic am reprezentat-o în forma unei piramide la temelia căreia stă acțiunea consecutivă de reprezentare și evoluție a subiectului.

Prolog

Prologul constituie un cuvânt introductiv al unui actor, al regizorului, al directorului de teatru, al autorului, al prezentatorilor sau al unui grup de persoane, care iese în fața cortinei. Uneori cortina este deschisă și publicul vede scenografia și chiar unele personaje într-o mizanscenă statică, în stop-cadru.

Cei ieșiți salută publicul, prezența în sală a unor personalități, cum ar fi suveranul, președintele republicii, membrii juriului etc. Este anunțat titlul, genul spectacolului, personajele principale. Prologul conține un exordiu, o scurtă luare de cuvânt despre piesă și spectacol, evenimentul căruia este consacrat, o introducere în temă, un motto al celor ce vor urma și un îndemn la un anumit mod de percepere, comportare sau de apreciere.

Dar prologul poate fi prezentat și într-o formă artistică de personajele spectacolului ce va urma. Prologul din *Ilinca*, de exemplu, prezenta o introducere în care Moartea, oprindu-se lângă o stîncă, vedea în piatră chipul Ilincăi și o săruta. După plecarea Morții piatra se desfăcea și din ea apăreau călușarii, care anunțau în dans tema, locul, timpul acțiunii, făceau distribuția și începeau acțiunea.

La un spectacol ordinar funcția de concentrare a atenției publicului înaintea începerii spectacolului o îndeplinesc cele trei sunete de chemare a spectatorilor în sală, anunțul despre deconectarea telefoanelor mobile, interzicerea fotografierii în timpul spectacolului, stingerea lentă a luminii din sală și emiterea unui text înregistrat audio sau a unei proiecții video cu o informație de prolog sau a unei piese muzicale de atmosferă ori funcții de uvertură. Cu deschiderea cortinei sau cu luminarea scenei începe spectacolul.

Expoziția și evenimentul inițial

Cu deschiderea cortinei spectatorul are posibilitatea de a lua cunoștință cu locul, timpul acțiunii înainte de apariția personajelor. Această deschidere a cutiei teatrale este făcută diferit. Uneori pentru a accentua caracterul ei miraculos, mirific, scenografia apare în fața publicului ca prin minune, subliniind caracterul spectacular al acțiunii ce va urma. Chiar dacă genul spectacolului va fi unul realist.

Apariția actorilor pînă la prima replică este chemată a da o tonalitate relațiilor dintre personaje. Ea este pregătită de crearea unei atmosfere prin sunete pictografice, o mișcare de aer, o melodie, un joc de lumini, costume de anumit design, cromatică, jocul cu anumite rechizite etc.

Prima frază rostită de personaje este un enunț nepretențios dar semnificativ al problemei, temei principale. Ea naște un răspuns emotiv. În ea publicul intuiește motivul principal care asigură unitatea temei, liniei de subiect în spectacol. Apariția personajelor acumulează circumstanțe caracteristice situației dramatice, reacții emotive ce dezvoltă motivul.

Aici apar sentimentele dintre erou și personajul afectiv, dar și personajul antagonist. Atracția personajului negativ față de cel afectiv este ascunsă de acesta în așa mod ca de ea să-și dea seama doar publicul. Personajul antagonist își „ascunde” atitudinea sa de vrajbă, gelozie etc. față de eroul viitoarei drame. Aceste contradicții sunt încă latente, nedecarate. Se manifestă doar ca disensiuni, o opoziție de interese, de opinii, un dezacord. Personajul negativ stă încă în expectativă, în așteptarea momentului potrivit, împrejurării favorabile.

Expoziția evoluează spre punctul vulnerabil al eroului, cel afectiv. Acesta apare dintr-o destăinuire, expunere a unui gând intim, o confidență, o stare, o exprimare deschisă a frământărilor sufletești, prin care eroul își trădează punctul vulnerabil.

Tonalitatea expozițivă a autorului corespunde genului. Dacă este o comedie sau o poveste, tonul poate fi intenționat panicat, excesiv de înfricoșat etc., constituind o stare hiperbolizată de „nefericire”. Dacă este o tragedie sau dramă tonalitatea expozițională tinde spre „fericirea exagerată”. Tonalitatea se cere a fi explicită, expusă clar și contrară celei de final.

Expoziția declanșează acțiunea scenică, prezentînd eroul, personajul afectiv, anturajul, timpul, locul acțiunii, evenimentul inițial, care deja conține antagonismele dintre personaje într-o stare latentă și ludicul relațiilor dintre ele.

De aici, de la evenimentul inițial și pînă la evenimentul final se extinde peripeția și acțiunea parcursivă, care înscrie totalitatea evenimentelor într-un subiect. La baza acțiunii parcursive se află un singur eveniment. Acesta are începutul în expoziție, mijlocul în culminație și sfîrșitul la final.

Peripetia

Peripetia este succesiunea de situații care amplifică discordia conflictogenă pînă la dimensiuni fantasmagorice, grotești, sublime, escaladînd-o de la greșeală pînă la crimă, de la crimă la catastrofă. Ea pornește din apariția conflictului și finalizează cu soluționarea lui.

Antagonistul provoacă eroul, care devine nestăpînit, eruptiv, violent, impetuos. Reacțiile sale devin neliniștite, efervescente. Conflictul dintre ei se extinde treptat, se întetește, este escaladat la forme halucinante.

Dezvoltarea are loc prin creșterea proporțiilor conflictului, amplificarea sa. Evoluția acțiunii prin peripetie constă în aranjarea unor scene de confruntare în ordinea de luptă, care se înfăptuiește după anumite prescripții, cuprinde un front larg și are perspectivă.

Prin peripetie este abordată fenomenologia temei principale. De exemplu, în *Revizorul* de Gogol în expoziția piesei se discută ce este mita. În dezvoltarea acțiunii autorul prezintă publicului diverse forme de mituire la care recurg capii orașului. Aici este preluarea datoriilor lui Hlestacov pentru cazare în hotel de către primăria orașului, utilizarea în interes personal a transportului public, mesele copioase de „protocol”, bairamuri, colectarea de bani pentru proiecte „fantomă”, acțiuni de caritate, „găsirea” unor bani „ai nimănui” etc. Prin ele „teoria mitei” prinde factologie, este expusă în variațiunile posibile.

Același lucru se întâmplă și cu tema dragostei în *Visul unei nopți de vară* de W. Shakespeare formînd cupluri de zei, de zei și oameni, de bărbați cu bărbați, de femei cu femei, de bărbat și femeie care nu se iubesc și în sfîrșit de bărbat și femeie cuprinși de fiorul dragostei.

Dezvoltarea acțiunii prin peripeție comedică aduce la absurdizarea totală a situației conflictogene, escaladarea ei la dimensiuni aberante. Ea constituie vicisitudinile sorții eroului, o serie de circumstanțe nefavorabile, creează necazuri, neplăceri, suferințe. Efectul lor, rezultat din situația conflictogenă, produce consecințe majore asupra eroului. El nu mai este în stare să deznoade „nodul gordian” încîlcit de antagonist, suferă de insolvabilitatea situației sale și se hotărăște să scape de ea printr-o singură lovitură, prin săvîrșirea crimei.

Efectul acestei „dezbateri” a temei principale și aduce la săvîrșirea păcatului spre care îl duce intriga din situația de conflict.

Conflict

Conflictul dramatic are parametri sociali, personali și interior-psihologici. Aceste niveluri ale conflictului nu se exclud reciproc și se completează.

Situația conflictuală poate fi provocată de evenimente sociale (rebeliuni, războaie etc.). Dar va surveni și din confruntarea personalieră a eroului și antagonistului.

În ea apare personajul contra-pus eroului, atacînd rolul afectiv al acestuia. Față de personajul afectiv eroul are un rol sentimental. Este potențiala jertfă, din cauza căreia se naște discordia, directă sau implicită, contextuală, nedeclarată.

Eroul săvîrșește greșeala inițială încrezîndu-se antagonistului, acceptînd intriga minciunii acestuia. Conflictul dintre personaje se amplifică prin conflictul interior al eroului, formula căruia se înscrie de obicei în contradicția dintre sentiment și rațiune, etos și patos. Rațiunea este legată de datoria civică a comportării eroului, iar sentimentul este legat de afecțiunea relației sale cu cel învinuit, dorit de personajul antagonist ca pradă.

De aici eroul pornește pe o cale greșită, cea a intrigii, pe care îl așteaptă mai multe capcane, confruntări cu personaje din anturaj, încurcături de situații, confuzii, care îl

macină pe dinăuntru, psihologic, îl aduc la marginea prăpastiei, într-o stare afectivă contrar opusă celei din expoziție.

Orice conflict, de fapt, în plan personalier este descifrat prin atacul rolului. Când un primar este prins cu mita și băgat la închisoare, iar un prinț confundat cu un cerșetor este aruncat în stradă are locul atacul rolului. Otello o sugrumă pe Desdemona deoarece în imaginația sa este atacat rolul său de soț credincios și iubitor. Numai că Otello se simte atacat nu de Iago, ci de Desdemona și pretinsul ei „iubit”, Casio. Față de ei el este silit să ia o atitudine, pentru a salva bunul simț, idealul familiei și dragostei conjugale. Gingășia Desdemonei față de el, senzualitatea ei, ludicul ei copilăros, comportamentul ei „sexii” față de el este percepută ca perversitate, un joc depravat.

Declanșarea conflictului este un act premeditat, intenționat. Personajul antagonist exploatează o situație favorabilă, profită de sentimente, le denaturează fără scrupule. În imaginația antagonistului eroul este deja victimizat. Rămîne doar ca planul să fie dus cu orice preț pînă la capăt. Spre deosebire de el eroul nu-și planifică greșeala ci greșește în planurile sale din sentimentul de încredere.

Conflictul demască, afișează și amplifică o discordie, o nepotrivire a intereselor sau a vederilor, o luptă adusă la extremitate, la dilema vieții și morții. Antagonistul este ca regulă un trișor, care joacă bluful pînă la ultima carte, găsind noi și noi argumente, rezerve de luptă, mizînd pe mișelia, frica, panica pe care o insuflă eroului, contînd pe greșeala acestuia din startul subiectului. El dorește să-și însușească statutul pe care îl deține eroul.

Antagonismul său este alimentat de „ego”-ul său înfumurat, mentalitatea elitară, îndreptățirea inegalității sociale, a abuzului celor impertinenți, cu bani și statut preferențial, acuzarea celui nevinovat, călcarea în picioare a legilor și a bunului simț...

Conflictul dramatic apărut este încîlcit, adus la aporie, la o stare greu sau chiar imposibil de rezolvat. El devine un „nod gordian”, care cere o acțiune hotărîtă, energică și rapidă. Ea va deveni greșeala nefastă săvîrșită de erou pentru a scapa de haosul din psihicul său agitat, adus aproape la delir, din care vrea să scape săvîrșind crima sugerată de antagonist. Cacofonia din capul și pieptul eroului exasperat disonează cu trîmbițele de bucurie interioară a antagonistului.

Conflictul se manifestă atît între personaje, între grupuri de personaje, cît și în planul intern al eroului. Acesta se manifestă, ca regulă, prin conflictul sentimentului său față de personajul afectiv și rațiunile situației sale. Aceasta și transformă situația în una dramatică. Cel puțin în aspect psihologic.

Conflictul naște o discordie între erou și personajul afectiv, o neînțelegere, care este ascunsă de erou sau căruia el nu-i acordă importanță la început.

Conflictul aduce la contaminarea anturajului cu relații antagoniste, dispersarea în tabere opozante din jurul eroului și antagonistului. Fiecare din personaje avînd motivele sale pentru această disociere, dictate de diverse probleme și idei, care îi determină să renunțe la normele etice și să meargă la cîrdășie, intrînd în gașcă.

Situația conflictogenă anihilează situația inițială, creînd o situație eronată, intrigantă, dușmănoasă, care va fi anihilată, ajungînd în culminație la o situație contrar opusă. Dacă, de exemplu, în momentul apariției conflictului în *Revizorul* lui N. V. Gogol primarul la prima întîlnire cu Hlestacov este băgat în sperieți de acesta și își închipuie că nu mai are mult pînă ajunge la dubă, atunci în culminație el îi cheamă pe acoliții săi ca să

le aducă la cunoștință cu îngîmfare și o fericire abia reținută că revizorul a cerut mîna fiicei sale și că el, primarul, va pleca la Petersburg, unde va avea trecere chiar la curtea împăratului.

Situația conflictogenă, căreia francezii îi zic epitază, declanșează dezvoltarea acțiunii, ascendența căreia spre culminație se produce pe versantul intrigii.

Intrigă și mistificare

Eronarea situației reale și lanțul erorilor de care personajul principal nu-și dă seama creează suportul intrigii. Este un joc hazliu, dar periculos, uneori chiar macabru.

Situația dramatică este nu doar periculoasă, ci și ludică. Acest joc are reguli prestabilite, pe care personajul antagonist le încalcă chiar în expoziție. Iar această încălcare este atât de neașteptată că surprinde personajul afectiv nepregătit pentru ripostă. Intriga speculează pe o disensiune dintre erou și personajul afectiv. Această disensiune născută din motive nedeclarate este exploatată de antagonist, pentru a provoca criza relației afective.

Relația afectivă este reprezentată prin joc. Unul intim și personal dintre erou și personajul afectiv. În lipsa eroului în acest joc vrea să intre și antagonistul, dar este îndepărtat de personajul afectiv. Asta îl face agresiv și răzbunător. El atacă rolul afectiv pe care îl deține eroul. Acest atac nu este fățiș ci unul mascat cu bune intenții, un atac perfid, prin care eroului i se strecoară o minciună verosimilă. Eroul o acceptă și astfel înghite „nada”. Asta este greșeala sa inițială care îl duce la situația fatală în care va săvîrși crima.

Datorită greșelii relația dintre erou și personajul afectiv devine denaturată. Antagonistul îi servește cu noi și noi detalii verosimile și mincinoase pentru a amplifica discordia. Pe acest drum al minciunilor publicul este tot mai intrigat de presimțirea deznodămîntului unui joc al vieții și al morții. Pe parcursul intrigii și antagonistul este tot mai entuziasmat de jocul său, tot mai afectiv pînă la patologie, așteptînd nerăbdător deznodămîntul. Intriga dramatică este un joc nu doar periculos ci și fatal.

Ea este escaladată de circumstanțe necunoscute de personaj referitor la proveniența, obîrșia sa sau a altui personaj, a locului în care se află un obiect cu forțe magice, motivele partenerului etc.

La baza intrigii stă minciuna, ce neagă sentimentul pe care îl are eroul față de personajul afectiv. Dar pentru a fi verosimilă și credibilă, ea trebuie să fie aproape un adevăr. Este un procedeu eficient, chiar dacă este copilăros.

Minciuna este departe de a fi o prostie. Ea presupune faptul că cel care o spune cunoaște adevărul. Minciuna a fost și este o formă de a spune adevărul pe jumătate. Un adevăr care nu este spus întreg. Dar o jumătate de adevăr este mai mult decît nimic. Cunoșcînd o parte ajunem să cunoaștem și întregul în culminație.

Culminația

În momentul amplificării majore a absurdului situației eronate, cînd eroul săvîrșește sacrilegiul, el află adevărul. În acest moment subiectul dramatic atinge punctul cel mai înalt al tensiunii dramatice, culminația ei logică.

Eroul conștientizează greșeala săvârșită, imposibilitatea întoarcerii situației inițiale, pierderea ce și-a cauzat-o și răbufnește afectiv, patetic, dă frîu liber emoțiilor.

În culminație se epuizează intriga ascendentă, căci aici se dezvăluie tainele, se divulgă secretele, se descurcă „nodul gordian” al conflictului tăiat de eroul tragic. Spusele antagonistului se dezminț, se declara că nu sunt adevărate, se răstoarnă aparențele, se dau în vileag minciuna și motivele ei. Eroul află că a greșit, s-a comportat voluntarist, condamnd un nevinovat, considerînd voința drept principiu suprem al existenței, opunînd-o legilor naturii și societății. Aflarea adevărului îl dezarmează pe erou, îl face să-și îndrepte furia asupra sa.

Este o scenă de dezaxare, de pierdere a echilibrului psihic. Din acest moment eroul lunecă pe panta catastrofei, a descendenței opusă dezvoltării ascendente a acțiunii.

Scena de patos

Scena de patos prezintă culminația patetică, emoțională a eroului, acumulată pe parcursul intrigii. Ea are loc după înțelegerea de către el a greșelii sale, care l-a făcut să piardă afectivitatea anturajului, a rolului său afectiv. Adeseori ea este și scena despărțirii cu personajul afectiv. Conștientizarea crimei săvârșite îl face pe erou disperat, dezolant. El este deznădăjduit, nu mai vede ieșirea din situația grea în care a ajuns. Se condamnă și singur își îndeplinește osînda. În asemenea stare Oedip își scoate ochii.

Contaminarea emotivă a sălii cu starea interpretului este o efuziune, spontană și nereținută ca explozia vulcanică. Manifestarea emotivă în acest moment este exuberantă, expansivă, chiar violentă. Aici spectatorul în tragedie varsă lacrimi, iar în comedie rîde cu poftă.

În dependență de autor scena patetică uneori constituie o parte a unei scene. Este mută ca scena din *Pescărușul* de A. Cehov, cînd timp de cîteva minute Costea Treplev în tăcere rupe și arde în cămin scrierile sale, după care pleacă și se împușcă. Ea poate include inversarea cu locul a scenei de patos și a culminației, dublarea, „serializarea” lor ca în *Romeo și Julieta* de W. Shakespeare. Pe parcursul lor întîi Romeo își găsește iubita moartă și se ucide lîngă sicriul ei, iar apoi Julieta îl găsește mort pe Romeo și se ucide alături de el. Dar declanșarea patetică poate include un șir de scene ca în *Tartuffe* de J. B. Molière: cu Orgon - mama, fiica - ginere, toți – capitanul, toți – Tartuffe. În ele Orgon împreună cu familia își fac bagajele pentru a fugi din propria casă și din Paris, dar sunt prinși. În cazul acestei piese culminația patetică crește împreună cu catastrofa și răbufnește la finele ei.

După această izbucnire emotivă eroul acceptă noul său rol. De pe poziția lui el va căuta să răsplătească personajul antagonist care triumfă și bucuria căruia, ca și cea a lui Tartuffe, este fătîșă.

Sentimentul puternic, pasiunea, patima determină eroul să intervină hotărîtor în propriul destin (divorț, abdicare etc.). Și cu toate că este rănit de moarte, el mai păstrează puterea pentru ultima lovitură, decisivă.

Catastrofa

Catastrofa naturală, incidentele sociale sau accidentul tehnogen poate ține pe întreaga perioadă de acțiune a subiectului, să constituie un fondal al întregii fabule. Așa, de exemplu, este în *Oedip rege*, care începe cu o epidemie, ce face ca cetățenii orașului să moară cu zecile și pentru salvarea cărora Oedip caută criminalul, care l-a omorât pe regele Lai. Aceasta sfârșește doar cu plecarea lui Oedip din oraș.

Dar așa ori altfel în porțiunea de după culminație are loc catastrofa destinului personal al eroului.

Eroul este deposedat de însemnele rolului (coroană, armă, titlu, casă), este gata să fugă din țară. Această lipsire de tot ce i-a aparținut, transformarea lui, de exemplu, din rege în cerșetor (în cazul lui Oedip) este un proces, care durează o scenă sau câteva. Este triumful antagonistului. Catastrofa personală a eroului începe cu scena de patos și sfârșește cu soluționarea conflictului.

Are loc judecata. Oedip, care este rege și judecător suprem, se condamnă, se autopedepsește și chiar se autoflagează. Colosul uman pe care îl vede spectatorul în expoziție se prăbușește asemeni farului de pe insula Rodos.

Anturajul eroului este derutat. Începe o debandadă, un tãmbãlau, tãrãboi. Eroul este pãrãsit de susținătorii săi încurcați de evoluția evenimentelor, intrați în bucluc, în belea cu el.

Catastrofa distruge „eu-l” eroului, îl lipsește de rolul afectiv, care îi dădea sens existenței, luptei sale. Este o finalizare (fiziologică sau psihologică) a misiunii sale sociale și spirituale. Spectatorul vede cât de periculoasă este cramponarea roluară, dar și cât de înălțătoare este fidelitatea față de idealuri.

Anume aici are loc glorificarea și transformarea personajului principal în erou. Calitatea de erou nu este atribuită celui, care s-a dat amăgit, înșelat, a greșit sau chiar a săvârșit un sacrilegiu, ci celui care nimerind într-o situație greu de imaginat, de ostilitate totală se comportă cu demnitate și nu ca un laș. Anume aceasta dă peste cap calculul și așteptările antagonistului, care mizează pe frica și dorința de a supraviețui cu orice preț ale eroului.

Și dacă eroul moare cu capul sus, antagonistul nu mai triumfă, căci poporul, după remarcă lui A. S. Pușkin, „tace”, iar această tăcere în loc de strigăte de bucurie, este amenințătoare și prevestitoare de rău pentru criminalii rămași nepedepsiți. În ei este pornit deja mecanismul autolichidării. Căci Dumnezeu are grijă...

Soluționarea conflictului

Peripeția sau „dezvoltarea acțiunii” care începe cu declanșarea conflictului se sfârșește cu soluționarea acestuia. Sarcina pusă în fața eroului înaintea scenei de conflict este rezolvată. Oedip vrea să salveze locuitorii orașului cuprins de molimă. Condiția acestei salvări din spusele oracolului este găsirea asasinului regelui Lai, pedepsirea acestuia și expulzarea din oraș. Asta și face Oedip. Fiind rege el se comportă ca un cetățean onest. Recunoscându-și vina, abdicând și părăsind orașul, el își salvează Patria. Problema dramei este soluționată. Restul este tăcere, cum spune Hamlet după ce îl omoară

pe Claudiu, răzbușind otrăvirea tatălui său și a mamei, îndeplinind sarcina pusă de umbra tatălui pe care o întâlnește la începutul piesei.

Dezastrul situației inițiale este soluționat prin dezastrul personal al eroului. El merge pînă la capăt conștient. Lucru neașteptat de antagonist. Asta și este greșeala acestuia. Și dacă la începutul piesei greșește eroul, la final greșește antagonistul. Sunt două gafe contrar opuse a două personaje intrate în conflict, două gafe contrare ca valoare, dar care descoperă punctul vulnerabil al personajelor.

Soluționarea conflictului mai este numită deznodămînt. „Nodul gordian” tăiat de erou se desface. Eroul și personajele din anturaj se dezleagă de promisiuni, îndatoriri, se scutesc de angajamente, se eliberează de cuvîntul dat, de jurămînt, se iartă de păcate, se eliberează. Aici se limpezesc circumstanțele situației dramatice.

Eroul renunță la rolul său inițial și acceptă un rol nou. Acum el nu mai are ce pierde. Și doar acum, de pe poziția acestui rol nou situația se rezolvă cu repeziciune, expeditiv. Are loc triumful adevărului și binelui.

Eroul soluționează situația conflictogenă, uneori chiar cu prețul propriei vieți. Personajul antagonist este pedepsit. Eroul devine liber. Aici la finalul peripeției are loc triumful eroului. Un triumf contrar opus ca sens roluar. Căci fiind cerșetor Oedip se comportă ca un rege. Este un triumf contrar ca afectivitate. Fiind criminalul ce a săvîrșit cel mai mare sacrilegiu, Oedip își adjudecă dragostea poporului și a copiilor săi, care îl urmează în exil. Este un triumf contrar celui pe care l-a avut nu cu mult înainte antagonistul, doborît de acest ultim efort spiritual de autojertfire al eroului.

În acest moment Hamlet moare venind lîngă Gertrude, ca un copil lîngă mama sa, deasupra căroră apare umbra tatălui Hamlet și familia se reunește în lumea cealaltă.

De aici liniile de subiect ale personajelor centrale se închid, căci după această culminație etică dezvoltarea acțiunii ia sfîrșit.

Finalul

În final eroul acceptă supremația rațiunilor umaniste, capitulînd în fața propriilor greșeli și își asumă noul statut. Oamenii bolnavi de molimă sunt recunoscători lui Oedip, care abdică și pleacă din oraș, salvîndu-i. Ei acordă unui cerșetor onorurile ce se cuvin unui rege.

