ARTA DIALOGULUI SAU „CUM DRAMATURGII BASARABENI AI ANILOR '90 DISCUTAU CU PLATON”

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-2.09>

Arta dialogului sau „Cum dramaturgii basarabeni ai anilor '90 discutau cu Platon”

Mobilitatea interioară a teatrului, dublată de ritmul alert al vieții sub valul postmodernității de la finele secolului al XX-lea, a condiționat nu doar re-definirea unui nou limbaj teatral, dar și re-scrierea formelor dialogale specifice artei teatrale.

Or, în textele lui Constantin Cheianu, Val Butnaru, Nicolae Negru, Mircea V. Ciobanu, Dumitru Crudu, Irina Nechit, Maria Șleahțișchi și Nicolae Leahu dialogul nu are doar rolul clasic de a declanșa și de a motiva acțiunea. (Sub)straturile din *dialogurile conflictuale* și „*dialogurile surzilor*”, din *dialogurile paralele* și *dialogurile-ecou*, din *dialogurile prin asociere aparent* „*absurdă*” și *dialogurile* „*teză – antiteză*”, *monologurile dialogate* și *dialogurile monologate* suscită alternarea registrelor lingvistice și jocul (de-a) limbajelor(le).

Completând și continuând deschiderea către multiple stiluri textuale, limbajul dialogurilor declanșează și definitivează procesul comunicațional între scris și vorbit, dar și între text-spectacol-public. „Palparea” tipurilor dialogurilor și „plonjarea” în *mise en abis*-urile limbajului ne dau revelația descifrării simbolurilor și a semnificațiilor dramaturgiei și teatrului contemporan național și universal.

Cuvinte-cheie: dramaturgie națională contemporană, piesă, limbaj, dialog, monolog, spectacol.

Summary The art of dialogue or „How the Bessarabian playwrights of the 1990s discussed with Plato”

The inner mobility of the theater, doubled by the fast pace of life under the wave of postmodernity at the end of the twentieth century, conditioned not only the re-definition of a new theatrical language, but also the re-writing of dialogic forms specific to theatrical art.

Or, in the texts of Constantin Cheianu, Val Butnaru, Nicolae Negru, Mircea V. Ciobanu, Dumitru Crudu, Irina Nechit, Maria Șleahțișchi and Nicolae Leahu, dialogue does not only have the classic role of triggering and motivating the action. The (sub)layers of *conflict dialogues* and „*deaf dialogues*”, *parallel* and *echo dialogues*, *seemingly „absurd” association dialogues* and „*thesis-antithesis*” dialogues, the *dialogue monologues* and the *monologue dialogues* evoke the alternation of linguistic registers and the play of languages.

Completing and continuing the openness to multiple textual styles, the language of dialogues triggers and finalizes the communicative process between written and spoken, but also between text-show-audience. The „palpation” of the types of dialogues and the „immersion” in the *mise en abysse*s of language give us the revelation of deciphering the symbols and meanings of contemporary national and universal drama and theater.

Keywords: contemporary national drama, play, language, dialogue, monologue, show.

Un resort al teatrului postmodernist este duplicitatea blând-ironică a dramaturgului în configurarea raporturilor între un personaj și un altul, între scris și vorbit, între formă și fond. Or, integrând elementele eterogene într-un spațiu continuu, arhitectura textului dramatic postmodernist mai are forma clasică de reprezentare a unui bloc dialogal segmentat, format din replica și contrareplica dintre personaj-personaj care își dispută idei

și opinii sau își dezvăluie direct gândurile, sentimentele, atitudinile. Și dramaturgii basarabeni ai anilor '90 investesc dialogul cu funcția de a sugera relațiile dintre aparența și esența personajelor, de a reda conflictul dramatic, de a exprima succesiunea și coerența acțiunii dramatice, de a capta mai mult interesul cititorului / spectatorului. În piesele lui Constantin Cheianu, Val Butnaru, Nicolae Negru, Mircea V. Ciobanu, Dumitru Crudu, Irina

Nechit, Maria Șleahțișchi și Nicolae Leahu *scopul dialogului* este de a asigura textului dramatic dinamism, oralitate, autenticitate, intensitate, concentrare, dramatism, denotând arta dramaturgilor de a construi și de a menține/întreține conversații platoniene / socratiene inedite.