În urma acestei transformări se creează o situație ieșită din comun, cînd, de exemplu, o virgină este înmormîntată în rochie de mireasă, un prinț mort este simbolic încoronat etc. O situație, pe care o preia un nou personaj cum ar fi Fortebrass în *Hamlet* sau Căpitanul în *Tartuffe*, pe care dramaturgul îl scoate în scenă la final.

Cu gura acestuia sau altui personaj „porta-voce” autorul formulează ideea principală. Aceasta este chemată a feri publicul de o deprindere rea, a-l dezbara de un nărav prost, de pericolul săvîrșirii unui păcat. Expresia ideii face asociere cu o sentință, o maximă a unui personaj vestit, are un caracter gnomic, conținînd precepte. Forma aforistică este concisă și expresivă și poate fi redusă la un dicton, ce unește prin paradox imperativele etice ale personajelor centrale.

Uneori autorii nu formulează ideea la final, lăsînd soluționarea situației în suspans, ca fiecare din spectatori să-și formuleze decizia sinestătător. Este o deducție pe

care o face fiecare în intimitatea sa. Semnul de formulare al unei idei pozitive sunt aplauzele, iar de dezaprobare al ideii care survine – fluieratul și huiduielile.

Epilog

Epilogul anunță finalitatea fabulei și a actului spectacular. În sala de spectacol apare o pauză. În această clipă are loc ceea ce se numește catarsis. Este noțiunea ce definește purificarea sufletească, ce urmează în urma vizionării spectacolului. O salubritate spirituală în urma trăirii intense a stărilor afective prin care trec personajele. Teatrul și este mecanismul de empatizare socială, ecologizare etico-morală, estetică, spirituală. Asta este funcția sa de bază, ce determină suprasarcina autorilor dramatici, spectacolului și rolurilor scenice. Spre obținerea acestui efect este orientat efortul dramaturgului, fiecare literă din piesă.

Istoria teatrului poate fi privită ca un tezaur afectiv secularizat, o memorie emotivă a civilizației, iar teatrul – ca o școală de educație sentimentală.

Funcția purgatorică a teatrului salubritatează suflete, mentalități, imperative etice de comportare, credințe. Emoția mișcă publicul, mișcând prin timp întreaga societate.

Catarsisul este tratat ca un efect asemănător cu cel religios-extatic pe care îl simte enoriașul în momentul pocăirii în fața altarului sau al preotului. Căci personajele trăiesc cu idealurile și păcatele spectatorilor, care urmărind catastrofele ce reies din greșelile fatale ale acestora, se leapădă de acestea din urmă. Se spune că catarsisul este terapeutic, eliminând patologiile din mentalitatea, psihologia socială. Dar teatrul nu doar elimină stările negative prin groază și compasiune, dar și edifică idealuri, modele, norme etico-morale demne de urmat.

Catarsisul nu este doar o reacție psihologică singulară, de izbucnire a rîsului sau plînsului. În timpul spectacolului acestea pot fi multe. Compoziția dramatică este concepută în așa fel ca să stimuleze aceste reacții și să le canalizeze spre manifestări impunătoare, comune pentru sala întregă. Punctul final al cărora devin ovațiile. Aici are loc culminația catarsială a piesei și a spectacolului.

Publicul se dezmeticește din buimăceala ficțiunii dramatice, revine la realitate. Epilogul relatează despre destinul personajelor principale după încheierea subiectului dramatic, dar și de-virtualizează actorii-personaje, îi de-personifică. Acest lucru se întâmplă la închinăciunea interpreților, ieșirea la complimentul publicului. Este aceeași funcție ca și în exodul din teatrul antic, în care avea loc procesiunea ieșirii în ansamblu a actorilor din spectacol.

Orice personaj artistic este un delegat al autorului, împuternicit să acționeze sau să vorbească din numele său, să-l reprezinte în marea adunare a spectacolului public în vederea îndeplinirii unei misiuni, responsabil de efectuarea unui eveniment. Întâlnirea celor două delegații : una a autorului și alta a comunității publice trebuie să fie nu numai utilă, diplomatică, artistică, dar și plăcută, ce ar delecta ambele părți.

Publicul recunoscător actorilor aplaudă pentru a-i răsplăti cu recunoștința sa, a-i revedea, dar și a rememora personajele și interpreții lor, cele mai importante evenimente din spectacol, a formula pentru sine specificul artistic al spectacolului. Doar aici spectatorul este în stare a da un calificativ genului reprezentației urmărite de el. Căci

regizorul are posibilitatea de a schimba genul chiar pe ultimul milimetru. El poate produce în mod neașteptat un gen mixt, amestecând drama cu tragedia, feeria cu comedia etc.

În acest ultimul moment al piesei și al spectacolului se împlinește ceea ce numim suprasarcină, adică efectul civic al artei dramatice, ceea ce se întâmplă în sufletul publicului, reevaluarea actualității, formularea imperativului civic cu care spectatorul iese din sala de teatru în spațiul public, familial.

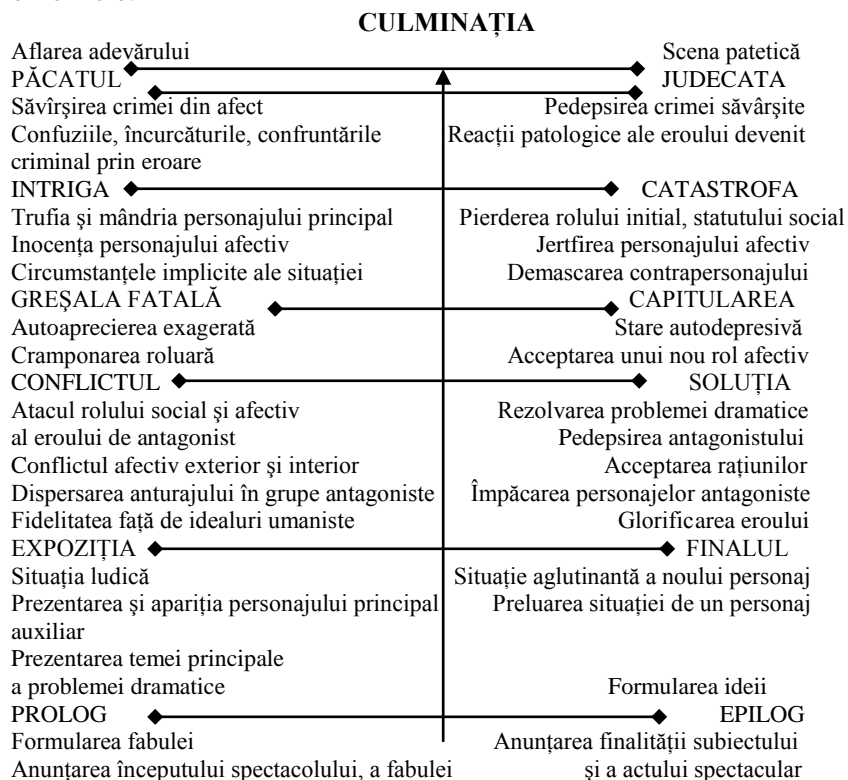
Aici se testează utilitatea artei dramatice, funcția sa socială.

Artele dramatice semnaleză existența unor probleme, aporii, situații aparent fără ieșire. Ele orientează publicul spre soluționarea lor în anumite raporturi sociale, materiale, direcții estetice, etice, necesare îndepărtării „trombozei” de mentalitate, delicvenței și deficiențelor de comportament, descoperind și tatonând în spațiul scenic soluții adecvate.

Dar fiecare spectacol este un aport productiv, relevant sau mai puțin la un anumit trend artistic, o platformă estetică, un stil dramatic, un fel de a compune o piesă, a face dramaturgie.

Matricea compozițională

Matricea compozițională nu este o dogmă, fiind tratată de fiecare autor în felul său. Cea expusă mai jos reflectă experiența mea personală de scriitură dramatică și concepere a „mecanismului” de percepere a subiectului de către public. Mă conduc de ea în scrierile mele.



Principiul de bază al matricei este cel al „oglinzii”. Situația expoziției este contrar opusă situației de final. Soluționarea conflictului este contrar opusă declanșării lui. Intriga antagonistului este contrar opusă catastrofei eroului. Săvârșirea păcatului este contrar opusă judecății. Triumful antagonistului din finalul intrigii este contrar opus scenei de patos, de disperare afectivă. „Osia” acestei construcții culminează cu aflarea adevărului, descoperirea intrigii, a ludicului situației.

Aceste reguli mă ajută să construiesc o situație dramatică în plan interior, psihologic.

O fabulă, ce depășește hotarul faptului comun, devine reprezentativă timpului său. Dar dacă include valori general-umane, ea devine un mit reluat de generații și alte culturi.

Una din legile fundamentale ale construcției subiectului dramatic constă în selectarea circumstanțelor neordinare, ieșite din comun, generatoare pentru imaginația și fantezia publicului, dar veridice și pe măsura personajelor.

În același timp pentru a fi recognoscibile, verosimile și credibile ele trebuie ancorate în cotidian, în forme reale, tipice. Numai prin îmbinarea cotidianului cu neordinarul, a banalului cu exoticul, a realului cu irealul, a comunului și specificului se naște arta.

În dependență de genul spectacular ales piesa este scrisă ca o monodramă, o duodramă, cu personificare triplă (erou, personaj afectiv și antagonist), cu cor sau cu personaje de anturaj, episodice și figurație, stațiți etc.

Capitolul X.

LIMBAJUL DRAMATURGULUI

Limbajul dramaturgului. Limbajul non-verbal. Textualitate. Joc de cuvinte. Lexic. Verificarea textului prin interpret

Formele limbajului dramatic

Exprimarea artistică cere un anumit limbaj și deoarece teatrul sintetizează diverse arte, limbajul utilizat în scenă este unul sintetic, poli-artistic. Limbajul dramatic este exprimarea gândurilor și sentimentelor prin mijloace lingvistice, intonaționale, cinetice ș.a. Dramaturgul are la dispoziția sa limbajul exterior și cel interior. În limbajul interior personajul își conturează gândurile, meditează în sine, își reprezintă pe ecranul interior reacția eventualului receptor, își exprimă părerea, se întreabă, dă răspunsuri, caută soluții, uneori ajunge la expresii orale schematice, la reflexe exterioare ca mișcarea maxilarelor sau contractarea membranei laringelui, ticuri, gesticulație.

Limbajul dramaturgului este artistic și se manifestă prin personificare, fabulație, construcția subiectului, situației, ritualuri, joc, mijloace de expresie non-verbale și text verbalizat.

Formele de limbaj dramatic sunt :

- vorbirea orală;
- vorbirea scrisă (inscripții privind locul acțiunii, documente, scrisori ș.a.);
- cântecul și interpretarea muzicală;
- tăcerea (replici mute din dialog, pauze sugestive);
- mimica și gestică (însoțind vorbirea sau manifestate independent – pantomima);
- dansul;
- lupta scenică;
- acțiunea fizică corporală (intrarea, ieșirea, somnul etc.);
- machiajul și perucheria;
- costumul și recuzita (naturală, butaforică, consumabilă);
- forme extracorporale de comunicare (sunetul buciului, semnalul goanei militare, alfabetul „morze”, semnele de circulație, semnele de telefon, informații radio etc.);
- sunetul pictographic de atmosferă;
- lumina și proiecția scenică;
- scenografia statică și dinamică...

Cu ele dramaturgul exprimă adevărul stărilor, al atitudinilor, asociindu-le cu situațiile dramatice, scrie piesa de teatru scenă cu scenă, secvență cu secvență, replică cu replică, remarcă cu remarcă. Ele constituie portrete emblematice, fraze, monologuri, dialoguri, cordebalet ale figurației, panorame, tablouri. Au o stilistică deosebită.

Limbajul dramatic are un conținut aforistic și sugestiv, o frază expresivă. Numele personajelor devin emblematice, frazele dialogului – „cuvinte înaripate”, preluate de public și de oameni care le-au auzit de la alte persoane. Cîntecele din ele devin șlagăre. Gestică și ea este semnificativă, fiind preluată în uzul public.

Limbajul non-verbal

A scrie piesa nu înseamnă a scrie un text verbalizat. Dramaturgul asumă scriiturii sale o convenție scenică de interpretare. Aceasta este diferită în dependență de genul artei dramatice, a spectacolului.

Libretul unui dans cu subiect, a unui număr de pantomimă sau a unui balet tot este un gen de literatură dramatică. Doar că lexicul său este unul exclusiv plastic, al gesticii, mișcării. Din ele se compune textura mesajului coregrafic, construcția frazelor plastice, dialogul interpreților. Gestul înlocuiește vorbirea, dar și o face mai expresivă cînd este asociat cu ea. Interpretarea actoricească în planul gesticii este laconică sau abundent-gesticulativă în dependență de genul dramatic, convenția scenică, distanța dintre public și interpret, care cere un anumit grad de firesc. Gestică caracterizează personajul sau interpretul în planul educației, temperamentului, deprinderilor, emoțiilor. Ea este un element caracteristic manierei interpretative și poartă un caracter monumental, naturalist, simbolist etc.

Exagerarea gesticii vis-à-vis de cea a partenerului indică nefirescul. Ea denotă lipsa sincerității, fiind peste măsură și de aceea – comică. Cu cât interpretul este mai departe de public cu atât este nevoie de o exagerare mai mare pentru a face vizibil firescul. Cu cât interpretul este mai aproape de public sau de camera video, cinema, cu atât gradul de exagerare se cere mai diminuat, mai aproape de cotidian, de convenția cinematografică.

Ațiunea fizică a interpretului se cere în mod imperativ a fi firească. La baza sistemului lui Stanislavschii stă anume această cerință a existenței scenice. Ea este fundamentul pe care actorul construiește chipul personajului.

Unii actori cu experiență cunosc și ușor mimează clișeele naturalismului, mutre de „prostălan”, stări de „beție” etc., care sunt imediat recunoscute de public, acordându-le credibilitate. În cazul când după aceste stări fizice nu apare o trăire sufletească, creditul este retras, iar actorul – huiduit.

Limbajul nonverbal este considerat limbajul sincerității. În limita convenției scenice. Iar aceasta diferă în dependență de tipul și dimensiunile scenei, mijloacele tehnice folosite, sinteza genurilor, conceptul scenografic, dar și de situația dramatică. Căci într-o anumită situație când, de exemplu, un animal sau om stă la pîndă, o face pe „adormitul” sau „amețitul”, o parte din corp joacă „starea”, iar o parte din el – ochiul sau chiar întregul corp în momentul când victima își distrage atenția în altă parte – denotă adevărata tensiune a vîntătorului.

Lupta scenică pe un fundal de dans denotă o măiestrie superioară, care îi conferă luptei titlul de artă marțială. Lupta poate fi asociată cu interpretarea unei orchestre (filmul *Băieții veseli*), a unui cor, pictarea unui tablou etc.

O mișcare luminată într-un anumit mod cu fascicule de lumină scurte ale stroboscopului, creează o discrepanță a mișcării, a vieții care încremenește în stop cadru sub puterea unei vraje. Exemple de suprapunere a cadrului luminii sau proiecției, al sunetului sau mișcării elementelor scenografice sunt destule. Și ele cât nu ar fi de neverosimile vor fi credibile, căci se înscriu în convenția scenică.

Dramaturgul este obligat a cunoaște suprapunerea limbajului non-verbal și a celui verbal.

În ultimul deceniu al secolului XX s-a produs scăderea ponderii limbajului verbalizat în limbajul dramatic, ce a adus la creșterea importanței limbajului imageologic (fizic, plastic, vestimentar, vizagistic) în crearea caracterelor, timpului și spațiului personalier, al limbajului intuitiv, instinctiv, fiziologic în motivarea evenimentului dramatic (froidist, sur-realist, antropologic, psihodramatic).

Legătura textului verbalizat și a celui non-verbal a devenit nu doar directă sau contextuală, realistă sau grotescă, fantasmagorică sau naturalistă, ci una adesea asociativă ca în teatrul simbolist sau cel absurdist.

Verbalitate

Textul dramatic nu este niciodată descriptiv față de acțiunea fizică. Legea textului scenic este formulată astfel – „una spun și alta fac” sau „spun pentru a-mi ascunde starea și intenția”, ori „spun ceea ce nu trebuie să spun”.

În situația când un bărbat cuprinde o fată și privind cu ea spre cer îi recită un vers, iar cu cealaltă mână îi scoate din poșetă portmoneul, înțelegem că hoțul este inteligent sau că poezia uneori este hoșie. Calitatea sa atributivă este că bărbatul este hoț, iar calitatea complementară – că este poet.

În cazul când actorul prezintă o descriere, aceasta este concepută ca un „desen animat scenic”, un procedeu comedic de ilustrare, care scoate în evidență calitatea naratorului. Acesta povestește bancuri, pătărăni de care râde singur. Sau este atît de serios că celelalte personaje rîd în hohote.

Ludicul textului se ascunde în sub-textul semantic, în con-textul situativ și în pre-textul public.

Textul dramatic este o sugestie a acțiunii din sub-text. Libertatea de construcție a acesteia autorii o atribuie actorilor și regizorilor. Simptomatică în acest sens este remarca lui A. P. Cehov în *Pescărușul* în care autorul dă indicația ca interpretul lui Treplev timp de două minute să rupă manuscrisele sale. Astfel este scrisă de dramaturg printr-o singură remarcă scena patetică a piesei.

Acțiunea în această piesă este în afara verbalizării directe! Ea nu este narată sau vizualizată, ci devine un fundament pe care se construiește dialogul reflexiv al personajelor, existența lor scenică glamuroasă. Comedical *Pescărușului* se ascunde anume în glamur, ironia la adresa acestuia.

Textul cehovian este plin de apro-po-uri, aluzii la persoane cunoscute de public, la care spectatorul avea reacții spontane. Pentru ca aceste piese să fie contemporane publicului de azi este nevoie să le umplem cu asocieri la adresa personalităților zilei spectacolului, ale țării, orașului, satului respectiv. Glamurul provincial, sătesc este plin de savoare. Cehov a scris comedii textul cărora este laconic, șfichiuitor, înțepător, satiric, epigramatic, dar și de actualitate, verbalitatea căruia este asociativă.

Textul nu trebuie să fie explicit situației. Textul verbalizat este implicit situației, care creează con-textul. Textul dramatic este un limbaj ezopic, de voalare a sensului direct, exprimat figurat prin situații alegorice, parabole.

Spectacolul teatral s-a redus azi ca text și ca timp. Durata general acceptată a spectacolului dramatic s-a micșorat la o oră și jumătate sau maxim două ore. Pe când spectacolele de estradă au crescut la trei ore și mai mult. De ce?

Din cauza că nu avem o dramaturgie pe măsură, care ar explora arta scenică în așa mod ca să invoce pre-texte majore, con-texte de însemnătate națională și sub-texte general-umane? Iar acestea să necesite lucrări de proporții, pentru a-și expune mesajul bogat argumentat.

Sau din cauza că regizorii de teatru contemporani nu văd legăturile posibile ale textului cu pre-textul public actual, a con-textului situației dramatice din piesă și a situației publice la care se adresează, a sub-textului acțiunii dramatice cu cea scenică și teatrală? Sau nu știu cum ar putea să le facă vizibile? Ca această „haină” a acțiunii să ornamenteze „diamantele” verbalității.

Dacă am avea aceste componente, am avea și actori cu renume, care ar aduna la spectacole stadioane și nu o mîină de nemernici într-o berărie, ahtiați de o textualitate infectă, licențioasă, indecentă, plină de injurii și urît mirositoare.

Joc de cuvinte

Orice dialog este un joc de cuvinte. Acțiunea verbalizată a personajului prezintă partea de sus a „aisbergului” textual, baza căruia este dialogul și monologul acțiunilor fizice.

Dialogul poate fi asemuit cu un meci de fotbal în care atacul rolului este atacului porții adverse, iar fentele de joc declară intenții, ce servesc paravan celor adevărate. Dialogul este nu doar dintre două persoane, ci și dintre grupuri, numărul personajelor din unele piese ajungând la numărul fotbaliștilor din ambele echipe de pe câmp.

Vorbirea scenică este considerată un domeniu al sincerității în scenele de monolog, în care este prezent un singur personaj și în replicile „pentru sine” sau „aparte”. Doar atunci personajul verbalizează adevăratele sale intenții într-un „posibil dialog” cu oponentul și cu sine însăși sau chiar cu publicul. Dar și aici – în formă ludică și asociativă, indirectă.

În scenele cu participarea a două sau mai multe personaje verbalizarea prezintă deja o acțiune de a influența partenerul, un joc de cuvinte, chemat să fie un paravan al acoperirii intențiilor adevărate sau chiar al minciunii. Astfel textul devine ritualic, psihologic, o armă de luptă, de joc.

Și cu cât discrepanța dintre cuvinte și acțiunea fizică este mai inventivă cu atât măiestria dramaturgului este mai apreciată, iar buchia textului – mai respectată. Acest joc al sensurilor este declanșat de intrigă, de o greșeală ținută în secret de către erou sau personajul afectiv, jocul dublu dus de antagonist.

Dialogul este o dispută, o polemică, o dezbatere dramatică a situației, prin interpretarea ei în diferite feluri, schimb de păreri, de idei contradictorii în vederea luării unei hotărâri, ce ar soluționa problema. El este plin de antonime, cuvinte care capătă un alt sens în raport cu alte cuvinte, gesturi, manifestări corelative. Dialogul exprimă decalajul între gândire și expresie, dezacordul între situații, stări, viziuni, atitudini.

Cuvintele în sine nu au nici o valoare. Ele sunt chemate a reprezenta o existență non-verbală. Ele declară într-o formă de interogare sau de afirmare, sinceră sau nu o cugetare, o făgăduință, o promisiune, învoială, înțelegere, veste, știre, zvon, clevetire, ponegrire, bîrfeală, defăimare, sfat, îndemn etc. cu scopul de a căpăta un răspuns, a face un anumit joc. Textul dramatic este întotdeauna un dialog, chiar și atunci când este scris ca monolog. Textul dramatic lipsit de joc este babilonie, flecareală, galimatie.

Lexic

Textul presupune o interpretare firească, dar și una afectată sau patetică cu exclamații, cu citate antice, epifoneme folosite la sfîrșitul unei cuvîntări, adăugarea la o frază a unor părți în care se exprimă idei secundare, dar care denotă adevăratele interese a personajului secundar, repetare a unui cuvînt sau a unui grup de cuvinte etc. Acest caracter bombastic, aticist sau eufuism al lexicului este un procedeu comic.

Textul dramatic nu conține didascalii, „învățăminte” moralizatoare, discursuri publice, dacă nu este o parodie la un filozof sau politician. Atunci textul ar deveni o culegere de aforisme și precepte, apoftegme, sentințe, maxime.

O caracteristică de apartenență socială a personajului îl constituie slăngul profesional sau de grup, de vîrstă, al unei subculturi mondene, underground sau sătești. De exemplu, în anii 70-90 pe scena moldovenească pentru a marca proveniența rustică a personajului era destul să incluzi fraze de genul „grijanja mășii”.

Vorbirea capătă o anumită exotită prin folosirea regionalismelor, dialectelor. Ele cer o anumită accentologie, pronunție (grasiere etc.), expresii neaoșe, dar și o anumită construcție sintactică de proveniență lingvistică (rusă, engleză etc.).

Dramaturgul trebuie să cunoască particularități specifice ale dialectului sau argoului, jargonului față de limba literară. Abundența rusismelor, englezismelor, italianismelor, franțuzismelor este o realitate în Republica Moldova de azi și trebuie să fie prezentă în scenă. Limba tineretului contemporan tot mai mult aduce cu un „esperanto moldavnesc”.

Teatrul s-a avîntat în procedee de internaționalizare prin utilizarea „coctailului lingvistic” verbal, incluzînd fragmente jucate în diferite limbi, exploatînd expresia figurativă a proverbelor, cuvintelor proprii altor limbi, schimonosirii și mixajul acestora.

Alt procedeu utilizat pentru caracterizarea personajelor era vorbirea versificată și prozaică. Dramaturgul este și poet, căci trebuie să cunoască poetica, regulile de versificare, de compoziție a diverselor forme poetice (sonetul, gazelul etc.), de eufonie, de îmbinare armonioasă a sunetelor, să utilizeze picioare de vers proprii și antichități, și poeziei populare, și structurii unei piese muzicale.

Spectaculozitatea textului verbalizat depinde de figurația limbajului artistic, suprapunerea, de exemplu, a mișcării pe muzică și vorbire scenică.

Verificarea textului prin interpret

O piesă de teatru poate fi cu adevărat considerată scrisă doar după ce este jucată în fața publicului. Doar după asta autorul introduce ultimile schimbări finalizînd această versiune a ei. La o altă montare ar putea apărea iarăși modificări inspirate de interpreți.

Textul dramatic nu este o construcție directă, în care cuvintele urmează ordinea logică evidentă. Pentru a o detecta este nevoie de o analiză.

Staniclavschii a introdus în procesul montării spectacolului citirea textului la masă, în timpul căreia este făcută analiza acestuia, se scriu biografiile afective ale destinului, se verifică textul din perspectiva fiecărui personaj, se fac probe mizanscenice cu textul în mînă.

Clasicismul francez, restrîns în mod categoric de legea celor trei unități (timp, loc și acțiune) era nevoit să pună accent pe trăirea interioară, pe textul literar și determina o anumită tehnică de recitare actoricească, analiză accentologică, intonațională amănunțită a textului cu o anumită sistemă de notare. Și astăzi actorii își fac însemnări pe marginea textului, în care fixează anumite procedee, modalități de joc.

Dacă regizorul împreună cu actorul „nu vede” ludicul textului verbalizat sau înțelegerea acestuia nu se înscrie în conceptul regizoral, ei îl taie. „Tăierea” textului a devenit o practică general acceptată de regizori, actori, critici și dramaturgi, un drept al despotismului regizoral, dar și un rezultat al acceptării acestuia de dramaturg. Regizorului

îi este mai ușor să taie decât să contribuie la scrierea textului. Iar textul care nu este ludic nu are drept la scenă. Această exigență o acceptă nu doar regizorul, dar și dramaturgul.

Capitolul XI.

DRAMATURGIA EVENIMENTELOR DIN TEATRUL VIETII

Dramaturgia sărbătorii. Dramaturgia evenimentelor mondene. Dramaturgia numărului de estradă. Dramaturgia concursului. Dramaturgia concertului. Rezolvarea artistică a concertului. Dramaturgia spectacolului de revistă

Dramaturgia sărbătorii publice

Sărbătorile au însoțit dezvoltarea omenirii încă de la origini. De la început acestea erau închinare fenomenelor naturii, divinităților ocrotitoare. Ele se manifestau în dansuri în jurul focului, ritualuri, datini și tradiții, care au ajuns la noi prin povestiri, legende, picturi din peșteri.

Cea mai importantă trăsătură a sărbătorilor este lipsa de granițe între spectatori și interpreți.

Din cadrul sărbătorilor au apărut reprezentațiile teatrale, care s-au constituit cu timpul într-un gen artistic de sinestător. Ele însă nu au înlocuit sărbătoarea ca atare, ci doar au îmbogățit-o cu elemente artistice de ficțiune.

În epoca Greciei Antice și Imperiului Roman sărbătorile publice cum ar fi triumfurile regilor și împăraților învingători, ceremoniile de stat, dar și serbările populare erau pregătite și organizate, se desfășurau după o anumită rînduială. În evul mediu viața publică era dominată și de sărbătorile religioase, care includeau misterii, procesiuni teatralizate bisericesti, ce surprindeau prin costume fastuoase. În același timp aveau loc și procesiunile populare, carnavalurile, în care se luau în derîdere și se parodiau ceremoniile oficiale și orînduirea. În epoca Renașterii se dezvoltă cultura sărbătorilor teatralizate, a mascaradelor pe lîngă curți, care a îmbinat în sine simbolica și formele exterioare decorative ale carnavalurilor. La curțile regale apare funcția de maestru al ceremoniilor, care se ocupa cu conceperea și organizarea lor. Curtea domnească din Moldova feudală avea un logofăt de ceremonii.

Sărbătorile închinare Marii revoluți franceze se desfășurau déjà după un scenariu scris special, care includea acțiunile sărbătorii și nu doar o ceremonie costumată, dar și o

acțiune cu care culmina la final. Scenariștii și regizorii lor îmbogățesc palitra de mijloace de expresie artistică.

La începutul sec. XX au apărut asemenea forme de sărbători publice ca concertemiting, parade sportive, înscenări de masă, închinare unui sau altui eveniment politic și date comemorative cum ar fi încheierea primului război mondial sau biruința asupra fascismului, ceremonii și celebrări închinare zilelor jubiliare ale orașelor, republicilor.

Actualmente organizarea sărbătorilor publice are la baza sa legea despre sărbătorile publice adoptată de Parlamentul Republicii Moldova. În ea zilele sărbătorilor publice sunt declarate zile de odihnă, pentru ca cetățenii să poată participa la ele. Participarea cetățenilor este momentul determinant al sărbătorii, care spre deosebire de spectacol, concert, concurs, presupune că anume cetățenii urbei, sătenii sau membrii unui colectiv, grup profesional, social devin actori sociali, eroi ai sărbătorii. Prin ei se organizează acțiunea dramatică a publicului. Actorii, colectivele artistice implicate în sărbătoare au funcția de a crea atmosfera festivă. Sărbătoarea, însă, are nevoie de un scenariu, care o concepe și ghidează activismul public.

Acest scenariu se bizuie pe situația comemorată și eroii ei sociali. Personajele sărbătorii sunt persoanele veritabile și nu fictive cu care publicul se identifică.

Scenariul sărbătorii include un șir de acțiuni, care oferă diverselor grupuri sociale sau membri ai colectivului posibilitatea să-și manifeste activismul. Sărbătoarea publică include mai multe platouri, scene, pentru a da posibilitatea participării la ea a populației din mai multe raioane, cartiere ale localității. Dar și pentru a oferi organizatorilor posibilitatea de a schimba decorul, de a pregăti scena pentru o altă acțiune ce va urma. Dacă deschiderea are loc, de exemplu, în Piața Marii Adunări Naționale, după care tot pe această scenă va avea loc o acțiune la orele 16.00, este necesar ca acțiunile de la ora 12.00 până la 16.00 să se producă pe alte platouri scenice. O sărbătoare publică ca cea a Zilei orașului sau „Limba noastră” include platouri amplasate în centrul urbei, pe care se petrec acțiunile organizate de autoritățile publice centrale, acțiuni la care participă primele persoane ale țării, dar și platouri amplasate în sectoarele și suburbiile orașului, la care participă pretorii, primarii, personalități și locuitori ai acestor comunități. Acțiunile din programul sărbătorii decurg logic și tematic una din alta.

Dramaturgia sărbătorii concepe aceste acțiuni în așa mod ca să ofere fiecărui cetățean șansa de a participa la fiecare din ele. Scenaristul se axează pe acțiunea cetățeanului devenit actor social. De aceea între acțiuni se prevăd pauze, care permit deplasarea de la un platou spre altul, dar și un timp de „respiro”, necesar pentru a acorda atenție familiei, prietenilor, ca cetățeanul să discute impresiile de la spectacolul precedent. De aceea acțiunile nu urmează imediat.

Activismul cetățenilor la sărbătoare este pregătit anterior de un șir de acțiuni, care creează atmosfera de sărbătoare și motivează participarea activă a cetățenilor. Caracterul determinant al sărbătorii îl constituie legătura interactivă a participanților. Scenariul sărbătorii trebuie conceput așa ca legătura cetățenilor și personalităților publice să se producă prin acțiuni oformate artistic. În cadrul sărbătorii sunt premiați învingători ai diverselor concursuri, sunt oferite distincții și titluri, comemorate personalități marcante prin dezvelirea monumentelor, plăcilor memoriale, alte acțiuni civice, ce afirmă anumite norme, idealuri sociale, personificate de cetățeni concreți.

Scenariul sărbătorii include mai multe scenarii ale evenimentelor artistice din cadrul ei, coordonate de un scenarist șef.

Dramaturgia sărbătorii se bazează pe dramatismul evenimentului comemorat, săvârșit într-o anumită dată istorică cum ar fi declararea suveranității Republicii Moldova pe 27 august 1992, capitularea fascismului german în ziua de 9 mai 1945 etc.

G.Tovstonogov spunea că un spectacol „împotriva războiului” trebuie conceput ca unul „pentru pace”. Acest postulat este valabil și pentru sărbătoarea publică. Pentru a organiza un program de sărbătoare este necesar de a lua la bază o situație clară și înțeleasă de toți, care în continuare se va desfășura într-o direcție sau alta, dar mai bine într-o direcție neașteptată. Să înceapă cu o stare contrară opusă celei de la final. Iar dezvoltarea acțiunii să includă manifestări, acțiuni artistice, ce vor derula în curs de o zi finalizând cu o acțiune în masă.

Astfel sărbătoarea de 9 mai poate începe cu crearea atmosferei lipsită de griji de pînă la război și să finalizeze cu pacea postbelică a orașelor și satelor arse, milioanele de morminte ale celor căzuți, hornurilor lagărelor de concentrare aruncate în aer. Iar la mijlocul sărbătorii să fie comemorat un eveniment de maximă jertfă în numele Patriei, situația căruia este reprezentativă pentru localitate, public, dar și calitatea principală a învingătorilor – dragostea de Patrie.

Dramatismul ogîndirii evenimentului istoric în scenariul sărbătorii, de exemplu celei de 9 mai, este reprezentat prin contrapunctul motivelor muzicale (ale unui cîntec patriotic și a unui marș- militar nașist), prin proiectarea cinematografică a fragmentelor documentare sau alte mijloace, care vor prezenta momentul declanșării conflictului. În sărbătorile anuale, ca de exemplu, hramul localității dramatismul conflictual poate apărea prin ogîndirea momentului istoric cînd existența localității era pusă la îndoială, cînd ea a fost distrusă, iar populația aproape exterminată.

Compoziția dramatică a sărbătorii include componente tradiționale. Prologul. Acesta, de exemplu, la ziua orașului sau hramul unui sat include un serviciu divin din considerentul că ziua hramului este determinată de calendarul bisericesc, dar și motivul binecuvîntării întregului program al sărbătorii și al protagoniștilor ei publici, care sunt primarul, liderii politici, oaspeți, primari ai orașelor înfrățite și cetățenii urbei, satului.

Șirul de acțiuni incluse în programul sărbătorii vor constitui un șir de evenimente ce nu pot fi oricare, aleatorii, ci anumite. Tematica lor va trebui să corespundă temei principale, iar participanții publici antrenați în ele și evenimentele comemorate – logicii desfășurării istorice, dar și logicii desfășurării artistice a sărbătorii.

Finalul sărbătorii presupune adunarea întregii colectivități pentru o acțiune comună. La hramul satului sau ziua orașului finalul este organizat în piața centrală. Aici se prezintă programul oaspeților invitați, mesajul de încheiere al primarului și tot aici se organizează hora cu participarea celor mai populare și prestigioase colective autohtone. Aceasta comuniune a cetățenilor prinși de mîini, în horă și este culminația sărbătorii, organizată anume cu scopul de a uni orașenii, de a le reda sentimentul mîndriei de localitatea lor, de liderii săi.

După acest moment urmează spectacolul de artificii, care finalizează, de exemplu, la hramul Chișinăului pe melodia-imn *Orașul meu* scrisă de E. Doga. Cuvintele acestui cîntec pot și să reprezinte ideea sărbătorii.

După acest moment are loc epilogul cu adresarea către public a prezentatorilor, care mulțumesc organizatorilor, cetățenilor pentru participare și le fixează o nouă întâlnire peste un an de zile.

O parte integrantă a sărbătorii este reprezentația. Sărbătoarea este mai amplă ca reprezentația. Ea se deosebește prin amploare, participarea activă și artistică a cetățenilor. Se desfășoară pe un spațiu mai mare, nu presupune o amplasare locală pe o scenă, hotarele ei sunt determinate doar de publicul celebrant.

Reprezentația, spre deosebire de sărbătoare, întotdeauna se înscrie într-un spațiu scenic, localizându-se prin limita spațială și presupune despărțirea printr-o graniță a interpreților și spectatorilor.

Sărbătoarea este și o sumă a reprezentărilor concomitente. Prin reprezentații se subînțeleg manifestații teatralizate, mitinguri-concerte, înscenări, sau montări tematice cu subiect pe piețe, stadioane și alte spații deschise, care ar permite evoluarea mai multor colective și spectatorilor. Reprezentația poate fi o parte teatralizată a sărbătorii și să dețină un loc important în structura sa. Anume personificarea și fabulația face reprezentarea și sărbătoarea teatralizată.

Sărbătorile calendaristice sunt clasificate ca naționale, tradiționale, religioase, sărbătorile profesionale, sărbătorile internaționale.

Printre sărbătorile naționale în Republica Moldova sunt cele ale Drapelului de Stat (27 aprilie), a Suveranității (23 iunie), a Constituției (29 iulie), a Independenței (27 august), sărbătoarea „Limba noastră” (31 august).

La sărbătorile tradiționale se atribuie Anul Nou (1 și 2 ianuarie), Mărțișorul (1 martie), Ziua Familiei (15 mai), Ziua Nistrului (ultima zi de duminică a lunii mai), Ziua vinului (a doua duminică a lunii octombrie).

Sărbătorile religioase serbează Nașterea lui Iisus Hristos, conform calendarului bisericesc creștin ortodox, pe stil nou (25 decembrie) și vechi (7 și 8 ianuarie), prima și a doua zi de Paști, conform calendarului bisericesc creștin ortodox, ziua de luni la o săptămâna după Paștele creștin ortodox (Paștele Blăjiniilor), Ziua sfântului în al cărui nume este sfințită biserica din localitatea respectivă (Hramul bisericii), declarată în modul stabilit de consiliul local al municipiului, orașului, comunei, satului.

Sărbătorile profesionale ca cele a lucrătorului culturii, a actorului, a teatrului, a dansului, a funcționarului public, a poliției s.a. sunt stabilite în semn de recunoaștere a meritelor de muncă ale cetățenilor.

Sărbătorile internaționale sunt celebrate de organizațiile internaționale care marchează Ziua internațională a femeii (8 martie), Ziua internațională a solidarității oamenilor muncii (1 mai), Ziua Europei (15 mai), Ziua internațională a ocrotirii copilului (1 iunie), Ziua internațională a mediului (5 iunie), Ziua internațională a drepturilor omului (10 decembrie) s.a.

Zile comemorative sunt legate cu anumite date istorice din viața statului și societății sau a unor personalități marcante. Printre aceste se numără Ziua comemorării lui Mihai Eminescu (15 ianuarie), Ziua comemorării lui Grigorie Vieru (24 februarie), Ziua de comemorare a celor căzuți în conflictul armat din anul 1992 pentru apărarea integrității și independenței Republicii Moldova și a victimelor acestui conflict (2 martie), Ziua comemorării victimelor catastrofei de la C.A.E. Cernobil și ale altor avarii nucleare (26 aprilie), Ziua

Victoriei asupra fascismului (9 mai), Ziua comemorării lui Ștefan cel Mare și Sfint (2 iulie), Ziua victimelor represiunilor (6 iulie).

Cunosc aceste lucruri din experiența proprie, căci am fost scenaristul primelor trei ediții ale sărbătorii „Limba noastră”, a primei ediții a Zilei orașului, a sărbătorilor de Paște în Chișinău, de hram în alte localități, dar și cel ce „am pus umărul” la elaborarea legii despre sărbătorile publice a Republicii Moldova.

Dramaturgia evenimentelor mondene

Tradiția balurilor de curte, orășănești, sătești își au rădăcinile încă din antichitate. Balurile universitare apar în evul mediu, când sunt fondate primele instituții de învățământ superior în care erau pregătiți teologi, cărturari traducători, istoricieni. Anume în universități apare teatrul universitar în care se montau spectacole de gen moralite, miracol, fablio, dar care organiza ceremonii și baluri studențești. În statul moldovenesc feudal au existat școli ca Academia Vasiliană, Academia de la Cotnari, seminarii teologice (ca cel de la Fălticeni), Conservatorul de la Iași, școli mănăstirești de pictori iconografi, cărturari copişti etc. Primirea noilor înscriși în familia studențească, fie ea monahală sau laică, era serbată tradițional printr-o petrecere. Cred că încă de pe atunci proaspeților studenți li se spunea „boboci”. Această tradiție a căpătat o răspîndire deosebită în ultimul deceniu al sec.XX și a devenit o regulă nescrisă a studențimii contemporane.

Balul este un eveniment monden, legat de viața privată sau corporativă. Ele se organizează cu diverse ocazii, cum ar fi jubileele, aniversările, zilele de naștere, prezentările de carte, de CD, film, înmînarea festivă a premiilor „Oscar” etc.

În organizarea acestora se întrec și organele publice centrale și cele locale. Se lansează diverse concursuri naționale, ce finalizează cu ceremonii de înmînare a premiilor. Aceste acțiuni sunt considerate prestigioase și completează programul serbărilor. Sărbătorile publice include în programul său manifestări de diferit gen, cum ar fi servicii divine, concerte, concursuri, spectacole cu o tematică corespunzătoare evenimentului sau persoanei sărbătorite și baluri.

În miezul balurilor sunt diverse ceremonii. Ele cer, ca regulă, covorul roșu, cuvîntări de felicitare, nominalizări, fragmente video din spoturi publicitare, fotosesii de la începutul pînă la finalul ceremoniei, o fotografie comună a tuturor învingătorilor, un fourchette. Accentul se pune pe mediatizare și publicitate.

Balul „bobocilor” nu este doar o discotecă, o serată de dans. El are la bază ritualul inițierii. Am fost cel ce a creat în 1987 primul bal al „bobocilor” la Institutul de Arte din Moldova. De aici ele s-au răspîndit în alte instituții de învățământ. Balurile „prospăturii” studențești au devenit imediat super populare în Chișinău și pe urmă - în toate localitățile republicii, devenind tradiționale nu doar pentru instituțiile superioare de învățământ, dar și în colegii și licee. Au fost preluate în România, Ucraina, Rusia și alte țări.

Balul „bobocilor” a fost conceput ca o manifestare artistică a tineretului monden, avînd patru părți distinctiv separate : 1.Întîmpinarea oaspeților; 2.Concursul Miss și Mister Boboc; 3.Jurămîntul și botezul „bobocilor”; 4.Discoteca studentească. Concursul fiind modalitatea de prezentare a noilor studenți, dar și o condiție de alegere a regelui și reginei balului.

Unii din organizatori, preluând manifestarea confundă genul și îl transformă în concurs TVC. Această eroare are loc din cauza lipsei de informație sau a unei idei originale, ce ar explora specificul fiecărei instituții sau a vieții studentești. De exemplu, un bal al institutului de relații internaționale pe lângă inițierea „bobocilor” în viața studentească, presupune și abordarea unor teme de diplomație. Dar aceasta cere o cultură, un lucru cu administrația, liga studenților, „gînsacii” cursurilor superioare și cu „bobocii”. Anume cu ei regizorul detrimă probele de concurs.

Balul determină o atmosferă de legeritate, de improvizație și ingeniozitate. Dar aceasta nu este legată de forma TVC-ului.

Idea dramatică a montării regizorale trebuie să fie constructivă, să conțină germenele viitoarei structuri compoziționale. De exemplu, la același bal al tineretului diplomatic idea abilităților viitorilor diplomați s-a manifestat într-o formă ludică legată de profesie. Ea s-a detaliat în probele următoare de concurs pentru titlul de mis și mister boboc : 1) a reprezenta o națiune statală inexistentă; 2) a găsi limbă comună și înțelegere în transmiterea unei note diplomatice absurde; 3) a traduce un mesaj venit prin poșta diplomatică interplanetară; 4) a etala calități artistice (dans, cîntec, joc ș.a.) necesare unei prezențe notorii la o recepție diplomatică.

S-ar părea că un eveniment monden nu are nevoie de dramaturgie, dar nu este așa. El include toate elementele unei structuri dramatice. Balul poate începe cu un pre-prolog, un program de muzica „chill out”, lumini de atmosfera proecție video a genericului. În prologul balului poate fi intonat imnul instituției de învățământ sau „Gaudeamus Igitur” pe fondalul căruia se va introduce festiv drapelul instituției urmat de drapelele „oaspeților” balului care formează o compoziție coregrafică. Prezantorii salută grupele studentești ale „bobocilor” și „ghînsacilor”, prezintă oaspeții de onoare și membrii Divanului Profesorial zis Senat. La sfîrșitul prologului prezentatorii invită în arenă perechile participante la concurs.

Conflictul dramatic al balului „bobocilor” constă în faptul că pentru dreptul de a deschide balul cu primul dans concurează mai multe perechi. Perechea „miss și mister boboc” trebuie aleasă. Pentru a desemna această pereche și se organizează concursul pentru titlul „Miss” și „Mister” al Balului Bobocilor – o versiune studentească a „reginei și regelui balului”. Desemnarea lor și constituie intriga. Peripetia lui include probe de concurs în pauzele dintre care sunt prezentați oaspeții veniți de la „ambasade și consulate acreditate”.

Culminația care urmează după peripetia concursului constă în anunțarea de către juriu a perechii învingătoare, după care urmează scena emotivă a felicitărilor, înmînării cadourilor și soluționarea conflictului competiției prin încoronare. Aici concursul ia sfîrșit, iar după el vine culminația, care constituie jurămîntul „bobocilor” de credință „alma mater” și blagoslovirea lor de către rector.

Primul dans al reginei și regelui balului urmat de întreaga „bobocime” declanșează programul de dans.

Personajele principale ale balului studentesc sunt rectorul - „regele” instituției, care blagoslovește „bobocii”. El poate fi asistat de bufonul său, membrii senatului care constituie juriul, perechile concurente pentru titlu de rege și regina balului, oaspeții de la

„reprezentatiile diplomatice”. Fiecare număr de concurs al acestui bal glumeț este chemat a fi o sotie, o mică reprezentație bufonescă.

Regia balului cere o rezolvare artistică a lui. În cazul institutului de relații internaționale asocierea artistică luată la bază constituie crearea unui bal studențesc asemuit cu o recepție diplomatică. Această formulă cere oformarea cu drapele, invocarea diferitor circumstanțe, cum ar fi note diplomatice, poșta diplomatica, prezentarea numerelor artistice dintre probe ca susțineri din partea reprezentelor diplomatice acreditate în costume naționale respective etc.

Același bal studențesc al „bobocilor” unei universități sau academii cu multe specialități diverse se poate axa pe regulile de comportare în sînul familiei studențești. Astfel se va accentua cea ce unește studenții indiferent de specialitatea studiată. Ideea acestui bal abordează regulile de conduită la ore, în pauză, la repetiții, dimineața și noaptea. Reieșind din această idee apar cinci probe ale concursului, care se înscriu în structura compozițională a balului, ca de exemplu a celui de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din 2012.

Pre-prologul era prezentat de un grup muzical, un grup de “sculpturi vii”, personaje costumate etc., care evoluiază în hol, creînd atmosfera. Prologul balului înscena un basm, o feerie, cum a fost cea a buzelor, picioarelor, a pensulei, omulețului animat și soarelui în ultraviolet. Pe fonul ei era citit următorul text scris de Alina Țurcanu. “A fost o dată ca nici odată. Că dacă nu era nu se povestea... Au fost odată două Picioare. Erau elegante și sprintene, le plăcea să sară în sus, să facă sfoara în lung și în lat, să alerge... Dar erau foarte triste ... Simțeau că pot face mai mult... Însă nu știau cum anume... Și atunci au pornit în lume în căutarea răspunsurilor... Mergînd așa pe drum s-au întîlnit cu o gură, care scotea sunete minunate... Scotea... scotea... apoi nu mai scotea. Îi lipsea și ei ceva, dar nici ea nu știa ce anume. Avea multe întrebări... Atunci picioarele au îndrumat-o să mergă împreună în căutarea răspunsurilor ... Mergînd ei așa pe drum, au întîlnit un creion stilat, îmbrăcat după ultimul strigăt al modei care a desenat... A desenat... O operă modernă, originală... Această făptură era foarte... activă. (Omulețul în desen animat creat sare în sus ca maimuța, dă neconținut din mâini și picioare.) Era.... cred.... un activist prezent la toate activitățile. Creionul... s-a alăturat drumeților, împreună cu creația sa, fără să scoată un cuvînt. Era clar... își iubea opera și dorea s-o vadă fericită... Mergînd ei așa au auzit în depărtare voci, care păreau a fi a unor prieteni. Unul spunea că cine rîde trăiește mai mult... Că rîsul are o mulțime de proprietăți terapeutice. Iar celălalt era trist și îngîndurat. Îl framîntau o mulțime de întrebări, dar mai cu seama una : “A fi sau a nu fi?.. “A fi sau a nu fi?”. Pe semne nici unul din ei nu știa răspunsul... Deaceia au hotărît să meargă împreună în această minunată călătorie. Și deodată în calea lor a apărut un soare (apare emblema Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice) și tare sau mai bucurat pentru că el le lumina calea și acum era mai ușor să-și continue drumul spre sine, spre adevăr și armonie. Drum bun tuturor, care cred și perseverează în căutarile sale.”