În „tragedia națională” *Cum Ecclesiastul discută cu Proverbele* de Val Butnaru, Ecclesiastul, înțeleptul biblic alias fondatorul unei trupe de teatru care se destramă, și Proverbele, înțeleptul din popor alias un om ciudat care sapă gropi, să aibă cine cădea în ele, dialoghează inspirat pe fundalul unui festival internațional de teatru organizat la Chișinău. Acțiunea dramatică se desfășoară în jurul unei repetiții cu *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett, în care actorii Didi și Gogo (prin analogie cu Lucky și Pozzo) fac schimb de replici beckettiene. Limbajul și dialogurile protagoniștilor, amintind intertextual și de *Dialogurile socratice* ale lui Platon [18], nu mai comportă doar funcții comunicaționale, ci și „psihologice”: „PROVERBELE: Ai, lasă, dom’le. Dar ce mă mai enervează tâmpitul ăsta!” [2, p. 184] și „fiziologice”: „PROVERBELE: Domnule, n-auzi că pe mine așa mă cheamă – Proverbele!...” [2, p. 174]. Eroii își dau unul altuia dreptul la replică: „BOBI: Nu-i mai închide atâta gura. Vorbește, dom’le”; „ROZA (către Ecclesiast): Vorbește tu” sau ți-l iau: „LUCKY: Dar ce, nu... // RELĂȚII-CU-PUBLICUL: Fără discuții de prisos!...” [2, pp. 184, 194, 173].

Unele personaje postmoderniste pendulează în dialogurile lor de la non-expresie la expresie și de la ne-spunere la spunere, fiindu-le caracteristic refugiu în „tăcere”. Acestea sunt metamorfozele semnificative ale limbajului artei postmoderne, care presupune, după autorul eseului *Barbarii*, „în primul rând expresie și abia mult mai târziu comunicare. Iată momentul. Ruptura. Începutul sfârșitului” [1, p. 84]. Or, debutul erei postmoderne poate fi proclamat din momentul în care Orfeul modern continuă să cânte atât „melodiile tăcerii...”, muzică stranie care poate oferi o experiență, o intuiție a postmodernismului” [11, p. 186], cât și melodiile unor noi combustii creatoare ale limbajului și ale dialogului.

Deci, dramaturgii postmoderni învață „lecția” lingvistică a *dialogului tăcerii*, surprinzând și ei, uneori, gradul zerologic al limbajului. În piesa lui N. Negru *Realitatea violetă*, actul tăcerii este redat printr-o acțiune fizică și un „simbol” al incapacității de a intra în dialog: gura personajului Pescaru este „acoperită cu leucoplast în care e fâ-

cută o gaură pentru a putea să respire” [15, p. 51]. Unora le convine această stare a personajului și excluderea lui din dialog, ironizând pe seama lui: „CREȚU: (...) De altfel, îți stă bine cu gura astupată...” [15, p. 62]. Și acțiunile personajelor din piesa *Doamna din Satul-florilor-ce-mor* de Irina Nechit „vibrează” coardele tăcerii: „PRIMARUL: Gata, domnișoară. (Îi lipește fetei un plasture pe gură.) Restul e tăcere” [12]. Alte valențe ale „tăcerii”, caracteristice literaturii postmoderne, îi sunt familiare și lui Iosif din piesa lui Val Butnaru *Iosif și amanta sa*, care susține: „Fiindcă știu că muțenia nu e în tăcere, ci în vorbă” [17]. Eroii textului dramatic postmodern nu mai suferă doar de criza limbajului, ci și de absența retoricii, ca în piesa *Proiectul unei tragedii* de I. Nechit: „CASANDRA: (...) Te-ai gândit vreodată că nouă, celor de la Chișinău, ne lipsește arta conversației. Mi-e dor de niște discuții lungi, captivante, subtile, rafinate, pline de sens...” [13, p. 9].