Conflictul apărea în momentul cînd prezentatorii anunțau că balul nu poate începe fără ca să fie aleși Miss și Mister Boboc. Pentru a-i alege era nevoie de organizarea unui concurs la care ar participa toți abiturienții admiși la studii. Prezentatorii anunțau probele concursului și condițiile participării.

Aici apărea intriga bazată pe interesul publicului să afle cine vor fi aleșii serii. Probele de concurs și numerele artistice dintre acestea au constituit perepetia dramatică. Desfășurarea acțiunii după prolog pînă la epilog a inclus prezentarea tuturor bobocilor în scenă, proba “Dimineața studentească”, subiectul video “Profesorii despre dimineața studentească”, proba “La ore”, subiectul video “Profesorii despre ore”, proba “Recreația”, subiectul video “Profesorii despre recreație”, proba “La repetiție”, subiectul video “Profesorii despre repetiție”, proba “Noaptea studentească”, subiectul video “Profesorii despre nopțile studentești”, concursul perechilor cîștigătoare.

Culminația logică a dezvoltării acțiunii a constituit anunțarea deciziei juriului, care a ales Miss și Mister Boboc. Aici s-a consumat intriga, dar a început scena patetică în care au răbufnit emoțiile concurenților, participanților și a tuturor studenților, care au format în scenă o imensă inimă. Această „inimă studentească” palpita cu sentimentul de dragoste și grațitudine față de profesori. Apoi a „explodat” cu trandafiri, pe care studenții i-au oferit profesorilor prezenți în sală.

Soluționarea conflictului s-a produs prin încoronarea învingătorilor concursului.

În miniatura plastic-vocală de la final personajele feerice din basmul din prolog ajung la AMTAP, unde își capătă imaginea umană integră. Prin ea se formulează figurativ ideea că cei ce vor să devină o personalitate artistică, trebuie să vină la AMTAP, în care formarea lor va fi continuă.

După asta s-a produs culminația catarsială a celor prezenți prin jurămîntul bobocilor și botezul lor de către rector. Aici s-a împlinit rostul balului – inițierea „prospăturii” în familia studentească a instituției.

Acest concept a cerut crearea unui spațiu feeric al AMTAP, conceput ca o Poartă, la care bat abiturienții și care se deschide pentru a-i primi pe cei mai buni și mai talentați. Această poartă, deasupra căreia a fost instalată abreviată „AMTAP” era realizată prin două ecrane, mobile, folosite ca paravan și ca ecran de proiecție.

Balul bobocilor AMTAP 2011 a fost deosebit de cele anterioare, avînd un pronunțat caracter “studentesc-artistic”, care l-a făcut inconfundabil cu a altor instituții. A fost un eveniment corporativ al întregii academii. Anterior erau organizate baluri ale “bobocilor” Facultății Arte Dramatice și Management Artistic. Încercările de a organiza un Bal al tuturor facultăților AMTAP se lovea mereu de “concurența artistică neloială”, cînd, de exemplu, la proba de dans concureau culturologi și coregrafi, acești din urmă fiind favorizați la proba dată.

Conceptul competiției “bobocilor” din 2011 a evitat profilul artistic, a pus accent pe ceia ce unește familia studentească – relațiile dintre studenți la ore, în pauză, la repetiție, noaptea și dimineața, dar și cu profesorii. Această tratare nu doar a eliminat favorurile “profesioniste”, dar și a devenit suportul tratării profesorilor și a conducerii AMTAP ca foști studenți. Acest fapt a creat o relație de dragoste față de cei mai frumoși ani ai tinereții, de “rudenie cu Alma Mater”, de “respect corporativ” față de conducerea ei. Atît doar că desemnarea perechii Miss și Mister boboc ar fi fost de dorit să nu fie făcută printr-un concurs suplimentar, ci să aibă loc chiar de studenții grupului învingător. Montarea a avut un excepțional prolog și o “inimă studentească” din trandafiri dăruită profesorilor. A fost cu adevărat deosebită.

Un alt exemplu de bal al “bobocilor”, ce a adus în scenă caracterul corporativ al mediului studios a fost cel de la Institutul de Relații Internaționale din Moldova. Balul a fost deosebit de cele anterioare, avînd un pronunțat caracter “diplomatic”, care îl face inconfundabil cu a altor instituții. Pentru un regizor sarcina principală este de a crea așa manifestări, care să devină tradiționale, dar pe lângă asta și să poarte un caracter original și inedit.

Evenimentele mondene sunt mai numeroase ca cele teatrale. Sărbătorile familiale, corporative, jubileele se țin lanț și toate au nevoie de scenariu, o concepere dramaturgică și o realizare artistică. Apar evenimente preluate de la alte culturi, cum ar fi "Halloween"-ul, marcat prin programe ale cluburilor de noapte. Acestea aduc personaje malefice, care trebuie să “îmblînzite”, atmosfera candelor din bostan, lumînărilor, plaselor de păianjen, liliecilor. Ideea care stă la baza acestora este că dragostea poate îmblânzi orice “vidmă”, iar acțiunea parcursivă ar putea deveni căutarea miresei pentru un “moroi”. Acestea sunt aproape de tradițiile noastre de Sfîntul Andrei.

Evenimentele de societate sunt un teren foarte bun pentru manifestarea dramaturgilor. Organizatori ai ceremoniilor de curte au fost cele mai mari personalități artistice cum ar fi Leonardo da Vinci sau J.B.P.Moliere. Dramaturgii și regizorii de azi sunt chemați a crea sărbători, concerte, concursuri și baluri nu mai puțin artistice sau somptuase ca cele ale predecesorilor săi.

Dramaturgia concursului

Dramaturgul este solicitat a scrie scenarii și pentru concursuri de frumusețe, de inteligență, erudiție etc. Am montat primul concurs de frumusețe încă în 1987 la Colegiul Cooperatist din Chișinău, la care efectiv au fost smulse ușile sălii festive, unde a fost organizat.

Concursul este spectacolul care etalează calități omenești susținute de idealul social. Cum ar fi frumusețea feminină, dragostea față de patrie, istoria neamului, cîntecul popular, dansul modern etc. Ele și constituie tema concursului, căci concurenții vor trebui să demonstreze că dețin aceste calități. Concursul este competiția de rang național, municipal, raional, local, instituțional, televizată sau radiofonică, între două sau mai multe persoane, grupuri, organizații, care urmăresc același scop. În unele concursuri participanții sunt eliminați după fiecare probă, în altele – sunt notați cu punctaj pe parcursul întregului program, învingătorii fiind determinați prin suma punctelor acumulate în totalitate.

Concursurile au la bază intriga competiției. Probele de concurs constituie peripetia concurenței. În piesa de teatru tot are loc un concurs între erou și personajul antagonist, pe care este plasată intriga și peripetia. Spre deosebire de piesa de teatru la concurs participă personaje reale, concrete, care luptă între ele. Această luptă se desfășoară pe aceleași reguli ale compoziției dramatice ca și a unei piese de teatru. Concursul are loc pe scenă, dar prezintă un spectacol al teatrului vieții, este un reality-show. El este conceput de scenarist și este asistat de un grup de regizori, care include un regizor șef, regizor de platou, regizorul de emisie TV, regizorul proiecției video, regizorul de sunet, de lumini.

Structura compozițională a concursului include următoarele. Prologul prezintă, ca regulă, o compoziție literar-muzicală, coregrafică, care reflectă tema, calitățile ce vor fi

etalate în probele de competiție. Prezenterii anunță componența juriului și prezintă publicului concurenții, informații privind modul de participare și jurizare. Conflictul competiției este declanșat prin anunțarea premiilor care le așteaptă pe învingători, avantajele ce li se vor deschide în urma victoriei. De aici pornește intriga și șirul de evenimente. Acesta include probele de concurs.

De exemplu, la concursul „Miss” acestea sunt următoarele. 1. Proba de inteligență prezentată în forma unei cărți de vizită. Aceasta este precedată de un subiect video consacrat fiecărei concurente, care ieșind în scenă răspunde la întrebările puse de prezentatori. Participantele preferă să apară la această probă în costumul de oficiu al unei femei de afaceri. 2. Proba „Grație” presupune etalarea calităților, harurilor cu care este înzestrată concurenta și care prezintă un număr artistic vocal, coregrafic, recital de vers sau o expoziție de artă plastică etc. Uneori această probă mai este numită „tema de acasă”. Concurențele se prezintă în costum scenic. 3. Proba „Suplețe” include prezentarea concurențelor în costumul de baie, ce permite etalarea calităților fizice. Ea este uneori înlocuită de probe sportive de gimnastică, acrobatică, teste fizice mai complicate decât simpla defilare. 4. Proba rochiei de seară a unei doamne presupune prezentarea unei vestimentații cusută pentru o festivitate specială. Pentru domnișoare ea este înlocuită cu proba rochiei de mireasă.

Acest șir de evenimente este întrerupt de leitmotivul muzical al concursului, care precede jurizarea prestanței fiecărei concurente, comentariile membrilor juriului și un cadou muzical, coregrafic, artistic adus concurențelor de artiști invitați sau suporteri, fani ai acestora. La sfârșitul acestui șir de probe juriul pleacă pentru deliberări, ca să determine câștigătoarea concursului. În acest timp spectatorii sunt „aprinși” de prezența scenică a fanilor, artiștilor suporteri, care susțin concurenta preferată. În urma acestor „deliberări” publice ale spectatorilor prezentatorii organizează votarea „simpatiei publicului”. Această votare are loc prin aplauze, anchete, SMS-uri sau alte forme.

După aflarea câștigătoarei premiului „simpatia publicului” apare în scenă juriul pentru a-și anunța decizia. Aici are loc culminația dramatică a spectacolului de concurs, căci funcția culminației logice și este aflarea adevărului. Această aflare începe cu diplomele de participare, menționile, amplificând tensiunea situației dramatice, căci fiecare concurentă numită deja nu mai poate pretinde la titlul de învingătoare. Lacrimile celor numite precede anunțarea concurenței declarate învingătoare. Aici are loc scena de patos, căci susținătorii ei răbufnesc în aclamații, strigând numele fericitei. Iar aceasta nevenindu-i să creadă plînge și ea de fericire. Spre ea se îndreaptă celelalte concurente câștigătoare și în același timp învinse pentru a o felicita. Are loc o învălmășeală de oameni, cadouri, flori. Sala ovaționează sau protestează, aplaudă sau șuieră. Atmosfera incendiară este întreruptă de leitmotivul muzical care readuce audiența la cumpătare și liniște, căci urmează soluționarea conflictului. Aceasta presupune că sarcina pusă în momentul declanșării conflictului – de a determina „regina frumuseții” să fie îndeplinită. În scenă se aduce tronul. Sună din nou leitmotivul concursului. Președintele juriului depune pe capul învingătoarei coroana. Prezenterii cer spectatorilor să se ridice în picioare pentru a omagia unica persoană, care șede, cea din tron, cu aplauze și flori. Sunt invitați sponsorii, susținătorii concursului, care aduc omagii participantelor și darurile sale acestora.

Prezentatorii finalizează acest spectacol-concurs cu cuvintele în care este formulată ideea, care stă la baza conceperii concursului. Acestea sunt cuvintele lui A. P. Cehov, care stau la baza selectării probelor de concurs, a întregului program. Fiind spuse la final, ele formulează ideea concursului adusă de scenarist publicului.

Conștientizarea acestui mesaj de fiecare spectator și constituie suprasarcina dramaturgică. Epilogul care urmează prezintă parada participantelor, declarate toate învingătoare prin faptul participării lor la concurs, asupra cărora cade o ploaie de confetti.

Forma artistică a concursului presupune și o rezolvare figurativă ce va reieși din specificul publicului „țintă” și a participanților. De exemplu, un concurs de frumusețe organizat în grădiniță poate avea un decor al casei celor șapte pitici, care vor să aleagă Alba ca Zăpada. Atunci și probele pe care le vor pregăti concurențele vor reieși din această convenție scenică concepută de dramaturg, de particularitățile de vîrstă ale participanților. Pe cînd decorul unui concurs al domnișoarelor majore poate avea drept cheie „scoica Afroditei” în care ea a apărut din ape.

Rezolvările artistice pot fi diferite, dar sunt obligatorii căci adesea au loc concursuri lipsite de un concept artistic.

Dramaturgia numărului de estradă

Numărul de estradă este o piesă dramatică de dimensiuni mici, de 2-5 minute, de sinestătătoare sau prezentînd un fragment dintr-o operă artistică de proporții, cum ar fi o arie dintr-o operă, un solou sau duet dintr-un balet, un monolog dintr-un spectacol dramatic etc. Este de diverse genuri artistice. Pentru a determina caracterul său distinct de cel al altora care îl preced sau îl urmează este numit „număr”, căci anume așa este notat în desfășurătorul unui program.

Numerele pot fi clasificate în cele academice ce se deosebesc prin virtuozitate, de estradă (de actualitate și originalitate), teatralizate (cu subiect și personaj) și de circ (axate pe trucuri).

Numărul de estradă, fiind muzical, coregrafic, de teatru, are la baza sa o dramaturgie specifică genului : dramaturgie muzicală, coregrafică, dramaturgia teatrului dramatic etc. Numerele muzicale și coregrafice se manifestă prin mijloace sonore sau plastice, prezintă stări omenești, emotive și care capătă o dezvoltare, au conflict manifestat prin contrapunct, o temă ce devine un motiv și au final, care aduce publicul la o idee, la conștientizarea stării rezultate din compoziția muzicală sau coregrafică. Dramaturgia poate uni într-un singur număr mijloace de expresie muzicală și coregrafică, trucul și subiectul dramatic.

Dacă în teatru dramatic baza spectacolului o construiește piesa, atunci pe estradă baza dramatică a spectacolului o constituie scenariul, în cele coregrafice – libretul, iar în cele muzicale - partitura.

Numărul are o structură dramatică de fabulă simplă cu început, mijloc și sfîrșit. Numerele de dimensiuni mai mari de 10-15 min au o structură dramatică mai detaliată, inclunzînd o peripeție, o intrigă.

Unele numere de estradă au la bază crearea unui personaj care acționează într-o situație prezentată în forma unei fabule. Aceste numere au un subiect teatralizat.

Dar există numere în care interpretul nu se trasfigurează într-un personaj, ci doar prezintă procedeul artistic, trucul. Ca actor el se afla în situația scenică „eu în condițiile date”. Această prezentare are și ea un început, mijloc și sfârșit asemeni unei piese muzicale instrumentale. Ea devine dramatică când apare pericolul pentru interpret. Trucul de circ și este gândit în așa mod ca să provoace dramatism, punând în pericol viața interpretului. Dramaturgia numărului se bizuie pe interpret, calitățile sale, trucurile pe care le interpretează. Artiștii comandă compozitorilor, textierilor, coregrafilor, crearea numerelor reieșind din individualitatea sa artistică. Numerele de estradă etalează calități deosebite de măiestrie actoricească, muzică instrumentală, vocală, coregrafie, plastică, au la bază un truc, necesită capacități umane unice printre care și hipnoza, experimentele psihologice.

Numărul artistic care conține dramatism are asigurat succesul la public, căci naște emoție, artistism. Cel îndeplinit tehnic, fără o stare emotivă, nu trezește sentimentele publicului și rămîne a fi o performanță, un act sportiv sau ciudățenie. Atunci când aceasta interpretare este înzestrată cu momente dramatice, fie ele și fictive, în care interpretul aproape că își pierde echilibrul sau obiectul, de exemplu, scara „nu îl mai ascultă”, performanța tehnică capătă artistism și priză la public.

Dramaturgia numărului cu subiect cere personificare și aici elementele ce identifică într-un mod concret interpretării sunt obligatorii.

Cîntecul de estradă poate fi teatralizat cu ajutorul unui grup de dansatori care creează ambianța solistului vocal și comunică cu el de pe poziția unui personaj colectiv, unui cordebalet, ce prezintă trecători, un grup de tineri de la discotecă sau tineri de cartier etc. În aceste montări dramatismul muzical se amplifică prin crearea unei situații dramatice plastice în care sunt antrenate mai multe persoane, ce prin relația sa cu solistul accentuează starea dramatică a acestuia.

Pentru a amplifica dramatismul se folosesc mijloace de expresie scenică non-verbale, extracorporale, muzicale și de lumină. De exemplu, în momentele de maximă tensiune dramatică în circ se stinge lumina, interpretul este luat în raza unui singur proiector, iar orchestra bate agitat în tobe. Pe cînd după executarea cu succes a trucului se aprinde lumina, orchestra explodează într-un marș triumfal, iar interpretul coboară spre public pentru a-și primi aplauzele. Pe scena de estradă se folosesc și diverse efecte de lumină ce aduc „zapada”, nori de fum artificial care sunt jucate de interpreți ca fiind reali și care creează circumstanțe dramatice.

Orice rezolvare artistică a unui număr cu subiect sau de performanță are în germenul său dramatism. Doar că acesta în numărul de subiect are un personaj și o fabulă, iar în cel de performanță are o situație dramatică în care acționează interpretul de pe poziția „eu în condițiile date”.

Numărul de performanță ar putea să devină unul teatralizat, doar că în acest caz obiectele cu care, de exemplu, se jonglează ar trebui să fie căciulile moldovenești. Iar ca jonglarea să fie periclitată de risc, ar trebui ca jonglorii să mai bea cîte o cană cu „vin” din ulcior. Atunci pericolul de a pierde coordonarea mișcărilor va crește, iar dacă în loc de cîciuli se va jongla și cu căni din lemn, el va deveni și mai pronunțat. Iar dacă cei doi jonglari vor mai purta haine moldovenești și nume de Tîndală și Păcală, fiind doi cunoscuți rivali, ce se întîlnesc în drum spre piață, unde vor să vîndă căciulile și vinul. Iar dacă între ei se mai întîmplă și un eveniment, care îi va întoarce din drum, teatralizarea numărului ar

fi împlinită după toate legile. Numărul executat doar ca o performanță se poate reduce la o simplă îngrămădire de trucuri fără sens.

Genurile de baza ale estradei sunt cel verbal (conferențe, monolog teatral, foileton, schetci, scenetă, dialog umoristic, povestire, miniatură, anecdotă, cuplete, parodie, burime), vocal (cîntecul, ansamblul vocal-instrumental), original și circ (magia, pantomima, clounada, păpuși pe estradă, acrobatica, jongleria, dresajul, echilibrul, atletica, fonoimitarea), muzical-instrumental, coregrafic.

Dramaturgul asumă scriiturii sale o convenție scenică de interpretare. Aceasta este diferită în dependență de genul artei dramatice, a spectacolului.

Specificul structurii artistice a numărului de estradă în mare parte depinde de dramaturgia lui. Din punctul de vedere al dramaturgiei, numerele de estradă pot fi împărțite în cele care au la bază un subiect dramatic și cele care nu au. Uneori cele cu subiect mai sunt numite și mici spectacole. Putem să le analizăm la fel precum analizăm un spectacol dramatic. În lucrul asupra numărului de estradă, regizorul, baletmaestrul, compozitorul porneste ca regulă de la interpret. Crearea subiectului și a numărului integru vine la final.

Dramaturgia concertului

Numerele academice, de estradă, teatralizate și de circ alcătuiesc programe. Acestea includ numere de același gen sau de gen diferit. Programul care include doar numere academice devine concert academic. Cel care include numere de diferit gen este concert de divertisment sau de estradă. Programul bazat pe numere teatralizate este concert teatralizat. Selecția numerelor pentru orice tip de concert poate fi tematică.

Genurile academice sunt complicate prin conținut și formă, cer o pregătire specială a publicului. Numerele într-un concert academic sunt rînduite după criteriul creșterii nivelului de virtuozitate al interpretării, numerele mai puțin complicate și interpreții mai puțin notorii fiind la început.

În genurile de estradă principiul selecției și plasării în program este cel al popularității interpretului. „Capul” de afiș, cel mai popular interpret invitat este plasat ca regulă la finele concertului. Alternarea numerelor asigură diversitatea de gen, stil, temporitm, o prospețime a impresiilor și o ascensiune a așteptărilor publice, a agiotajului sălii de spectacol.

În programele de circ numerele de dresaj, de acrobatică aeriană sau alte genuri cu trucuri complicate și maximă tensiune dramatică sunt plasate spre final.

În concertele teatralizate numerele sunt selectate reieșind din considerentul expunerii subiectului. Concertul teatralizat utilizează procedeele de personificare ale prezentatorilor, fabulația unui subiect dramatic, plasarea acțiunii într-un anumit timp și loc, mediu, circumstanțe dramatice.

Un exemplu concludent, poate servi concertul „Ești floare de dor Basarabie” la închiderea Conferinței internaționale „Pactul Molotov-Ribentrop și consecințele sale pentru Basarabia”. L-am conceput ca o „judecată politică” practică la începutul sec. XX în Rusia. Personajele ei au devenit prezentatorii Mihai Cimpoi – în rolul judecătorului și avocatul interpretat de Victor Ciutac și procurorul jucat de Grigore Rusu. Toți interpreții erau chemați în rol de martori.

În concertul teatralizat numerele se supun conceptului artistic al programului și într-o măsură își pierd din autonomie, ele sunt selectate reieșind din concept. Prezentarea numerelor este roluară, prezentatorii, de exemplu, jucînd roluri de zei sau personaje istorice, asociate rezolvării artistice.

Aceasta din urmă depinde de dramaturg și interpret, poziția lor civică, cultura, pregătirea artistică și multe alte condiții, dar și de posibilitățile materiale, artistice de care dispun organizatorii. Autorul scenariului trebuie să știe ce va prezenta concertul, cum și cu cine va fi realizat.

Un rol deosebit în concertul teatralizat îl are prologul și epilogul. Ele aduc spectatorului convenția scenică, stilul și genul, fabula care înscrie „cap-coadă” întreg programul, caracterul roluar al prezentării numerelor, dar și aspectul epic al evenimentului. Acesta este accentuat de un număr impresionant de personaje ale colectivelor artistice participante, numerele comune ale unor formații artistice numeroase ca un cor sau chiar două-trei coruri unite, o orchestră sau două-trei orchestre de diferit gen muzical (simfonică, muzică populară, fanfară) și un ansamblu coregrafic sau mai multe. Aceste compoziții cuprind nu doar scena, dar și spațiul sălii. Caracterul epic mai este subliniat de proiecții video, de filme documentare. Iar în mijlocul acestui tablou de amploare dramaturgul aduce caracterul liric al relației personale față de evenimentul venirii primăverii sau oricare altul luat la bază prin prezentarea versului sau interpretarea cîntecului, prezența personală și înduioșitoare a unui copil sau a unei bătrîne.

Dacă prologul anunță temele care vor căpăta dezvoltare și vor constitui desfășurarea concertului, atunci epilogul le reamintește publicului, le readuce într-o compoziție comună. Dramaturgia concertului este concepută pentru public, pentru a-i aduce mesajul artistic al evenimentului, dar depinde în mare măsură de numărul artistic, de interpret, de posibilitatea înlocuirii acestuia. De aceea dramaturgia concertului este mai schematică, presupune o legătură mai lejeră a elementelor artistice. La baza ei stă principiul adaptării scenice a numerelor și a subiectului dramatic din care se inspiră.

Pe lângă crearea chipului artistic, dramaturgul ia în considerare partea organizatorică a concertului, ca schimbarea numerelor să se producă fără probleme tehnice sau gălăgie, care induc pierderea tempo-ritmului, distrugerea atmosferei, distragerea atenției publicului.

Rezolvarea artistică a concertului

Rezolvarea artistică a concertului este determinată de public, de temă, de interpreți, dar în primul rînd de o idee constructivă, care generează o anumită structură. Din ea reiese principiul de selectare a colectivelor și a repertoriului acestora. Ideea unui concert nu poate fi una abstractă și teoretizantă, didacticistă, ci trebuie să aibă o formă de expresie artistică. Ea are la bază o asociere, o figură de stil. Cum, de exemplu, concertul de gală al unui concurs de muzică ușoară poate fi asociat cu „nașterea stelei” prin aprinderea ei pe bolta celestă. Această „naștere” este precedată de aprinderea stelelor ce poartă numele învingătoarelor concursului din edițiile precedente. Atunci și locul acțiunii devine un spațiu stelar în care se va naște o nouă stea a muzicii ușoare.

Un asemenea concept artistic al spectacolului de gală include personificarea prezentatorilor, de exemplu, în rolurile zeului Apollo și a nimfei Daphna. Alegerea acestora fiind dictată de faptul că în mitologia antică Apollo este zeul artelor. Tânăr, inteligent, poet și muzician, Apollo cântă la liră și este protectorul scenei. Daphna este o nimfă gingașă, strălucirea căreia l-a încântat.

Un asemenea concert are nevoie de o atmosferă celestă în care ar apărea și s-ar aprinde stelele învingătoare ale edițiilor precedente, o atmosferă a cerului instelat, cu lumini ultraviolete, lumini reci în albastru, dar și a luminei calde, însorite, de un joc de lumini pentru piesele muzicale. Prologul concertului va prezenta o compoziție coregrafică denumită „Balul ceresc” în lumină ultravioletă. O altă misiune pusă în fața coregrafului poate fi marcarea prin vals a lansării stelei învingătoare din ediția recentă, în care stelute mici creează o pistă de lansare, ce pornește dintr-o arcă plasată pe centrul scenei, pe care apare învingătoarea concursului.

Structura compozițională a unui asemenea concert teatralizat are următoarele elemente. Prologul, care a inclus o compoziție plastică în ultraviolet, apariția prezentatorilor din arcă, care rămân în stop-cadru, vocea de după cadru, care face o scurtă expunere despre personajele pe care le întrușipează prezentatorii. Conflictul se bazează pe concurența participanților pentru titlul de învingătoare al concursului.

În scenă sunt invitați participanții în concurs și președintele juriului. El anunță concurenții care s-au învrednicit de mențiuni, de diplome de participare, diplome de laureați a premiilor 3, 2, 1, dar spune că numele câștigătorului concursului va fi anunțat mai târziu. Concurenții și membrii juriului pleacă din scenă, iar publicul rămâne intrigat să afle numele învingătoarei. De aici pornește intriga. Peripeția care dezvoltă acțiunea scenică este dusă de prezentatorii, care își amintesc de învingătoarele edițiilor precedente făcând o paralelă cu învingătoarea ediției actuale. Ei invită în scenă stelele din anii precedenți. Înaintea apariției fiecărei din ele pe bolta stelară se aprinde steaua care le poartă numele. Invitatele salută publicul, felicită învingătoarea necunoscută și prezintă cântecul care le-a adus succes. Fiecare interpretă este prezentată într-un subiect video de 2-3 minute, în care tînăra vedetă face o destăinuire a rețetei succesului său. Pe parcursul peripeției intriga crește, publicul fiind tot mai intrigat să afle numele învingătoarei dotate cu afîtea haruri. Și iată că momentul aflării adevărului, momentul de culminație al concertului de gală sosește. Pe bolta stelară se aprinde steaua învingătoarei din acest an. În scenă este invitată învingătoarea concursului, care își prezintă șlagărul apreciat cu marele trofeu. Acest cântec prezintă momentul de culminație emotivă, scena de patos, interpeta fiind aclamată de public în acest moment suprem. Apar învingătoarele edițiilor precedente care înmînează stelutei marele trofeu, flori și diploma de învingătoare a concursului. Aici are loc soluționarea conflictului, după care imediat urmează finalul în care stelele muzicii ușoare din acest oraș interpretează imnul concursului. După finalizarea acestei piese, spre ele coboară Apollo și Daphna, luîndu-se de mîna vin spre public, îi doresc tinerei stele o cale fericită și mult succes, iar publicului – o nouă întîlnire peste un an de zile. Acesta este epilogul concertului de gală, care reunește în scenă toți participanții.

Dar cel mai complicat este să concepi dramaturgia unui concert teatralizat cu și pentru copii. Acestea, ca regulă, sunt organizate la jubileele colectivelor sau concertele anuale ale centrelor de educație estetică, de creație a copiilor. Denumirile lor sunt sugestive

și generează formule artistice, ce pot deveni o idee a teatralizării. Ca, de exemplu, concertul teatralizat de gală al colectivelor Centrului de Creație „Floarea Soarelui” poate avea denumirea „În grădina Soarelui”. Ideea sa poate fi axată pe analogia dintre copil și floare.

Pornind de la această idee a personajelor, prezentatorii acestui concert devin Soarele și Fetița. Eroina subiectului este Fetița Otilia, care intră în „Grădina Soarelui”, dar și Soarele, Băiețelul, directoarea centrului și copiii din colectivele artistice ale acesteia. Fabula luată la bază o va constitui povestea transformării Otiliei în Floarea Soarelui. De aici și structura Compozițională a Concertului va include următoarele elemente.

Pre-prologul concertului îl va constitui programul interpretat de Fanfara Centrului de Creație în fața Teatrului, iar în hol ansamblul de violoniști va prezenta un program de muzică clasică. Tot aici va fi amenajată expoziția de artă decorativă a Centrului. Prologul concertului începe cu dansul florilor, fetița Otilia atrasă de frumusețea lor vine în această grădină, unde se întâlnește cu Soarele. El îi face fetiței cunoștință cu florile din grădina sa, care se dovedesc a fi copiii din colectivele artistice ale Centrului de Creație „Floarea Soarelui”. Conflictul eroinei este interior, fiind axat pe dorința de a se transforma și ea într-o floare. Problema ei este că Otilia nu știe ce floare dorește să devină. Aceasta și este intriga concertului. Soarele îi oferă posibilitatea de a alege, prezentându-i colectivele artistice ale Centrului de Creație. Evoluările lor și constituie peripeția concertului. În culminația lui Otilia decide să devină Floarea Soarelui. În acest moment se săvârșește minunea când soarele îi trimite o coroană din flori. Acest moment devine scena patetică, a bucuriei săvârșirii minunii. Mai ales că în aceasta clipă are loc apariția surprinzătoare a directoarei centrului, care ia coroana de flori din mâinele Soarelui și o încoronează pe Otilia. Astfel are loc soluționarea conflictului, căci Otilia este primită în familia Centrului de Creație „Floarea Soarelui”. Iar în jurul ei se adună toate colectivele artistice ale centrului, umplând întreaga scenă.

Dar cel mai uimitor moment al finalului a avut loc în clipa când directoarea a întrebat sala într-un mod retoric : „Cine dintre copiii prezenți printre spectatori ar dori să devină flori în „Grădina Soarelui”?” Spre uimirea părinților și a profesorilor spre scenă au alergat mai mulți copii, care au urcat în scenă. Părinții, care au alergat după ei s-au oprit lângă portalurile scenei, supraveghind ca celor mici să nu le se întâmple nimic neprevăzut. Aici a avut loc finalul în care ideea concertului era sonorizată de imnul „Soare-Floare” al Centrului. Culminația catarsială, apoteozului concertului era accentuat și de răbufnirea tuburilor de confetti.

Ideea rezolvării artistice a numerelor și prezenței scenice a soliștilor prin metafora florilor a dictat principiul de selectare al numerelor și de redacție scenică a celor care nu o aveau inițial. Imaginea florii a fost suprapusă și asupra Soarelui, reprezentat ca o floare de raze, devenit unul din prezentatori prezent într-o versiune de animație. Scena era inundată de flori. La umbra unui copac stătea un scrânciob decorat cu flori, în care se legăna fetița. Cît privește costumele s-a insistat ca fiecare copil din numerele incluse în program să poarte un element stilizat de floare, de petale.

Dar aceeași idee de „copil-floare” poate fi rezolvată într-un concert teatralizat în mod diferit și de fiecare dată original. De exemplu, în concertul de raport anual al altui

centru de creație a copiilor “Lăstăreii primăverii” la bază a fost luată aceeași idee de „copil-floare”.

De această dată concertul a fost conceput ca o chemare a copiilor talentați la Palatul „Lăstrel” pentru a sărbători venirea primăverii. Aceeași idee a căpătat altă fabulă și alte personificări.

Personajele jucate de prezentatori au fost și ele din poveste. Doamna Dacă, care pune la îndoială venirea primăverii și încearcă să salveze copiii de frig, de răceală, să-i lase să mai doarmă, motivând că sunt încă mici, fragezi, gingași, îi ocrotește cu un zel exagerat de diverse pericole, dar din cele mai bune intenții. Pe când Soldățelul și Bufonul Scămărici din Palatul Lăstărel ajutau copiii să vină în scenă cu numerele lor artistice. Însăși Palatul Lăstărel era proiectat pe fundalul alb al scenei. Tot aici apărea și genericul concertului, proiecții video de fondal ce reprezentau trei subiecte de bază: 1)înmugurirea; 2)înfrunzirea; 3)înflorirea și 4)peisaje naturale. Lateral în avanscenă erau instalate și două flori mari stilizate din baloane.

Trecerea de la lăstar spre floare a constituit viziunea pe care s-a construit conceptul artistic al concertului.

Prologul concertului reprezenta apariția Soldățelului și a Bufonului, în rol de crainici ai Palatului „Lăstărel”, care anunțau publicul de venirea primăverii și de concertul din Palat la care erau invitați copiii talentați. Sub sunetul goarnelor, la porunca Soldățelului se deschidea cortina, care reprezenta porțile Palatului și concertul începea cu un program al corului. Acesta era întrerupt de apariția Doamnei Dacă, care oprea evoluarea artiștilor și panicată de vîntul de primăvară închidea porțile Palatului. Conflictul pornea de la aceea că Doamna Dacă nu era invitată la Palat de către cei doi crainici, numele ei nefiind în lista de invitați. Lupta dintre ei și constituia peripeția. Intriga era axată pe diverse modalități de „îmblînzire” a Doamnei Dacă, a sentimentelor ei materne exagerate. Soldățelul și Bufonul încercau să o sperie, să o amăgească, dar Doamna Dacă rămînea hotărîtă să împiedice evoluarea copiilor. Doar în momentul cînd Bufonul se juca cu Doamna Dacă prin zăpadă, dansînd și improșcînd-o cu bulgări de omăt, iar la urmă o lua în brațe, se întîmpla minunea – inima ei de gheață se topea. Aici avea loc culminația logică a concertului, căci Soldățelul înțelegea că pe Doamna Dacă trebuie s-o iei cu binișorul, așa cum o făcu Bufonul. El o aducea pe Doamna Dacă în Palat, unde erau întîmpinați de un bunel cu nepoțelul său, care interpretează un cîntec în duet. Acest moment a devenit scena cea mai emotivă a concertului, scena patetică, în care trona dragostea părintească și cea a copilului, de transmitere a ștafetei artistice de la o generație la alta.

Conflictul apărut prin interzicerea concertului, era soluționat de „îmblînzirea” Doamnei Dacă și venirea în scenă a tuturor colectivelor, dar și a profesorilor participanți la concert. La final ei au interpretat imnul Palatului „Lăstărel” – „Țara copiilor”. Culminația catarsială a concertului avea loc la ultima apariție a Doamnei Dacă, care într-o clipă de însuflețire acoperea întreaga scenă cu baloane, dăruindu-le tuturor copiilor. Aici și venea Primăvara, cîntecul căreia se auzea din depărtare.

Dramaturgia spectacolului de revistă

Spre deosebire de concertul teatralizat, spectacolul de revistă include un grup de personaje, care se dovedesc a fi nu doar prezentatori, ci interpreții principali ai numerelor incluse în program. Spre deosebire de spectacolul teatral cel de revistă are o mai mare lejeritate a legăturilor dintre elementele constitutive, care rămân a fi numere și nu scene. Ele pot fi de diferit gen ori să reprezinte doar un gen —musical sau coregrafic. Legătura lor este făcută de destinul eroului sau eroinei.

De exemplu, o moldoveancă venită la lucru în Italia găsește dimineața într-un scuar nu doar compatrioți concurenți pentru un loc de lucru pe zi, dar și un bărbat italian, venit să angajeze moldoveni la lucru, care apreciază cumsecădenia și frumusețea ei. El îi propune mai multe locuri de muncă, dar de fiecare dată moldovenii, care stau aici de mai mult timp îi demonstrează că ei merită locuri bune de lucru. Aceste „demonstrări” sunt de fapt numere de estradă interpretate de personajele incluse în întregul spectacol. Și doar atunci, când Giovanni îi propune Marianeii să lucreze deridicătoare, concurenții îi oferă această angajare ei. Mariana acceptă și începe a spăla trotuarul. Dar o face așa de cuminte și decent, că angajatorul se include și el în acest spălat, care devine un dans, la finele căruia el îi oferă nu loc de lucru, dar loc în sufletul și casa lui. Giovanni o întreabă ce vrea, iar Mariana îi răspunde că vrea o stea de pe cer. Și atunci angajatorul găsește un electrician-echilibrist pe scară, care „desșurubează” de pe bolta cerească trei stele și i le dă lui Giovanni, ca să le dăruie Marianeii. Aici moldovenii veniți la lucru în Italia îl cunosc pe Giovanni cu Mariana, punându-le buchete de miri, un cojocel și o broboadă, și joacă nunta moldovenească. La final ei cântă pe fonul cunoscutei melodii *Italiano vero* cântecul *Frumoasă e Moldova*. Textul lui este o declarație de dragoste pământului moldovenesc și o speranță că odată și odată el va deveni parte a comunității europene.

Pe acest subiect Alina Țurcanu a montat spectacolul de revistă *Frumoasă e Moldova*, care a inclus numere de estradă și circ interpretate de eroii și personajele sale.

Sigur, că numerele incluse într-un asemenea spectacol de revistă necesită o anumită legătură, o motivare dictată de relațiile dintre personaje, interpreții și genul numerelor selectate, exotica lor moldovenească, caracterul rolurilor prezentării lor, fabula luată la bază. Numerele au fost adaptate acestor cerințe.

Scenariul spectacolului de revistă presupune o prelucrare specială dramaturgică și regizorală în cea mai mare parte a episoadele de joc rolurilor, care fac legătura numerelor de diferite genuri ale artei, componente ale tehnicii scenice și mijloace de expresie scenică. Dar revista poate fi montată și în baza unor genuri doar de circ, de clounadă, excentrică și parodie muzicală, sau numere coregrafice sau scheciuri umoristice. În aceste cazuri avem reviste de circ, reviste folclorice sau reviste coregrafice etc.

Subiectele pe care aceste reviste pot „însăila” numerele sunt diverse. Am scris scenarii pe parcursul anilor pentru mai multe reviste. De exemplu, în revista folclorică „Noaptea sfântului Andrei” am adunat credințe legate de această sărbătoare folclorică, pe care le-am așezat pe subiectul dragostei dintre Lenuța, fata gospodarului la care se face șezătoarea și băiatul îndrăgostit de ea. Acest subiect montat prin 1993 a devenit super-popular în localitățile sătești din Republica Moldova, readucând datinile respective în viața contemporană.

O experiență deosebită a constituit-o montarea revistei coregrafice de dans călușăresc după adaptarea scenică de V. Bădița a basmului *Punguța cu doi bani* în 2007. O montare de revistă umoristică a constituit-o programul „Bună dimineața AMTAP” realizat în 2011, care a prezentat o parodie a emisiunilor televizate de acest gen, dar făcută cu informații și personaje studentești ale Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Și cîte reviste de revelion cu Moș Crăciun și Baba Cloanță, Alba ca Zăpada, simbolurile anului ca Taurul, Tigru, Iepurașul, Dragonașul etc. nu se montează în fiecare an pentru instituțiile preșcolare și preuniversitare. Aceste spectacole au nevoie de un subiect dramatic, de o fabulă nouă cu personaje tradiționale.

Capitolul XII.

ROLUL DRAMATURGULUI ÎN SOCIETATE

Dramaturgul ca fenomen. „Oglinda” scenei. Dramaturgia ca „bursa valorilor”. Drama și co-raportul prezentului, trecutului și viitorului public. Dramaturgia ca „fabrică” timpului public. Dramaturgul și slujirea Patriei. Drama și politica repertorială postsovietică

Dramaturgul ca fenomen

Orice dramaturg, actor, regizor sau alt artist capabil a provoca atenția și interesul publicului este un fenomen. La baza acestuia este un fel de a fi, de a vedea lucrurile, anumite mijloace de expresie, un fel de a vedea dramatismul existenței.

Dar pînă a deveni fenomen orice dramaturg ca orice începător este etichetat ca grafoman. Cei care au reușit să scrie ceva mai înainte îl tratează cu superioritate. Și cu cît ești mai principial și mai vehement cu atît mai multe critici atragi asupra-ți.

Pe urmă cineva va spune că ești un epigon al cuiva, dacă nu chiar al lui și vei fi învinuit de plagiat. După asta vei fi bîrfit, ostracizat și mai că numit dușman al poporului. Și doar după ce vei trece prin aceste injurii, cineva, poate un copil, va spune „dar mie îmi place ce a scris”. Și atunci vei deveni scriitor al poporului.

Este cunoscută fraza „cu cît este mai mare talentul cu atît mai multe nulități se coaliționează împotriva lui”. Este adevărat. Dar dacă ești capabil să-ți menții sursele spirituale de a face dramaturgie în continuare, ai șansa să te afirmi. Nu spera ca această afirmare să se producă în timpul vieții. Este un noroc, pe care nu l-a avut nici Shakespeare.

Important este să mergi înainte. Să faci dramaturgie în orice circumstanță. Chiar dacă faci un scenariu de matineu la grădinița copilului tău sau un text pentru un tînăr cîntăreț. Dacă ești gata să practici orice gen dramatic sau literar vei fi într-adevăr un timp începător. Dar ai șansa să ajungi mai experimentat. Mai ales dacă îți zîmbește norocul. Iar

norocul sunt oamenii ce te înconjoară la începuturi și îți acordă încredere sau cei pe care îi aduni în jurul tău, cei care caută încrederea ta.

Un dramaturg nu este doar un textier. Dacă are un concept, realizat în piesele sale, dacă are un manifest, un mesaj civic, un stil de sinteză spectaculară a artelor moderne și este apreciat de public el devine fenomen.

Dramaturgia este originală, deosebită, unică, nu doar prin epatajul, șocul, exotică, sfidarea bunului simț, spiritul denigrator, distrugător al mediului în care se produce. Poți fi original și prin spirit edificator, creator.

Dacă ești dramaturg din Moldova vizionează spectacolele teatrelor din țară, încearcă să cunoști reacția la ele, practica teatrală locală, actorii, regizorii, directorii, scenografi, compozitorii etc. Definește pentru tine orientarea artistică și estetică a montărilor vizionate, mesajul acestora, stilistica și tehnica interpretativă.

Piese tale vor trebui să fie diferite de cele vizionate. Prin ce?

Mesajul lor tematic va consona unei probleme sociale ale Republicii Moldova.

Tema va reieși din tipajele sociale locale, prototipurile, arhetipurile autohtone. Caracterul ei actual, importanța și reprezentarea imaginii etico-morale a mediului local îi va face pe spectatori să nu rămâie indiferenți și să reacționeze la ea, dar și la adresa autorului.

Mesajul piesei va intra în conflict cu forțe sociale publice, în confruntări cu persoane reale, politice. Lor le vei opune imperativul tău personal, și tratarea tensiunilor de moment.

Mesajul ei ideatic va formula soluția problemei, ieșirea din impasul real, iar adevărul trăirilor umane va da piesei șansa de a fi înțeleasă și de publicul altor țări.

Mesajul ei artistic va deveni original, novator dacă sinteza cu alte genuri de artă va fi fără precedent și cu succes la public.

Aceasta din urmă va genera și forma spectaculară. Astfel vei afirma un tip de spectacol-lipsă în producția teatrală locală, realizat mai performant în comparație cu spectacolele anterioare sau montate în alte teatre. Un spectacol cu o stilistică nouă, ca afirmare a unui stil modern sau experiment eclectic manierist. O renovare a normelor și tradițiilor clasice sau negarea lor epatant-snobistă.

Asta și va aduce în sală un anumit public, atras de diversitatea fenomenologică, de mesaj, specie, gen, stilistică, tehnică scenică, interpretativă, repertoriu. Drama nu este obligatoriu juvenilă. Ea se adresează tuturor vîrstelor, națiunii în ansamblu. Cu toate că un curent nou are nevoie de un anumit „junimism”, căci anume tineretul de creație este cel ce îl va promova.

Important ca suprasarcina lui să derive din poziția civică a autorilor și să constituie un manifest al unui teatru nou susținut și promovat.

Capacitatea de a influența publicul prin meserie este fascinantă. Este un har. Dramaturgul trebuie să-și conștientizeze harul și publicul. Astfel el se va distinge dintre cei veniți din întâmplare în meserie și care se rețin în ea pînă la o altă întâmplare, ce le-ar oferi condiții mai bune. Cînd dramaturgul își spune „această artă îmi este harul”, el își închină viața ei. În momentul acela el devine fericit. Dar împlinirea harului cere un efort extraordinar, un serviciu de zi cu zi menit să cinstească dragostea și valorile umane, cinstindu-l pe Dumnezeu în Om.

Împlinirea harului este o minune. Dramaturgul creează etaloane de frumusețe, opere, care ating culmile perfecțiunii prin calități deosebite, încântătoare, mirifice. Harul adună în jurul dramaturgului publicul, admiratori, care construiesc un edificiu pentru a se întâlni cu el.

Puterea maximă care o posedă dramaturgul este influența publică, capacitatea de modelare a opiniei publice, mentalității sociale, civice. Artistul se vrea beletristic, de popularitate excesivă.

Norocul dramaturgului sunt actorii și regizorii. Un asemenea noroc pentru A. Cehov a fost C. Stanislavskii și trupa teatrului artistic de la Moscova (MHAT). Anume actorii în frunte cu regizorul sunt capabili să transforme piesa într-un best-seller.

Dar dacă nu ai acces la scenă, ai șansa să-ți transformi piesa într-o nuvelă, povestire, roman, în care vei agita imaginația publicului cititor doar prin puterea cuvântului. Ele vor fi spectacolele și filmele tale lipsite de ecran, de „oglinda” scenei. În ele dramaturgul rămas în singurătate, va trebui să fie de zeci de ori mai talentat.

Este greu să trăiești din dramaturgie, dar este posibil. Cel ce și-a făcut din scrisul comediei o meserie și o sursă de existență a fost Aristofan. S-a născut la mijlocul sec. V, în anul 446 î.e.n. și a murit la începutul sec. IV, în 385 î.e.n. A avut o biografie fără evenimente remarcabile și fără vreo funcție publică. A ajuns o personalitate celebră datorită harului său artistic, fără a deține vre-un post de conducere, de stat.

A fost respectat de contemporani pentru inteligența, opinia sa, atitudinea umanistă. A fost exponentul țărânimii și un scriitor legat de tradiție, un zemflemist al modernismelor timpului său.

Harul său comedic este patriotic, căci nu este doar o distracție, ci o purificare a moravurilor.

Timp de aproape trei decenii s-a expus asupra celor mai importante evenimente sociale. A muncit toată viața, dar din cele 40 de comedii ale sale s-au păstrat 11.

A inventat situații simple, pentru a biciui moravurile corupte. De exemplu, în *Acarnieni* țăranul Diciopolis, săturat de război, decide să încheie pace separată cu inamicul. El prezintă cu grotesc binefacerile păcii, psihoza și distrugerile războiului, satirizează ipocrizia demagogilor. În alte piese ale sale satirizează corupția judecătorilor, filozofia sofistilor, speculațiile rupte de realitate, sinucigașii, hoții și femeile de moravuri ușoare.

A putut să se exprime liber datorită faptului că țara era în războiul peloponesiac (431–404 î.e.n.), într-o perioadă de distrugeri, foamete și sărăcie.

Cred că este un exemplu bun de urmat pentru dramaturgii moldoveni, obișnuiți cu criza, demagogia și indiferența, corupția judecătorilor, pentru ca să înțeleagă că inteligența și valorile spirituale sunt căutate de public chiar și poate anume în cele mai grele timpuri, și oferă adevăratul statut de artist. Majoritatea dramaturgilor clasici antici și moderni au provenit din pături de oameni săraci sau sclavi eliberați și n-au făcut averi impresionante. Dar nu au murit nici de foame. Cu toate astea au fost printre dramaturgi și aristocrați de înaltă cultură ca, de exemplu, Eshil, Seneca, V. Alecsandri, A. Griboedov s.a.