Totuși, dramaturgii postmoderni re-trasează o traiectorie evolutivă a limbajului teatral, fie „căutând tăcerea în hazard, indeterminare, aleatoriu, haos” [4, p. 88], fie depășind tăcerea prin solilocurile unor eroi din piesele Irinei Nechit, C. Cheianu, Val Butnaru ș.a. sau prin „marea trăncăneală” caragialiană. Nodul acțiunii piesei *Proiectul unei tragedii* de I. Nechit începe să se lege / dezlege, depășind firul intrării în labirintul colocvialității. Or, cum re-cunosc personajele înseși, „în noaptea asta noi am făcut doar un schimb de idei, un duel verbal. Acțiune n-a existat deloc” [13, p. 50]. În plus, multiplele discuții telefonice ale protagoniștilor și ale vocilor acestora stopează acțiunea, dar ilustrează arta dialogului. În unul din dialoguri se invocă și o definiție a teatrului: „DIONISIE: Ce-i teatrul? // CASANDRA: Schimb de replici în acțiune...” [13, p. 50].

Unul din dialogurile ce pun la îndoială funcția comunicativă a limbajului sunt *dialogurile* prin asociere *aparent „absurdă”*. Conversațiile dintre protagoniștii eseului dramatic *Stația terminus* al lui Mircea V. Ciobanu se apropie uimitor (și) de cele ale antierilor lui Eugène Ionesco: „I: Și mai departe? / II: Și celebra maximă vedică „la început a fost fonemul” fu substituită cu tâmpita... / I: ...absurda... / II: ...stupida / I: ...imprudenta frază: „la început a fost pictograma” / II: Nu mai spune! / I: Nu mai spun!” [8, p. 3]. Și dramaturgul C. Cheianu în piesa *Plasatoarele* profită la maximum de principiile gândirii sau ale demonstrației indirecte, numită demonstrație *apagogenică* sau *reduce-*

re la absurd. Pentru a dovedi adevărul tezei: „STUDENTUL: Trebuie să fii Dalida ca să te sinucizi”, e necesar să se demonstreze falsul antitezelor: „EA: Dacă te sinucizi și nu ești Dalida, parcă nici nu te-ai sinucide. // EL: Dacă ești Dalida și nu te sinucizi, parcă nici nu ai fi Dalida” [5, p. 3]. Dar în procesul demonstrației se ajunge la erori, ca și în alte fragmente de dialoguri cu subtexte absurde.

Un joc original al limbajelor din schimbul de replici al eroilor din *Plasatoarele* este bazat pe principiul rațiunii suficiente: a. Necesar dar nu suficient: „EA: În viață se întâmplă de multe ori că tu știi totul despre alții și nu știi nimic despre tine”; b. Nici necesar și nici suficient: „EL: Sau tu nu știi nimic despre alții, dar alții știu totul despre tine”; c. Suficient dar nu și necesar: „EA: Dar se întâmplă ca toți să știe tot despre toți și nimic despre nimeni?”; d. Necesar și suficient: „EA: Dar așa ca toți să știe că nu știu nimic despre tine, dar să știe că știu totul despre toți?” [5, p. 3].