Motivul de a face artă din start presupune că cei ce vor să se căpătuiască nu au ce căuta în această meserie.

„Oglinda” scenei

Dramaturgul focusează și îndreaptă „oglindea” scenei pentru a-l face pe spectator să vadă mai bine prin „lentila” ei sau din contra pentru a-i „arde” inima, a-l orbi cu strălucirea ei.

Este semnificativ că deschiderea scenei către spectatori se numește „oglindea”. În această închipuită oglindă se reflectă imaginea celor care se privesc în ea. Ei se află în sală, dar și în scenă. Actul de reflexie publică unește asemeni unui curcubeu sufletele autorilor, interpreților și spectatorilor, emanând un amestec de stări, intuite sau conștientizate. Acest miracol luminiscent apare în semi-obscuritatea sălii de teatru din contopirea aerei celor ce consimt și gîndesc împreună cu personajul dramatic. Adevărul dramatic îmbină adevărul existențial cu cel social și cel teatral.

Sigur că în spațiul dintre scenă și spectator nu există o oglindă reală. „Oglinda scenei” este o arcă, un vizor sau o vizetă făcută ca actorul să vadă cine stă în fața lui, iar publicul multioculat – personajele din scenă. Începutul spectacolului o transformă într-o „vizieră” a unui gigantic coif pe capul publicului multi-cefal ce monitorizează prin ea spectacolul vieții.

În esența sa publicul este o masă vizionară, înclinată să viseze, să-și facă idealuri. Vizionar este și dramaturgul, despre care se crede că ar prevedea viitorul și ar vedea trecutul. Viziunile dramatice sunt tratate ca profetice.

O nouă zi este imposibilă fără o perioadă nocturnă de visare, de separare a trecutului de prezent. Spectacolul teatral este anume această clipă cînd în întunericul sălii de teatru alegem grîul de neghină, adevărul de minciună.

Oamenii incapabili de a visa nu se angajează la teatru, la circ sau la cinematograful. Aici vin cei ce dau frîu liber imaginației, sunt captivați de reverie, cuprinși de iluzia unei realități posibile. Ei doresc transformarea societății, cultivă idealuri, se lasă stăpîniți de planuri și idei uneori fanteziste. Funcția probării și realizării acestora revenindu-le și celor însuflețiți de spectacol.

Numărul de vizitatori ai spectacolelor teatrale este un indiciu de dinamică al societății, de performanță al acesteia.

„Oglinda scenei” poate fi oglinda unei „camere obscure”, a unei „camere de rîs” sau a unei „cabine de probă”... Societatea are nevoie să se privească în oglinda scenei tot atît de des ca și o doamnă care dorește să rămînă atrăgătoare. Un om inteligent ar trebui să se „refracte” în oglinda teatrului cel puțin o dată la lună. Iar pentru o persoană mai puțin inteligentă a-și prescrie a vizita teatrul cel puțin o dată la două săptămîni. O societate fără teatru cult are un cult pentru ne-inteligență, arată oribil și nu cultivă spiritul autodesăvîrșirii.

Toate genurile de artă sunt manifestări mimetice. Instituția publică care le adună și le sintetizează în jurul interpretului viu este Teatrul. El este locația reprezentativă pentru spiritualitatea dramatică, laică, institutul ei democratic.

Cu cît suntem ahtiați de senzații și curioși, cu atît mai mult dorim să fim uimiți. Cît avem libertatea simțirii, atît mai simțim libertatea, mai păstrăm șansele fericirii.

În momentele supreme de fericire sau nefericire ceea ce facem este teatru.

Dramaturgia ca „bursa valorilor”

Politica scenei și scena politică sunt despărțite doar de „oglinza” scenei.

Artele, dar în mod deosebit anume arta dramatică, sunt un teren în care are loc o continuă ierarhizare a valorilor (etice, estetice, politice etc.). La această „bursă a normelor civice” se joacă în public pe aprecierea sau deprecierea fenomenelor, pe devalorizarea sau pe creșterea lor valorică. Dramaturgii – acești „brocheri ai etaloanelor civice”, doresc să prevadă direcția și dinamica dezvoltării sociale, devierile de la normă, să conștientizeze situațiile de deficit valoric și joacă pe principii și valori în devenire, pe satirizarea celor compromise. Aceste jocuri valorice scopul cărora este succesul social, utilizează diverse mijloace, modalități, se concentrează și oscilează în jurul bunului simț.

Societatea are nevoie de arta dramatică în egală măsură în care are nevoie de ideal, de o ascendență pozitivă.

Scena teatrală evaluează ziua de azi, personajele actuale. Anume asta înflăcărează publicul, îl entuziasmează, îl animă. Aprecierea personajelor naște atitudine. Atitudinea autorului naște pe cea a personajului și solicită o atitudine similară de la public.

Atitudinea edifică piramida valorică. În acest sens orice piesă este o evaluare și o re-evaluare, o ierarhizare și o re-ierarhizare a valorilor, atribuire, apreciere și depreciere unei situații, unui personaj etc. Ea exprimă prețuire, considerație sau o desconsiderare, depreciere.

Un dramaturg este un formator de opinie, argumentat, neafiliat politic, un simpatizant nedeclarat, capabil să ajungă la sufletele celor mulți.

În dependență de atitudine personajul însuflă respect sau nu, încântare sau persiflare, evlavie sau demonism, grațitudine sau cinism etc. Dacă nu merge în aprecierile sale până la extremă, poziția cea mai radicală, chiar marginală a „oglinzii”, scena nu șochează, dar și nu atrage. Atitudinea este poziția afectivă față de cineva sau de ceva. Din ea se naște sentimentul față de persoană, partid, ideologie, guvernare sau opoziție.

Dramaturgul luminează calea evoluției sociale cu focul inimii sale. Idealurile sale sunt proiecții ale unor posibile modele, demne de urmat. În lumea virtuală a scenei valorile se actualizează, se re-actualizează, se dez-actualizează în instituții special create pentru evoluția spiritului uman – teatrul, cinematograful, cirul, televiziunea, radioul, presa.

Ele au fost, sunt și vor rămâne instituții ce dinamizează dezvoltarea comunităților umane, vizualizează eroii timpului, modelează o realitate virtuală, dorită, posibilă spre care îndreaptă contemporanii. Ele afirmă sau detronează în sufletele cetățenilor idealurile (sociale, politice, artistice etc.). Aceste schimbări se fac și s-au făcut în forurile publice și apoi în forurile politice.

Reversul medaliei idealiste este cel materialist. Cei ce joacă la bursa de valori le vînează în mod special pe acestea din urmă.

Ierarhia fenomenelor sociale este stabilită cu concursul actorilor civici în competiția forțelor sociale pentru acumularea valorică, pentru putere. Agitarea uneri situații ridică sau coboară în topul civic persoane. Lipsa de personalitate și de efort public va face ca eroul zilei să coboare spre locul pe care îl merită cu adevărat. În cazul cînd valoarea personalității va trece cu mult locul pe care îl deține în ierarhia zilei persoana va urca în topul civic.

Există o discrepanță de moment între valoarea personalității și locul la care ea se află. Dramaturgul încearcă să vadă și partea din umbră a medaliei obținute de noii lideri în competiția socială și adevăratele valori ale autsaiderilor. În cazul când el supra-apreciază fațada medaliei deținătorilor de putere, el depreciază partea din spate. Când depreciază fațada, dramaturgul va fi intrigat de partea umbră. Arta smulge masca de pe față, limpește apele ca publicul să vadă adevărata față a eroilor săi.

În câmpul dramatic ierarhizarea valorică nu se face la general, ci în forma fenomenologică, care încarnează. Dramaturgul va vîna întotdeauna „omul anului”, eroul zilei, pentru a înțelege calitatea care i-a adus succesul și l-a pus în valoare, pentru a o întrupa în scenă, pe ecran.

Locul normei în grația valorilor este apreciat de confruntarea parametrilor „la zi” și a tradițiilor. Această apreciere o dă publicul capabil să plătească biletul de intrare. Așa ori altfel, arta se orientează spre ierarhia protipendadei, a exponenților clasei victorioase, urcate recent în top, vârful piramidei elitare, treapta de sus a podiumului. Succesul lor este datorat unor imperative morale pe care au mizat la bursă sau la cazinoul principiilor și valorilor.

Astfel unele valori într-un anumit sistem aduc beneficii exuberante, iar în alt sistem nu sunt funcționale. De exemplu, în țările sărace miza la sume mici ia proporții universale, pe când în țările bogate funcționarii, avînd un salariu destul de bun și asigurat, riscă funcția sa doar contra unor sume fabuloase. Iar jocul miliardelor naște criza economică, care poate lovi o lume.

Numai că fiecare „sicriu” ar trebui să aibă găuri pentru palme goale asemeni celui lui Alexandru Macedon. Nimic nu iese cu tine și ceea ce rămîne este doar numele și amintirea faptelor, un destin divinizat sau huiduit și luat în rîs.

Drama și coraportul prezentului, trecutului și viitorului public

Arta dramatică ca „mașină a timpului” este mecanismul care mișcă, propulsează, etapizează și evoluează timpul psihologic al comunității umane.

Cînd spectatorul rîde de un fenomen, de un beteșug social, de o personalitate, de o caracteristică umană defectuoasă, proprie sie și contemporanilor, de orice ce aparține prezentului, el conștientizează punctului vulnerabil al acestuia și îl depășește psihologic. În acest moment publicul face un pas în timp.

Fiecare spectacol devine un pas în timp al publicului co-participant, un pas în timp al întregii națiuni.

Personajele din teatrul vieții sunt adesea de-mitizate în scenă. Persoana politică de care se rîde în teatru rămîne încă la putere, dar cu certitudine zilele ei de glorie sunt deja în trecut. Omenirea se desparte de trecutul ei rîzînd. Cariera unei personalități satirizate în mod public nu are șanse de viitor dacă aceasta nu reușește să se detașeze de propriile deficiențe.

Dacă de-mitizarea scenică aruncă personalitatea la coșul istoriei, etalonarea eroică sau chiar divinizarea o readuce în actualitate, îi oferă șansa viitorului.

Rîsul spectatorului anihilează actualitatea prezentului perimat, transferîndu-l în trecutul imediat. Actualitatea scenică este instrumentul de depășire al actualității sociale.

Astfel arta dramatică devine un mecanism de evoluție. Ea abordează temele prezentului, focusînd atenția publicului la punctele vulnerabile ale modernității, demne de rîs, de de-actualizare, de transfer psihologic și istoric în trecut. Pe cînd punctele forte, demne de susținere, de re-actualizare din trecutul social sau inovaționale sunt implementate în psihologia socială pentru o nouă etapă istorică, un viitor.

Și în arta dramatică există anacronisme, lucruri care nu corespund spiritului vremii, rămășițe din trecut. Inovarea artelor este o luptă cu arhaizmele, cu clișeele. Lupta vechiului și noului este personalieră, dramatică. Uneori protagoniștii idealurilor noi sunt în așteptarea momentului potrivit, a împrejurărilor favorabile. Această expectativă pare fără capăt. Lumina în capătul tunelului tot nu apare. Iar viața trece...

Dramatismul este tulburător și datorită instabilității sociale, efemerității realității, momentalității existenței. Necorespunderea circumstanțelor rolulare și timpului care nu a venit sau deja a trecut este dramatică.

Piesa este ancorată în prezent. El însă este o noțiune atît de relativă că include lucruri ce s-au întîmplat decenii în urmă și exclude lucruri ce s-au împlinit cinci secunde în urmă. Măsura de prezență este actualitatea. Prezentul dramatic este doar un prezent posibil.

Viitorul este în față, pe cînd trecutul – în spate. Trecutul este umbra prezentului, ceva depășit, dar care într-o măsură oarecare poate deveni actual mîine. Reminiscenta, ca mișcare în trecut este o figură dramatică. Ea nu este o întoarcere îndărăt, în spate, în urmă, ci o mișcare înainte. Mai ales, cînd lumea zice că înainte era mai bine.

Asemenea reevaluări sunt necesare la finalizarea unor etape, de epuizarea mișcării spre un ideal. La aceste faze evolutive se reformulează și se transfigurează idealurile. În raport cu ele fenomenele își păstrează sau își pierd actualitatea.

Acțiunea dramatică este arta depășirii prezentului, a re-actualizării trecutului în numele modelării virtuale ale viitorului.

Timpul public își capătă formele sale de prezent, trecut și viitor în relația cu idealul și destinul, cu evenimentele vieții pe eternul drum al ascendenței și descendenței. Drama este arta prezentului, care are loc sub ochii spectatorului. Spectacolul ancorat în actualitate este o lecție a „zilei”, un extemporal dat publicului. Astfel repertoriul teatral este un zilnic în care dramaturgii „dau note” actorilor prezentului și trecutului.

Drama a fost și este în avangarda socială prin funcția sa de direcționare a comportamentului uman, de oferire a standartelor de comportare în posibile, viitoare situații ale vieții reale. În acest sens arta dramatică a fost și este laboratorul artistic și garanția etică a unui viitor.

Drama este „condamnată” la viitor ca artă a prezentului sprijinit de o memorie afectivă, o experiență deja trăită, deci trecută, din care se relansează sistemul valoric. Ea este prezentă ca un „rod” al trecutului, ca un „mugure” al viitorului și un „cîntar” al prezentului.

Dramaturgia ca „fabrica” timpului public

Timpul public este anonim, scandalos și glorios. Artă dramatică este o veritabilă „industrie a timpului”, care nu numai telepoartă publicul anonim, dar și creează, imprimă timpul în veșnicie. Timpul este al cuiva, al unor personalități devenite în momentele sale

de „vîrf” personaje dramatice și înveșnicite datorită creației dramaturgului. Viața glorioasă sau scandalizează personalitatea, iar dramaturgul o înveșnicește.

Eternitatea a fost și este impasibilă, ca și raza de soare ce ne conturează umbra. Ea curge asemeni ceasornicelor lui S. Dali. Nu poate fi mai dinamică sau mai încetinită. Nu poate fi oprită. Dinamica timpului dramatic reprezintă mișcarea eroului față de public. Corelarea lor produce tensiune, ca, de exemplu, asocierea eroului cu explozia vulcanului sau a unei bombe artisanale.

Timpul capătă dinamică datorită eroului și publicului. Timpul public este expresia unui ideal, a mentalității, ideologiei, sentimentelor, motivației, aprecierilor, atitudinilor, adevărilor publice față de lideri, elită, lumea ce ne înconjoară, de societate, de civilizație, mod de viață, față de noi înșine.

Dramaturgia este capabilă să mitizeze eroii zile de azi, să creeze timpul și spațiul legendar al zilei de ieri, din care naște ziua de mâine.

Arta smulge timpul din eternitate. Iar drama ca cea mai sintetică și complexă manifestare a spiritualității îi dă dimensiunile unui destin.

Piesa se adresează contemporaneității indiferent de timpul istoric al fabulelor abordate. Important este să „semene” binele, adevărul, frumosul, demnitatea de neam, o idee națională ce va deschide un „drum” de evoluție sau revoluție.

Liderii politici se succed, se schimbă. Societatea a elaborat un mecanism de înnoire a timpului public prin mecanism electoral. Important este să sincronizăm aceste două mașini ale timpului, cea artistică și cea electorală.

Mașina teatrală a timpului teleportează spectatorul în cadrul fabulei dramatice, dar și produce timpul eroilor zilei de azi. Timp pe care publicul elector îl oferă noilor lideri, junimii națiunii, care vrea să afirme un ideal, anumite valori și principii, ce diferă de cele ale părinților, ale generațiilor ce au acumulat o cantitate critică de greșeli și voturi „contra”.

Timpul public este durata creditului civic acordat eroului timpului nostru. Celui ce intră în competiție socială și se vrea eroizat. Dramaturgul ridică pedestalul învingătorului. Iar publicul ghidat de dramaturg oferă credit moral acestui tip, personaj, om concret cu care dramaturgul își asociază eroul.

Dramaturgul și slujirea Patriei

Societatea umană are instituții-simbol ale patriei. Acestea au fost dintotdeauna Palatul, Templul, Armata, Teatrul... Istoria umană prezintă exemple de sinergie, dar și de competiție ale acestora. Dacă senatul, divanul sau parlamentul prezintă adunarea elitei, oligarhiei sociale, apoi teatrul prezintă forma adunării populare. Teatrul este forul public cel mai democratic.

Regimele totalitare și religiile nu agreează artele dramatice. Cele mai iubite de ei sunt artele „mute”. Acestea sunt aduse de ei la proporții grandioase, monumentale, asemeni piramidelor egiptene, catedralelor gotice.

Regimele iluministe, liberale și democratice au susținut artele dramatice. Anume în aceste perioade ele capătă un avînt al dezvoltării.

Teatrul este instituția socială specializată în victorii, biruințe, izbânde, triumf, succes artistic și ideatic. Aici victoria înseamnă adeziunea publicului față de o idee, concepție estetică, doctrină artistică promovată de dramaturg sau trupa de teatru.

Personalitățile politice ce doresc a fi populiste atrag simpatia publicului și fac capital politic prin specularea popularității artiștilor de anturaj. Aceștia câștigă o bucată de pâine la curtea stăpînului datorită osanalelor cîntate suveranului.

Guvernele statelor comandă piese, romane, filme ce promovează o anumită imagine, conștiință națională, pentru a se impune printre națiunile vecine. Oamenii cu bani comandă romane biografice și ecranizări ale acestora, spectacole corporative în care obscenitatea se plătește cu bani grei.

Dramaturgul flămînd este capabil de a deifica, a situa în rîndul zeilor, a diviniza mîna dătătoare de pâine. El este în stare de a iubi peste măsură, a adora, a venera, a idolatriza persoana care îi acordă protectoratul.

Iar ca profitul politic sau comercial al artiștilor de anturaj să fie mai mare ei sunt transformați în „stele”. Astrolatria publică este o închinare față de vedete, personalități aflate în vizorul public, al massmediei, care ornează frontonul social asemeni sculpturilor de pe Notre Dam de Paris. Acestea sunt aparent „independente” de favorurile guvernanților. Dar anume aceste favoruri le susțin material într-o societate dictatorială.

Pe cînd „stelele” show-buisnessului sunt dependente de „sacii cu bani” și mass-media. Spre „stele” sunt ațintite privirile cetățenilor invidioși. Ei îi idealizează, îi divinizează, le atribuie însușirile unor divi, dive, nutresc pentru ele o dragoste exagerată, o adorare, idolatrizare, o gelozie. „Stelele” pretina a avea o putere publică. Cei care tind la o putere totalitară nu se pot mulțumi doar cu puterea de stat, cu deținerea puterii guvernante, dar aspiră și la fagocitarea puterii opozante, și a puterii civice.

Susținerea acestor dive și divi este căutată și de opoziție, și de cei ce cîrmuiesc țara. În sala Divanului domnitorul adună nu doar demnitari. Aici el se întîlnește și cu artiști, privește reprezentații artistice. Simptomatic este că al doilea sens al cuvîntului Divan reprezintă o culegere de versuri aranjate în ordinea alfabetică. A face ordine în domeniul artelor a fost și este dorința Divanului. Artiștii trebuie să-l slujească, să-i ceară protecție, sprijin, susținere, patronaj, ocrotire, îngrijire, auspiciu, „scutul Minervei”. Orice egidă prezidențială, guvernamentală, a organizațiilor internaționale este un capital politic.

Important este ca „stelele” să păstreze condițiile acestei „binefaceri”, secretele încredințate, o comportare rezervată și plină de tact, bun simț în relația cu puterea, cu mecenatul. Discreția „stelelor” devine o condiție sinequanon pentru patronaj. Relația „stelei” cu puterea reiese din acceptarea mutuală a superiorității puterii protectoare și obligativitatea tonului fin, ne-șocant, abia simțit ca admirativ.

Regimurile dictatoriale și totalitare au folosit teatrul pentru propaganda ideologică, creînd sistemul teatrelor repertoriale de stat. Artiștii angajați sunt necesari pentru propagarea prin intermediul lor a unei ideologii. Ei servesc instrumente de comunicare cu electoratul, de ghidare, călăuzire a acestuia. Dramaturgul lipsit de dreptul de a produce idei se reduce la reproducere, oformarea unui conținut impropriu, devine un „șurubaș”.

Arta lui se transformă în meserie, meșteșug. Dramaturgul lipsit de libertate, limitat tematic, privat de responsabilitatea ideatică degenerează ca personalitate, cît nu s-ar deda, nu s-ar consacra activității artistice. Iar dacă nu este destul de servil, este trimis „la coș”.

În asemenea cazuri demnitarii rostesc cuvîntul „dramaturg” cu batjocură, plăcere sadică. Plăcerea de a se răzbuna asupra unui om de talent, știind că îl ai la mîna ca angajat, este una din marile atracții ale puterii administrative. Birocrații cu experiență nu se mulțumesc cu aplicarea imediată a măsurilor radicale. Pînă la ele există „jocul mîței cu șoarecele”, un întreg proces de controale, etichetări, intimidări, măsuri opresive, la finalul căruia vine ca o culminație destituirea din post, înlăturarea din funcție, deschiderea adevăratelor motive ale eliberării, concedierea și interzicerea creației.

Curios, dar dramaturgul este conștient de evoluția evenimentelor, de ceea ce va urma și nu se poate opri. Protestul său, ripostele sale se transformă într-un autodafe. Și birocrăția și inchiziția sunt incompatibile cu arta, cu libertatea, nimicesc creațiile și creatorul.

Cu cît mai emotiv reacționează dramaturgul, cu atît mai „nevinovat” și autoritar devine administratorul „nevoit” a suprima dramaturgul. Iar acesta încasează întreg tacîmul de penalități, sub greutatea cărora nu se va mai ridica. Această pedeapsă a dramaturgului se dorește a fi una exemplară, înfricoșătoare pentru alți „artiști”, care trebuie să devină servili.

Și artiștii guvernului, și artiștii corporativelor sunt artiștii unui anumit public, unei părți ai poporului, a celei cu funcții publice și „saci cu bani”.

Dar nu toți dramaturgii sunt angajații sau protejații palatului sau a tarabei. Un dramaturg național este angajatul și protejatul neamului. El tinde a fi popular și al poporului. Aceasta este adevărata independență față de guvernare și „sacul cu bani”, pe care o oferă talentul și harul slujirii Patriei.

Dramaturgia și politica repertorială postsovietică în Moldova

Teatrul din fosta URSS era „pășunist”, dirigit de „păstorii” ideologici ai comunismului, ai internaționalismului socialist. În același timp în țările europene secolul XX a constituit o perioadă de importante mișcări în domeniul culturii și esteticii teatrale. Gîndirea teatrală a devenit mai asociativă și sugestivă. Lexica spectaculară a depășit limitele lingvistice ale textului lipsit de joc. A căpătat forme noi de expresie actoricească. Teatrul a adus în scenă texte epice, poetice, publicistice, uneori alogice, în convingerea că arta actoricească le va umplea cu adevăr.

Fenomenologia teatrală s-a multiplicat cu deosebită diversitate. Caracterul sintetic al teatrului a inclus în aria intereselor sale și genurile artistice afirmate în sec. XX, creînd teatrul radiofonic, televizat. Teatrul a fost solicitat ca partener de cele mai diverse instituții (militare, de învățămînt, medicină, agrement).

Arta dramatică s-a afirmat ca un factor important al progresului social, promovării inovației în mediul artistic, a generat fenomene în care teatre din orașe provinciale au creat spectacole de referință, înalt apreciate la marile festivaluri.

În ultimul deceniu al sec. XX arta teatrală a cunoscut în Republica Moldova o dezvoltare notorie. Au apărut noi teatre (republicane, municipale, provinciale). S-a acumulat o experiență scenică, care a adus teatrul moldovenesc în rîndul culturilor europene.

Majoritatea teatrelor instituite în Republica Moldova la începutul anilor 90 a sec. XX și-a găsit propria identitate, publicul și merită o monografie aparte. Fiecare din ele se

distinge prin strategia repertorială orientată spre o anume dramaturgie, estetică, stilistică, tehnică spectaculară, politică instituțională.

Astăzi oamenii de teatru experimentează cu multă îndrăzneală. Modernitatea și modernismul au multiple aspecte artistice, literare, tehnice, sociale, estetice, de producere, de mediatizare.

Căderea URSS-ului a democratizat viața dând drumul în scenă obscenităților, măscăricilor, bufonilor, farsorilor, care au coborât brusc arta dramatică la nivelul pieței și tarabei, a grosolăniei și burlescului. Dar au înviorat-o, i-au dat suflu viu.

Politica repertorială a teatrelor din Republica Moldova s-a orientat spre piese ce au permis o participare activă la festivaluri, stagii, ateliere, turnee de peste hotare, includerea într-un internaționalism anticomunist.

Estetica lor s-a orientat spre „clasicizarea modernismului” și „modernizarea clasicii”, spre o simbioză a realismului existențial și forma modernă a expresiei actoricești și literare.

Avangardismul suveran moldovenesc s-a axat pe importarea în scena a modernismului teatral european.

Conceptul spectacular a fost cel al „teatrului sărac”, bazat pe minimalizarea decorului, utilizarea funcțională, constructivistă și laconică a scenografiei, pe utilizarea efectului „camerei obscur”, în care un rol important îl obține costumul teatral și expresia plastică, contactul viu cu publicul, improvizația actorilor.

Este frecventă decuparea textului, a scenelor acțiunii dramatice, a unor personaje concepute de autor și concentrarea pe fragmentele rămase, linia de subiect aleasă, hiperbolizarea accesoriilor de joc actoricesc în situațiile selectate din materialul dramatic, stabilirea unor zone stricte și a unor fragmente libere de dictatul regizoral, oferite actorilor pentru improvizație, contactul direct cu publicul.

Semiotica spectaculară s-a axat pe accesibilitatea mesajului, recognoscibilitatea prototipurilor, tipajelor, contrapunctul textului dramatic și a expresiei plastice, a costumului și coloanei sonore cu un subtext actual, cunoscut publicului. Spectacolele erau într-o perpetuă schimbare dictată de fluctuația trupelor, dar și de inconsecvența repertorială a conducerii artistice.

Strategia repertorială a teatrului a adus în scenă dramaturgia anterior interzisă a teatrului absurd și american, cât și clasică „de vîrf” nemontată la Chișinău. Opțiunea repertorială a fost influențată de modernizarea pieselor clasice (V. Alecsandri, A. Cehov, N. Gogol ș.a.) – pe de o parte și de angajarea post-modernistă, ce a determinat căutarea formelor realist-psihologice în parabolele paradoxale ale teatrului absurdist, monologurile teatrului „descompus”.

Posibil că predilecția spre comedie și grotesc a fost determinată și de talentul histrionic al actorilor, dar și de public, de timpurile de tranziție.

Și în teatrul antic, și în teatrul modern după perioada clasică urmează perioada de eclectică, de transformare a artei în distracție, de confruntare a tradiției clasice și a inovației formei. Aceste experimente adesea trec hotarul obscenicului.

Teatrul moldovenesc după două decenii de „europenizare” snobistă, axate pe asimilarea culturii europene de care a fost ruptă de o jumătate de secol, a epuizat rezervoarele curiozității publice, care deja are acces la televiziunile europene, călătorește

prin Europa și nu mai are nevoie de „intermedierea” teatrelor locale. Publicul cere ca teatrele să aducă în scenă viața din Republica Moldova, dramaturgia autohtonă.

O dramaturgie competitivă nu doar pentru publicul local, dar și pentru publicul străin, care începe a veni aici. O dramaturgie care ar interesa și publicul european.

Azi scena vrea un conținut autohton. Avem nevoie nu de o dramaturgie abstractă sau absurdă, simbolistă sau postmodernistă, ci de o dramaturgie „nevralgică”, ce abordează puntele vulnerabile, sensibile. O dramaturgie „punctuală”, care bate în probleme de conștiință națională, pune „punctul” pe „i”. Modernismul formei, contemporaneitatea mijloacelor și actualitatea ei va apărea de la sine.

Arta teatrală are în repertoriu piese clasice, dar funcția ei cea mai importantă este să înveșnicească prezentul, oamenii care îl reprezintă, să genereze dramaturgia națională.

Criza teatrului începe cu criza dramaturgiei. Doar cu apariția unei dramaturgii noi va apărea un teatru nou. Iar dramaturgia nouă înseamnă un mesaj nou, personaje noi. La ele se asociază noile tehnici artistice, o nouă formă mediatică a spectacolului, o nouă problematică, actualitate, condiții de producere, o junime dramaturgică...

Fiecare dramă este un artefact al spiritului, indiferent dacă subiectul ei este un vestigiu de mai mare sau mai mică valoare istorico-comemorativă, cultural-estetică, capabil să facă nemuritor numele autorului său, a timpului, țării și societății căreia a aparținut.

Numărul și valoarea pieselor de teatru autohtone contemporane este un indiciu fundamental al procesului teatral și al ambițiilor naționale. Dar și al gradului de fericire și nefericire al cetățenilor.

Capitolul XIII.

PROIECTUL DRAMATIC

Dramaturgia națională. Dramaturgul ca autor de proiecte instituționale. Dramaturgia și proiectul politic al viitorului. Dramaturgia și teatrul social al prezentului. Dramaturgia și proiectele cultural-istorice. Tematica fabulațiilor istorice autohtone. Etapele de lucru asupra piesei

Dramaturgia națională

Dramaturgia națională este aceea care pledează pentru o anumită idee națională. Ea este nu doar o viziune a trecutului și prezentului, dar și a viitorului ideal al națiunii, creează suportul ideatic și moral al statului.

Cea mai importantă temă pentru orice public este originea, identitatea sa, ideea care ar anima generațiile viitoare, ar deschide perspective istorice.

Naționalitatea este identificarea cu o anumită comunitate, continuator al căreia te consideri. Din ideea de „a se trage de la Rîm” a apărut ideea națională românească ca o contrapunere presiunii imperiului rus. Orientarea europeană de azi cere o idee națională europeană. Dacă ar apărea ideea „a se trage de la pelasgi”, de la care se trag neamurile europene, inclusiv cel al tracilor, dacilor, geților, iar ulterior al valahilor, muntenilor, moldovenilor ar apărea ideea unei Europe conștiente de rădăcinile sale pelasge. Dar pentru asta este nevoie ca o națiune să afirme misiunea sa ecumenică, să se considere moștenitoarea Patriei preistorice a neamurilor indoeuropene.

Artistul este cel ce creează imaginea țării sale de azi cum ar fi Republica Moldova, a celei de ieri cum ar fi Moldova lui Ștefan cel Mare, a Daciei lui Decebal, a Geticiei lui Burebista, a Traciei lui Orfeu, Europa olimpienilor ori Atlantida atlantiților, Pelasgia lui Prometeu sau Moldova ecumenică, în care ar bate inima și conștiința pan-europeană. Popoarele indoeuropene, euro-atlantice, Europa unită are nevoie de o conștiință născută în Palaiton, casa părintească a civilizației europene – pe malul Mării Negre, la gura Dunării.

De ce pentru nobilul scop al ideii naționale nu poate fi luat conceptul care ar depăși antagonismele istorice ale actualelor forme statale?

Conceptul provenienței comune din neamul tracilor, care stăpînea Carpații pînă în Boemia, malul vestic al Mării Negre, Anatolia, provinciile Moesiei inferioare, ale Moesiei Superioare, ale Daciei, dar și ale Geției (care așa și nu a fost cucerită de Imperiul Roman) ar servi unei idei naționale?

O altă noțiune de bază a ideii naționale ar fi ideea că „din Pelasgia ne tragem”. Pelasgia a fost ecumena popoarelor indoeuropene. Ce știm despre această cultură a cărei parte este cultura Cucuteni de pe podișul moldovenesc? Cea mai veche din lume. Că o mare parte a fostei ecumene europene din care ne tragem este acoperită de apele Mării Negre în urma potopului ce a avut loc cu 5600 ani pînă la Cristos, fapt dovedit de oamenii de știință?

Avem dreptul de a revendica statutul de „țară ecumenă” a culturii europene? Este un ideal național, care ar face din ea „casa părintească” a popoarelor indoeuropene. Populația Moldovei a trăit constant pe acest teritoriu în așezări atestate arheologic din mileniul VI-V înainte de Cristos, fiind cele mai vechi din cele indoeuropene. Recunoașterea identității moldovenești cu cea a geților și tracilor lui Burebista nu contravine originilor pelasge, deoarece Tracia și Geția sunt descendente din fostul Palaiton. Aceste paradigme nu se contrazic ci se completează.

Republica Moldova nu va avea viitor, dacă nu își va evoca și nu își va evalua prezentul prin trecut. Ideea națională este, în primul rînd, o descendență, o rudenie în linie directă (de la strămoși la urmași), o filiație, venită din posteritate. Dramaturgul este un zilier, ce lucrează pentru neamul său cu ziua. Pentru a-l deștepta, a-i lumina conștiința națională.

Poporul moldovenesc are nenumărate subiecte dramatice, care se pierd în neantul preistoric, fiind urmași ai pelasgilor, unui popor ce a domnit după spusele lui Platon cu nouă mii de ani pînă la Hristos la gura Dunării și a cărui autoritate se întindea pînă în Egipt și pînă la peninsula italică, dînd lumii cele mai importante neamuri, care au populat-o, începînd cu titanii, olimpienii și atlantiții, personalități remarcabile, care au schimbat de nenumărate ori harta politică a lumii.

Ideea națională este cea care dă viziunea viitorului ideal. Acesta este cel al continuității. Iar aceasta cere o „cheie” cum este ideea națiunii și statului (unitar, federal sau con-federal). Ideea națională este cea ce motivează necesitatea unei guvernări. Iar aceasta și este chemată de a o promova într-o anumită perioadă istorică și de a o schimba în alta. Confederația este o modalitate de extindere statală fără război. În urma sa federalizarea este treapta spre un stat unitar, semi-prezidențial sau parlamentar. Fosta URSS a fost, de altfel, creată ca o confederație, care i-a permis să „adune” fostele teritorii ale imperiului țarist declarate republici independente.

Dramaturgul lipsit de susținere scrie pe cont propriu, alegînd o temă ce ar răspunde după părerea sa ideii naționale și cerințelor publicului. În asemenea condiții avem nevoie de dramaturgi, ce ar deveni adevărați „păstori” spirituali ai neamului, promotori a unei noi idei naționale capabile să adune neamurile și pământurile strămoșești.

Dramaturgul ca autor de proiecte instituționale

Dramaturgul scrie pentru concetățeni. Comparația teatrului cu cetatea îmi place. Teatrul „Globus” și cetatea de la Soroca au aceeași construcție circulară. Ce caracter ofertant al cetății pentru spectacole de teatru medieval! Și dramaturgul este pîrcălabul acestei cetăți, avînd regizori de teatru, film, radio, televiziune, estradă și circ, o trupă de super-actori și o armată de lucrători tehnici.

Ar trebui să avem teatre profesionale în toate municipiile și centrele raionale, conduse de dramaturgi autohtoni. Teatrele de provincie sunt cetăți spirituale ale țării. Fără ele bîntuie incultura prin țară și nu are cine lupta cu invaziile de bătărănism și mojiicism, mîrlănism și mitocănie, ce pustiesc sufletele celor din sate și țîrguri, lăsați în voia sălbăticiei.

Nu întîmplător primul din autorii dramatici, actor și regizor, Eshil, a fost nu doar aristocrat, dar și un comandant de oști. Într-adevăr dramaturgul este un pîrcălab, un cetățean. Altfel nu va scrie o piesă ce ar răspunde situației publice.

Personificarea este unica modalitate de a imprima oameni în istorie. În numele înveșnicirii se fac crime și acte de eroism, se ridică și se distrug temple, cetăți, se constituie națiuni și se fac spectacole...

Cît de mult am aprecia oricare din ocupațiile noastre, totuși cea mai venerată va fi arta de a trăi fericit. Teatrul ne oferă posibilitatea de a modela, a analiza destinul, a vedea cauzele nefericirii și fericirii cetățenilor. Iar fericirea lor este slujirea Patriei.

Aducerea acestui adevăr publicului este suprasarcina dramaturgului. Pentru asta în fruntea teatrului trebuie să fie anume el, dramaturgul. Numai atunci vom avea nevoie de mulți regizori, care vor căuta să propună proiecte zămislite de ei cu actori și dramaturgi.

Un dramaturg lucrează la o piesă sau roman în jur de un an de zile. Fiind directorul artistic al teatrului, preocupat de treburile conducerii instituției nu va avea destul timp pentru scris, ci va promova o strategie repertorială ce ar include nu doar piese scrise de el, dar și de alți autori clasici și contemporani. În jurul fiecărui teatru este bine să existe un salon dramatic, un cerc de dramaturgi reuniți într-un cenaclu condus de directorul artistic al teatrului.

Anume el impune o platformă estetică, artistică a instituției. O orientează spre culturalizarea publicului cu piese de autori clasici autohtoni, a autorilor clasici universali ori a autorilor autohtoni contemporani sau a autorilor moderni de peste hotare, a scenariilor de happyning, a muzicalurilor, a pieselor dramatice scrise la comandă politică, a pieselor de tematică istorică, de glorie militară etc.

Concursul la postul de director artistic al teatrului ar fi bine să fie public, transparent, să aibă platforme electorale publicate de mass-media, să fie transmis în direct prin internet și să nu fie o afacere de cabinet ministerial.

Important ca programul realizat să miște mentalitatea publică în timp, spre modele sociale performante. Dar pentru asta avem nevoie de cel puțin un teatru al piesei contemporane autohtone.

Astfel teatrele ar avea profiluri distincte, ar prezenta proiecte teatrale diferite. Unele teatre și-au pierdut identitatea, concurând pe aceleași platforme estetice, aceiași dramaturgie. Dar ar trebui să fie distincte.

Dramaturgia și proiectul politic al viitorului

Este una să sponsorizezi un om nevoiaș și alta este să sponsorizezi asemeni lui Sava Morozov o revoluție. Forțele politice sunt cele care caută să obțină creditul public, care le oferă puterea guvernării.

Orice proiect politic ar trebui să ofere loc dramaturgiei. Și nu doar în campania electorală. Dramaturgia este o modalitate legală de continuare a campaniei electorale non-stop. Teatrul epic al lui B. Brecht a fost un proiect politic, ca și toată producția realismului socialist...

Teatrul a fost și este alături cu palatul, cu puterea. Acest loc nu i l-a răpit nici templul, interzicând spectacolul teatral în cadrul sărbătorilor religioase.

Poziționarea puterii și teatrului față în față sau „peste drum” nu este cea mai fericită. Este mult mai bine când proiectul palatului include în sine o sală de teatru, iar cel al teatrului – loja regală. Iar suveranul botează copiii dramaturgului, la fel cum Ludovic, Regele Soare al Franței i-a fost cumătru lui J-B. Molière.

Un exemplu clasic de politician care a beneficiat de serviciile oamenilor de teatru, creînd o epocă de „aur” în perioada guvernării sale a fost Pericle. El a folosit toate mijloacele pentru a afirma supremația Atenei asupra altor state grecești, dar și asupra perșilor. Anume în perioada lui teatrul antic ajunge la înflorire.

Istoria mărturisește că „dușmănia” puterii cu teatrul a adus, ca regulă, la compromiterea puterii. O societate inteligentă nu se supără pe oglinda în care se privește. Iar o oglindă stricată aduce în casă nefericire.

Arta dramatică este utilă puterii progresiste, securității publice, naționale, unei politici vigilente. Teatrul constituie modalitatea firească de observare a ceea ce se schimbă în societate. O putere perspicace va susține dramaturgia autohtonă, pentru a se informa despre modificările mentalității cetățenilor, care pot duce la tensionări sociale, acțiuni dușmănoase, tulburări, putciuri, revoluții etc. Serviciile de securitate și informare au stat mereu cu ochiul pe teatru.

Dar teatrul nu este doar un mecanism de semnalare, un far în talazurile mării de evenimente. Această funcție o îndeplinesc azi jurnaliștii. Dramaturgia nu doar generează scenarii și idei de soluționare a problemelor sociale. Acest lucru îl fac și analiștii politici, funcționarii publici.

Dramaturgia formează convingerea și voința civică, decizia maselor. De aceea politicianul este pus în situația de a alege ori „dă foc parlamentului”, ori comandă o piesă, un spectacol ce „dă foc spiritelor”, bulversează publicul în problema „cheie” cu o „revoluție de idei”.

Susținerea artei teatrale îi permite puterii să se poziționeze în fruntea mișcării de schimbare, orientînd-o spre forme de evoluție, de progres și nu spre revoluție și violență.

Piese de teatru sunt comandate și de „burghezi gentilomi”, care își propun anumite proiecte, ce necesită un suport public. Unii vor să facă bani din teatru, iar alții – un bun nume, ce i-ar conferi un statut social sau i-ar acoperi banii din afaceri. Și asta este o politică. „Sacii cu bani” sunt sponsori. Iar dacă este vorba de o susținere financiară cel mai bun exemplu este anticul Mecena sau renescentistul Medici.

A face bani din teatru este greu, dar nu imposibil. Nu este vorba doar de relația dintre „tarabă” și teatru, nunți și cumetrii.

O altă variantă ar fi ca piesa să fie comandată de instituția teatrală. Directorul artistic al acesteia este responsabil de politica repertorială, dar și de lucrul cu dramaturgii autohtoni. Anume el ar scrie singur sau ar comanda piese la teme ce animă publicul, prezintă teme de discuții aprinse. Astfel teatrul s-ar menține în trend, ar avea sala plină, iar directorul lui – statut de prim rang social. De exemplu, în Franța și azi directorul Operei Franceze și a teatrului “La Comédie-Française” sunt numiți personal de prim-ministru. Cele mai fericite cazuri din istoria teatrului au fost legate de momentele în care dramaturgii, scriitorii ajungeau a fi directori de teatru. Cum ar fi Molière, Alecsandri, Negruzzi, Cogîlniceanu sau Sadoveanu...

Dramaturgul pornește a scrie piesa cînd are o susținere politică, economică sau de producție teatrală care acoperă riscurile.

La sfîrșitul secolului XX a devenit o „modă” ca președinții țărilor europene să edifice un proiect major cultural, care ar marca perioada sa de guvernare. Georges Pompidou a construit renumitul Centru de Cultură și Artă ce îi poartă numele. François Maurice Adrien Marie Mitterrand a construit Biblioteca Națională a Franței și cea mai mare Operă din lume „Bastille”. Valéry René Marie Georges Giscard d’Éstaing a construit centrul de popularizare a științei ce îi poartă numele. Vladimir Putin a renovat Teatrul „Bolșoi” din Moscova. Președinții din Republica Moldova au lăsat ca moștenire o țară divizată de război în trei părți, Parlamentul și Președinția devastate. Vom avea oare vreun președinte care să edifice un complex cultural-artistic sau cel puțin va promova un program de teatru național?

Din păcate azi în Republica Moldova nu avem un Mecena sau un Medici, Sava Morozov, lideri politici asemeni lui Pericle, dar și niciun teatru în fruntea căruia s-ar afla un dramaturg, care ar comanda piese de teatru autohtone.

Dramaturgia și teatrul social al prezentului

Funcțiile sociale ale dramaturgului sunt mecanisme prin care el contribuie la progresul social. Dramaturgia nu este doar mimetică și gnoseologică, ea îndeplinește și funcția etică, estetică, catarsială, de terapie socială, creativă, comunicativă, educativă, recreativă.

Fiecare din ele merită o lucrare aparte de etică, estetică, semantică, semiotică, creatologie, psihologie, pedagogie și filozofie a dramei.

Teatrul este un instrument de metamorfoză socială. El poate fi comparat cu un aparat cardiologic pe scena căruia se înregistrează „cardiograma socială” sau cu un „detector de minciuni sociale” care le face psihoanaliza.

Arta teatrală exprimă nu doar interiorul personalier al artistului, ci și imaginea publicului, a contradicțiilor din societate. Important este că această corelare valorică a binomului dramaturg – public să fie reciprocă. În ideal, în această relație este inadmisibilă superioritatea sau umiliința. În ea spre deosebire de confruntările reale nu există lupte pierdute și părți beligerante. Toți care iau parte la conflictul dramatic și la dialogul spectacular se află într-un plan virtual al existenței.

Există o legătură directă între nivelul de dezvoltare al teatrului și nivelul de libertate a societății. Scena este zona de creștere virtuală a câmpului de libertăți sociale. Aceste libertăți devin cu timpul reale, fiind con-simțite și apoi con-sfințite public. Teatrul nu poate fi o autarhie, o instituție închisă, ci este remediul contra izolării sociale. În statele totalitare sălile de teatru sunt unicele zone de emigrație virtuală, unde cetățenii au posibilitatea să se refugieze în libertate, a evada pe răstimpul spectacolului.

Dacă e să reieșim din raportul dintre fericire și libertate, în care cu cât eroul este mai liber cu atât este mai fericit, iar cea mai mare pedeapsă este privarea de libertate, orice situație dramatică poate fi clasată și ca o privare impusă de raporturile circumstanțiale sau benevol acceptată a libertății.

Această privare de libertăți provine din moravuri, mentalitate, idealuri retrograde care pun în pericol însăși existența. Acest pericol apare din depășirea măsurii, este o manifestare a anormalității. Prevenirea acestor patologii sociale este acea funcție de terapie socială a artei dramatice, care a determinat includerea ei în ansamblul centrului curativ al antichității de la Epidauros. În ansamblul său arhitectural pe lângă clădirile cu menire de cazare și consultanță medicală erau incluse stadionul și teatrul. Costul organizării spectacolelor intrând în prețul întregului curs de lecuire.

Piesa de teatru este chemată a corespunde unei necesități sociale. Iar montarea ei solicită un anumit public spre care se orientează.

Abordarea temelor dureroase ale societății în tranziție ca vânzarea organelor, copiii și bătrânii abandonați, traficul de persoane, economia tenebră, operațiunile raider, corupția, aventurile moldovenilor la „zarabotcă” în Moscova, la lucru în Italia, la odihnă în Turcia, la work travel în SUA și a turiștilor americani, europeni sau ruși veniți în Moldova, pactul mediocrităților suverane împotriva oamenilor de cultură, 7 aprilie 2009... ar contribui la soluționarea lor.

Arta a scos comunitatea umană din barbarie, popoare întregi din starea de înapoiere social-culturală. Barbaria și înseamnă o lipsa de respect pentru artă, cultură și civilizație, pentru teatru. Este o manifestare a sălbăticiei.

Dramaturgia și proiectele cultural-istorice

Vîrsta unui neam se măsoară cu fabulațiile sale. Iar acestea la moldoveni coboară pînă la cultura Cucuteni, la pelasgi...

Drama strămoșilor explorează timpul pierdut al patriei. Exotica timpului oferă o multitudine de atracții spectatorului avid de a cunoaște un „posibil” mod de viață al copămîntenilor, al strămoșilor. Drama face investigații arheologice, studiază trecutul neamului pe baza urmelor materiale, îl umanizează.

Piesa de teatru este o antologie a caracterelor, ideilor, expresiilor lingvistice proprii unui timp și unui spațiu, pe care îl creăm. Un personaj, un subiect devenit mit ne înveșnicește, ne menține neamul veci de veci.

Autorii dramatici extind hotarele Patriei la dimensiuni preistorice, patriarhale, din cele mai fericite perioade ale ei. Îi adăuga glorie, redînd sentimentul de mîndrie concetățenilor pentru compatrioții care au făcut epocă, au înfruntat cu demnitate cele mai grele timpuri.

Dacă este făcută cu talent această reconstituire nu este arhaică, vetuscă. Succesul ei se bizuie în corelarea mesajului artistic cu publicul. Gîndirea dramatică este binevenită la moment, la „șanc”. Subiectele, toponimele, idiomele vechi, date uitării, desuete ea le actualizează, le face reprezentative pentru ziua de azi.

De exemplu, unul din proiecte ar fi crearea unui teatru călușăresc. Unul mai vechi ca teatrele Kabuki, No, teatrul antic grecesc. Acest proiect necesită o dramaturgie, care ar lua la bază drama populară moldovenească, descoperind în ea cele mai vechi tradiții teatrale. Ar monta reprezentații a unei trupe ambulante, lipsite de scena antică, într-o versiune estetică arhaică, dar și modernă, care ar afirma ca teatrul s-a născut în templul lui Zagreus.

Dramaturgii „fabrică” viitorul patriei din elementele trecutului, fără a fi anacronici. Dar proiecte de teatre cultural-istorice, muzeale ar putea fi mai multe.

Tematica fabulațiilor istorice autohtone

Este timpul să dăm lumii istoria neamului nostru. Avem nevoie de înregistrarea legendelor legate de personalități istorice, denumirea localităților, evenimente de răsunset ale acestui pămînt, de analiza comparativă a folclorului nostru cu cel al altor neamuri indoeuropene, vecine nouă mii de ani în urmă, plecate de la „matca” comună spre „capătul lumii”. Numai în baza unor asemenea culegeri am avea posibilitatea creării unor epopei, asemeni celor homerice.

Cîte subiecte surprinzătoare oferă istoria strămoșilor noștri din epoca pelasgă: despre titani și olimpieni, atlânți, traci, despre Tiras și Homer, despre Orfeu și Euridice, Orfeu în Egipt, princessa Tracia, Zamolxe, înfrîngerea lui Darius de către geți, înfrîngerea lui Filip și Alexandru Macedon de către geți, despre Cavalerul trac, Burebista, templul

lupilor lui Deceneu, izgonirea de către Burebista a «boilor» celți, cucerirea de către Burebista a cetăților grecești de pe malul mării, despre războaiele dacilor cu romanii, despre Decebal, Ovidiu exilat în Dacia Felix...

Așteaptă evaluarea sa legendele strămoșilor noștri din perioada creștină, cea bizantină, despre misiunea apostolului Andrei, izgonirea Hoardei de Aur, despre descălecatul țării Moldova de Dragoș Vodă, despre Bogdan de la Cuhnea Întemeietorul, Alexandru cel Bun și Constantinopolul, biserica moldovenească bizantină...

În evul mediu Moldova era izvorul luminii pentru culturile popoarelor ortodoxe. Istoria ei din evul mediu și perioada renașterii este plină de evenimente, personalități și subiecte de însemnătate europeană ca Grigore Țamblac – Mitropolit al Kievului, Ștefan cel Mare și Eudochia Kievului, Ștefan cel Mare și Ivan al III cel Mare al Rusiei, Ștefan cel Mare și Maria de Mangop, Ștefan cel Mare și Uzun Hasan, Ștefan cel Mare și Voichița, Ștefan cel Mare și Muntele Atos...

Istoria Moldovei a dat lumii personalități ca Petru Movilă – Mitropolit al Kievului, Vasile Lupu, Timuș Hatman al Ucrainei și Ruxanda principesa Moldovei, Ioan Vodă cel Cumplit, Nicoară Potcoavă Hatman al Ucrainei și Voievod al Moldovei, Despot Vodă, Duca Vodă Voievod al Moldovei și Hatman al Ucrainei, Dosoftei – poet și mitropolit, Nicolae Milescu Spataru – profesor lui Petru cel Mare, Dimitrie Cantemir, Gruia Novac – spaima Țarigradului, povestea lui Carol al Suediei exilat în Moldova...

Perioada istoriei moderne plasează moldovenii în calea războaielor ruso-turce, a vânzării și cumpărării Basarabiei de către marile puteri, oferă subiecte legate de Manuc Bei, anexarea Basarabiei în 1812 de Rusia Țaristă, istorii ale lui Dumitru Sturdza mare ban al Țării Românești, mare vornic și mare logofăt al Moldovei, Domnitorul Ioniță Sandu Sturdza (1822 – 1828), Mihail Sturdza (1834 – 1849), Vasile Sturdza (octombrie 1858 - 5 ianuarie pe stil vechi 1859), haiducul Tobultoc...

Fiecare din cei peste 170 de domnitori ai Moldovei feudale, inclusiv și domnitorii fanarioți merită o piesă de teatru, un film sau un roman, ce ar aduce istoria domniei sale, isprăvile săvârșite de acesta, marcând istoria.

Perioada Regatului Român are și ea fabule și personalități notorii cum ar fi unirea principatelor, Ioan Cuza vodă, Mihail Kogălniceanu, Constantin Negruzzi, Gh. Asachi, familia Hasdeu, Alecu Russo, Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu, Veronica Micle, Titu Maiorescu...

Dar și fosta gubernie Basarabia a Imperiului Rus este bogată cu personalități și evenimente marcante și tragice cum ar fi Scarlat Sturdza, primul guvernator al Basarabiei, exilul lui Pușkin în Basarabia, Alexandru Donici, Constantin Stamati, Constantin Stamati-Ciurea, Eteria lui Epsilanti la Chișinău, mitropolitul Bănulescu-Bodoni, Alexei Mateevici, Hristo Botev în Basarabia, pogromul de la Chișinău 1903, Maxim Gorki în Moldova, compozitorul Rubinstein, Mihailo Coțiubinski, arhitectul Șciusev, apariția Republicii Democratice Moldovenești, proiectul cominternului de creare în baza Regatului Român și a Republicii Democratice Moldovenești a Republicii Socialiste România cu capitala la Iași, Grigore Cotovschii și Mihail Frunze în crearea Republicii Autonome Moldovenești – cap de pod al revoluției mondiale și al reunificării naționale...

Această perioadă oferă subiecte despre unirea Republicii Democratice Moldovenești cu Regatul Român în 1918, Constantin Stere, Ion Gheorghe Duca prim-

ministru asasinat de Garda de Fier, poetul A. Ropot, poeta Magda Isanos, anexarea Basarabiei de la 28 iunie 1940, Majadahonda – „Garda tânără de la Orhei”, deportările din 1941, masacrul de la Țiganca 1941, aruncarea în aer a Chișinăului de Armata Roșie în 1941, Cimitirul Eroilor la Chișinău, ghetoul evreilor din Chișinău, masacrul de la Șerpeni 1944, operația Iași-Chișinău, bombardarea Chișinăului de americani în 1944...

Republica Sovietică Socialistă Moldovenească oferă istorii tragice despre moldovenii din Gulag, deportați în Siberia, Kazahstan, rezistența anticomunistă în Moldova anilor 1942-1950, foametea din 1946-1947, deportarea din 1949 și colectivizarea, despre „Arcașii lui Ștefan”, „Sabia dreptății”, „Partidul Libertății” din 1951, rezistența anticomunistă în anii 60-70,80, Chișinăul criminal pe timp sovietic (anii 1950, 1960, 1970,1980, 1990, Tolea Băț de la Pitușca, Zelenii s.a.)...

Douăzeci de ani de existență ai Republicii Moldova oferă subiecte despre războiul de pe Nistru din 1992, „prijvatizarea” moldovenească 1990-2012...

Evaluarea acestui areal tematic ar trebui să fie unul din obiectivele guvernării, o cauză a fiecărui dramaturg autohton.

Etapele lucrului asupra piesei

Cum este să scrii o lucrare, care să ajungă la inima și sufletul publicului nu doar prin momentele de actualitate stringentă, dar și prin valorile general-umane pe care le va conține și valoarea artistică? Ca la ea să revină și alte generații de concetățeni, pentru a-și „încărca bateriile” cu patriotism, dragoste de oameni.

Pentru asta este nevoie de a cunoaște viața, dar și legile compoziției literar-dramatice, legitățile percepției și tehnicile artistice.

Piesa de teatru se scrie pentru spectacol. Conceptul ei tematic, artistic, conținutul ideatic și textul propriu zis se constituie în măsura scrierii subiectului și montării spectacolului. Și acest proces pentru fiecare autor este individual. Experiența prin care am trecut m-a adus la următoarea consecutivitate a unor formulări.

1. Atitudinea civică și personală față de o problemă publică actuală. Determinarea eroilor și a dramatismului ei. Conceptul ideatico-tematic și personalier al problemei.
2. Posibilul comanditar al proiectului. Caracterul repertorial, ce va asigura un caracter antologic, o contribuție la conștiința națională, general-umană. Determinarea genului viitoarei piese.
3. Alegerea genului spectacular. Condițiile scenice, tehnice necesare conceptului artistic și de producere. Teatrul în care se va juca.
4. Alegerea eroului și a anturajului său, a personajului afectiv și celui antagonist. Actorii pentru care se scriu rolurile.
5. Analogia problemei cu o situație dramatică din trecut, prezent sau viitor. Documentarea, studierea materialelor din presa, mass-media, lucrări științifice, a memoriilor sau întâlnirea cu persoane implicate în evenimentele asociate, a documentelor și lucrărilor istorice, literare.
6. Stabilirea situației dramatice luate la baza subiectului, circumstanțelor, cronotopului acesteia. Formularea primei variante a fabulei – sinopsisul.

7. Dezvoltarea subiectului în faza „piramidei” compoziționale. Precizarea șirului de situații dramatice, șirului evenimentelor, șirului jocurilor, șirului ritualurilor, a personajelor episodice și a șirului figurativ.
8. Formularea sinopsisului desfășurat al subiectului pînă la scrierea dialogului.
9. Scrierea dialogurilor. Asocierea textului și acțiunii fizice, dintre text și situația contextuală luată ca intrigă. Coraportul limbii literare cu slangul modern.
10. Redactarea situațiilor, a componentelor explicite și implicite, a construcției compoziționale, a textului și a acțiunii fizice ale personajelor pînă la varianta finalizată pentru discuția cu regizorul și interpretii.
11. Redactarea piesei după verificarea ei cu actorii și grupul de creație al montării și prezentarea în fața publicului.

Piesa de teatru are în centrul său destinul uman într-o situație sau un șir de circumstanțe dramatice, formînd o peripetie cu intrigă și catastrofă. Prezentat prin fabulă, subiect, legendă, mit, expus cu anumită atitudine, mijloace, modalități, procedee, gen, tropi, forme, figuri de stil, manieră, stilistică, curent artistice, platformă estetică...

Acest „pomelnic” de noțiuni teoretice este un „arbore genealogic” al piesei și un element obligatoriu al serviciului sacru al creației dramaturgice. Ele au o forță magică pentru cei ce le înțeleg și pun în ele gîndurile și emoțiile zilelor și nopților petrecute cu eroii pieselor. Ele rămîn după ce se „epuizează” fenomenul creației dramatice, al experienței artistice, sunt „testamentul” lor.

Cînd autorul pornește lucrul asupra unui subiect, primul lucru pe care îl hotărăște este modalitatea mimetică luată la bază: a) documentalism; b) imaginarea realismului posibil; c) absurdul existențial; d) fantasticul. Pe parcurs el le va mixa, dar una din ele va fi de bază.

Piesa presupune re-producerea vieții în formele ei, dar și un amestec în diferite „rețete” a „bucătăriei” artistice. Dramaturgul „curăță” formele naturale de ceea ce este de prisos, pentru a le face pe placul și gustul său, al publicului, frumoase sau oribile, tragice sau comice, verosimile sau neverosimile... Le suprapune, le substiuie, le amestecă. Le tratează documentar, realist, absurd sau fantastic. Cu procedee de sacralizare, realizăm, grotesc și fantasmagorie.

Își alege genul dramatic (tragedia, drama, comedia, feeria). Sigur că varietăți genetice sunt multe, dar între ele acestea patru sunt „academice”. La baza lor stau stările patetice de sublim, catarsis afectiv și de groază, raționalism și catarsis intelectual, grotesc și catarsis parodic, exorcism și catarsisul miraculos.

Din atitudinea autorului față de erou și situație, din gradul de mixaj al formelor umane cu celelate forme existențiale apar figurile de stil (metonimia, metafora, alegoria și simbolul).

Construcția lor este bazată pe procedeele de comparație, epitet, hiperbolizare și litotă. În suprapunerea stilistică utilizăm procedee ca disecarea, aglutinarea, tipizarea și suprapunerea figurativă. Mai ales în conceperea personajului și situației. Dar orice component al subiectului este un „deliciu” pentru autor. Căci ai tot dreptul a reprezenta viața documentar-cronical, tipizant, stilizat și convențional. Important este să rămîi credibil „spărgîndu-te” în figuri de stil.

Aria tematică a piesei include fenomene și evenimente de anturaj general, concret-istoric, social cu personaje concrete, legate de destinul eroului și conflictul său interior. În „construcția” subiectului dramatic de fiecare dată te verifici prin procedeul personificării, fabulației, ludicului și stilizării.

Personificarea presupune identificarea și atribuirea unui tip personalier, rol, caracter și chip artistic. Creezi personajul în baza unui prototip concret, tip social, tipaj artistic și arhetip. Îi atribui în situațiile fabulei roluri intime, instituționale, situativ-ocasionale sau convenționale. Incluzi în caracterul său caracteristici psiho-fizice, sociale, etico-morale și spirituale. Alegi și determini rolul atributiv și rolurile complementare ale eroului. Asocierea, confuzia, substituirea personajelor unul cu altul sunt procedee frecvente.

În personificare te orientezi spre eroificare, crearea unui personaj afectiv, a unui personaj antagonist și a unor personaje de anturaj sau unui personaj colectiv, care devin principale sau episodice, cor, figurație sau stațiști.

Subiectul dramatic are trei protagoniști: eroismul, afectivitatea și antagonismul. Apariția acestora a pus baza teatrului clasic antic. Ele sunt reprezentate prin erou, personajul afectiv și personaj negativ, stări ostile ale mediului, care pun viața în pericol.

Aceste trei elemente constitutive ale dramaticului sunt universale. În aceeași măsură ca și cele trei legi ale dialecticii, care reprezintă principalele co-raporturi dramatice existențiale și principii de compoziție dramatică.

Circumstanțele situației în care plasezi eroul includ mediul natural, fundalul evenimential social-istoric sau convențional, corul sau anturajul și personajele centrale – „afectiv” și „antagonist”. Este o condiție indiferent de stilistica luată la bază.

O fabulă include în sine istoria, peripeția personificată cu intrigă și catastrofă. Ea se construiește pe baza unei situații dramatice cu catastrofe naturale, incidente sociale, accidente tehnice sau patologii umane. Între circumstanțele care determină comportamentul eroului distingi cele personaliere, de timp și loc, scop și mijloace, modal-instrumentale și de cauză-efect.

Încărcarea personajelor, fabulei, cronotopului, ritualurilor și jocurilor scenice cu semnificații, asocieri, comparații, epitețe, hiperbole, litote, metafore, metonimii, simboluri, alegorii și constituie conținutul artistic, savurarea căruia este plăcerea publicului.

Arta dramatică cere de la autor și de la interpreți capacitatea de a se transpoziționa rolul în „eu în condițiile date”, a se transforma creînd un caracter, a se transfigura scriind rolul de pe poziția personajului și a se auto-identifica cu chipul lui artistic.

Acțiunea unei piese sau a unui spectacol are dimensiuni dramatice, actricești, scenice și teatrale. Ea poate fi expusă consecutiv, paralel, asociativ, dar și absurd. Personajul se manifestă în ea psiho-fizic, verbal, situativ și psihologic. Acțiunea sa este naturalistă și simbolistă, reală și sur-reală. Acțiunea sa verbală este condiționată de pre-text, con-text, subtext și text.

În construcția fiecărei scene îți seama de elementele acțiunii dramatice: starea, atenția, aprecierea și ritualul. Stările personajelor sunt fizice (frig, căldură, imobilitate, vînt, ploaie etc.), raționale (meditative, de documentare, de cercetare, insaituale), emotive (bucurie, tristețe, frică etc.), sufletești (extaz etc.).

Evenimentele piesei sunt legate de destinul eroului, familiei și comunității, de rituri, datini, obiceiuri și tradiții publice.

Timpul fabulei este subiectiv și obiectiv, trecut, viitor, prezent și prezent posibil. Dar este asociat celui de azi prin anacronisme, actualizare, contemporanizare și modernizare. Mimesisul defensiv tinde spre forme aprobate, spre clasicism și un anumit conformism, pe când mimetismul ofensiv – spre modernism și anumită obscenitate, ofensă la care mergi conștient.

Spectacolul teatral se prezintă în diverse convenții scenice la baza cărora stă conceptul „Teatrului-Templu”, a celui de al „Patrilea perete”, a „Cutiei Magice” dar și a „Spectacolul-Sărbătoare din piață”.

Jocul scenic se manifestă prin forme existențiale (jocuri de copii, competiții sportive, dans popular, jocuri de societate, distracții lipsite de griji, jocuri de afaceri, de noroc etc.). Dar cele mai importante jocuri pe care le include o piesă de teatru este cel al atitudinilor, sentimentelor, jocul de cuvinte și jocul figurativ al asocierilor scenice (elemente de decor, costum, lumină, sunet, proiecție, mizanscenă, plastică etc.).

Piesa are nevoie de o construcție bine pusă la punct logic, tematic, mesagistic și compozițional. Iar modul de expresie artictică a fabulei – de un suflu patetic, de atitudinea autorului.

Expunerea artistică cere un tempo-ritm, asemeni unei „cardiografe”. Este o linie sinusoidală determinată de vectorul orizontal al subiectului gradat ritmic pe șirul de evenimente și vectorul vertical al stărilor patetice ale eroului față de situația cunoscută de public.

În situațiile fabulei personajul se comportă în diverse modalități, caractere, cum ar fi cele de temperament, manifestări reținute sau declanșate spontan, cu diferite viteze ale mișcării scenice, măsuri ritmice sau tempouri muzicale etc. Evoluția, alternanța, emixiunea, schimbul lor în dependență de jocul situațiilor, atitudinilor și al emoțiilor și creează tempo-ritmul, elanul artistic.

Atmosfera acțiunii dramatice exprimă starea inițială a mediului natural, a personajului, condiția psiho-fizică a jocului, dar și starea la care ajunge situația în urma evenimentului. Starea este circumstanța modală a acțiunii. Atmosfera dramatică se manifestă prin dinamica stărilor umane, ale mediului, manifestate în scenă prin mișcarea scenografică, „fonosfera” sunetului pictografic, efecte de reverberație, de sonoritate a vocii și acțiunii verbale, a muzicii. Publicul așteaptă de la autor o atmosferă ludică, creativă, inteligentă, civică și optimistă, realizată în atmosfera scenică, teatral-publică, spectaculară.

În compoziția subiectului dramatic includ : prologul, expoziția, apariția conflictului, greșeala inițială și cea fatală, peripeția, intriga, păcatul, culminația, scena patetică, judecata, catastrofa, soluționarea conflictului, finalul, epilogul. Spectacolul reunește textul verbalizat cu jocul actorilor, designul scenic, co-participarea spectatorului. Reconstituirea memorial-etnografică, documentar-cronicală a evenimentului este adaptată la condițiile tehnice de reprezentare, stilizarea lui prin optica “oglinzii” scenice, unghiului ei de refractare, focusarea, transfocarea ei, orientările estetice ce determină transformarea imaginii scenice, aducerea ei la o formă convențională.

Toate aceste noțiuni sunt necesare pentru a scrie o piesă de teatru prin care autorul își adjudecă rolul de dramaturg. Acesta este chemat a fi senzațional, impresionant, să stimuleze imaginația și să declanșeze fantezia spectatorului, să-l motiveze la atitudini și acțiuni sociale.

Sigur că scrierea piesei de teatru are nevoie de o cultură, de cunoașterea meseriei dramatice, o experiență. Pentru a o transmite viitorilor dramaturgi și am scris această carte, în care am prezentat experiența proprie. Sper să le fie de folos.

Fără o intelectualitate performantă pe plan profesionist nu vom putea edifica societatea pe interior, să-i dăm o dinamică de evoluție și să devenim o societate performantă în relațiile cu alte națiuni.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

1. Blaga I. Teoria dramei. București, „Scrisul Românesc”, 1995, 276 p.
2. Burada T. Istoria teatrului în Moldova. - Chișinău, „Hyperion”, 1989.
3. Dialogul neîntrerupt al teatrului în sec. XX. – București, „Minerva”, 1973.
4. Dramba O. Istoria teatrului universal. – București, „Saeculum”, 352 p.
5. Gheorghiu D. Sociologia percepției artistice – București, „Meridiane”, 1991.
6. Ghițulescu M. Istoria dramaturgiei române contemporane. București, „Albatros”, 2000.
7. Tonitza-Iordache M., Vanu G. Arta teatrului. - București, Ed. Enciclopedică, 1975.
8. Алперс Б., Театр социальной маски, М.-Л., ГИХЛ, 1931г. 132 с.
9. Аль Д.Н. Основы драматургии.- Ленинград, ЛГИК, 1988.
10. Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга - Москва, «Наука», 1967.
11. Аникст А.А. Теория драмы в России. От Пушкина до Чехова - Москва, «Наука», 1972.
12. Аникст А.А. Теория драмы от Гегеля до Маркса – Москва, «Наука», 1983.
13. Аникст А.А. Теория драмы на Западе в второй половине XIX века «Наука», 1988 г. 506 стр.
14. Аникст А.А. Гёте и Фауст: От замысла к свершению.— Москва, Книга, 1983, 270 с.
15. Аникст А.А. Творческий путь Гёте.— Москва, Худож. лит., 1986, 543 с.
16. Аникст А.А. Первые издания Шекспира. — Москва, Книга, 1974.
17. Аникст А.А. Шекспир: Ремесло драматурга. — Москва, Сов. писатель, 1974.
18. Аникст А.А. Трагедия Шекспира «Гамлет»: Лит. комментарий. — Москва, Просвещение, 1986.
19. Аникст А.А. Творчество Шекспира. — Москва, Гослитиздат, 1963.
20. Аникст А.А. Шекспир. — Москва, Мол. гвардия, 1964. — (ЖЗЛ)
21. Аристотель Об искусстве поэзии – Москва, «Наука», 1957.
22. Асмус В. Ф. Иммануил Кант. — М.: Высшая школа, 2005.
23. Барбой Ю. Структура действия в современном спектакле. – Ленинград, ЛГИТМИК, 1988.
24. Бояджиев Г. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. – Москва, “Просвещение”, 1981.
25. Буало-Депрео Никола Поэтическое искусство. - Москва,
26. Владимиров С. Драма, режиссер, спектакль. - Ленинград, 1979.
27. Волькенштейн В.М. Драматургия – Москва, «Искусство», 1969.
28. Габрилович Е.И. Вопросы кинодраматургии – М. ВГИК, 1984.
29. Гегель Г. В. Ф. Философия истории // Гегель, Г. В. Ф., Соч.: в 14 т. Т. 8. — М.; Л.: Соцэкгиз.
30. Гегель. Феноменология духа. (Вступ. статья и комментарий Ю.Р. Селиванова). — Москва: Академический Проект, 2008. — 767 с. — (Философские технологии: философия).
31. Демидов Н.В. Искусство жить на сцене. – Москва, “Искусство”, 1965.

32. Дени Дидро. Парадокс об актёре. // С.С., т.V. Театр и драматургия. Вст.ст. и прим.
33. Д.И. Гачева, пер. Р.И. Линцер, ред. Э.Л. Гуревич, Г.И. Ярхо. Academia, 1936.
34. Добин Е.С. Сюжет и действительность. Искусство детали. - Ленинград, 1981.
35. Захава Б.Е. Мастерство актёра и режиссёра.- Москва, «Просвещение», 1973.
36. Квинт Гораций Флакк. Наука поэзии. / Пер. М. М. Позднева. // Книга сочинителя. СПб.: Амфора. 2008. С. 113—142.
37. Лосев История античной эстетикию –М.”Искусство”, 1992.
38. Лоусон Дж.Г. Теория и практика создания пьесы и киносценария – Москва, 1980.
39. Оснос Ю.А. Вопросы драматургии в наследии Станиславского – Москва, 1953.
40. Поламишев А. Мастерство режиссёра. Действенный анализ пьессы. – Москва, 1978.
41. Прокофьев В. В спорах о Станиславском. – Москва, “Искусство”, 1962.
42. Кнебель М.О действенном анализе пьесы и роли. - Москва, ”Просвещение”, 1982.
43. Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. - Ленинград, 1969.
44. Станиславский К. С.. Работа актёра над собой. - Москва, Художественная литература, 1938.
45. Хализеев В.Е. Драма как явление искусства – Москова, 1978.
46. Холодов Е.Г. Композиция драмы – Москва, 1957.
47. Холодов Е.Г. Язык драмы – Москва, «Искусство», 1978.
48. Чечетин А.И. Основы драматургии театрализованного представления – Москва, «Просвещение», 1981.
49. Шароев И.Г. Драматургия массового действия – Москва, ГИТИС, 1979.