O altă metodă de construcție dramatică este **dialogul „teză-antiteză”**, plastica sau modalitățile lexicologice ale căruia au la bază niște silogisme (a)logice. Piesa *Magul din Leopoldskrone* și invitații săi de Angelina Roșca debutează cu întrebarea-capcană a lui Adolphe Appia: „Și atunci ce v-a adus în regie?” și răspunsul prompt al lui Max Reinhardt: „Nevoia de reformă!” [19, pp. 61, 62], care pot servi drept subsidiar disputei dintre teatrul actoricesc și teatrul regizoral. Urmează apoi lungile replici ale dialogurilor „teză-antiteză”: renumiții regizori cadentează cauzele și efectele teoriilor lor privind relația regizor-actor, ce sunt „rezolvate” prin concluzii (a)logice. Dialogul acestor personaje arbitrează competiția lor în expunerea parcurgerii celor mai dificile și mai bizare maratoane spre actorul sau regizorul total. Dialogul teză-antiteză are și scopul de a completa datele despre evenimentele, întâmplările, acțiunile subiectului, ca în eseu dramatic *Stația terminus* de M. V. Ciobanu: „JOZEF KLAPKA: Mă gândesc... Cred că inculpatul sunt eu. / „MEDICUL”: (ironic) Crezi sau gândești? / JOZEF KLAPKA: Cred. Și gândesc...” [8, p. 3].

Și în cazul pieselor naționale din anii '90 cele mai frecvente **dialoguri** sunt cele **conflictuale**. Eroii principali din *Minte-mă, minte-mă...* [14] de N. Negru întruchipează un schimb de euri prin confruntare, esențială fiind definirea raporturilor de forță dintre ei – acuzare, respingere, contrazicere, justificări etc., nu schimbul de informații. Discuțiile lor sunt construite din afirma-

ții și negații succesive, în care Mihai sonorizează replicile-ipoteze, iar Cătălina replicile-concluzii. Or, dacă El este maestru în arta vorbirii colocviale, Ea rămâne deseori fără replică sau recurge la „trimiteri” originare. În mijlocul confruntării pur verbale dintre personaje există și o importanță „acțiune fizică”: plecările și venirile Cătălinei, simbolizând fluxul și refluxul vieții lor tumultuoase. Doar revelația plecărilor subite ale Cătălinei îl face pe Mihai să-și caute, să-și re-cunoască și să-și re-găsească iubirea și iubita.

Or, dialogul conflictual este utilizat cel mai des pentru a explica raporturile dintre personaje, piesa *Realitatea violetă* de N. Negru fiind încă un exemplu convingător: „DEGERATU: Nu înțeleg de ce te supără cuvântul „prudent”? / EMIL: Fiindcă nu sunt mai „prudent” decât tine! Toate piesele tale sunt „prudente”! „General-umane”! / VALERIA: E ziua debutului nostru, băieți... / DEGERATU: Da, sunt prudente, din cauza voastră, a regizorilor!” [15, p. 171].

Acest tip de dialog este folosit pentru a dezvoltă interesele și scopurile care animă, înviorează, dinamizează acțiunea ca, de exemplu, în piesa *Saxofonul cu frunze roșii* de Val Butnaru: „SAXOFONUL: Nu aveți niciun drept să ne obligați! / COLONELUL: Peste o sută de metri de casa asta trece linia frontului. În aceste condiții, eu hotărâsc ce drepturi poate avea un ofițer pe timp de război. / SAXOFONUL: Nu vreau să cant! E stupid!” [3, p. 209]. Conflictul dintre eroi este potențat și în următorul dialog din textul dramatic al lui Val Butnaru *Șase autori în căutarea unui personaj*: „EMILIA: Raul, dar cu mine de ce n-ai dat mâna? / FRED: Emilia... / EMILIA: Ești misogin? / RAUL: Eu?” [2, p. 143].

În piesa lui Dumitru Crudu *Crima sângeroasă din stațiunea violetelor* [9], Istan și Olda reinterpretează tragi-comic „trista poveste” a lui Tristan și a Isoldei. În unicul lor dialog lung din Scena 4, se configurează atât un fel de duel verbal continuu, cât și (ră)sunetele unor note separate. Istan pronunță dedublat fiecare replică cu o altă voce, iar răspunsurile Oldei sunt când o concluzie, când o calmare, când o declarație, dar nu întotdeauna în unison cu discursurile soțului.

Alte personaje își vorbesc în permanență, dar nu se aud niciodată, aflându-se parcă în regimuri spațiale și temporale paralele. Un astfel de dialog este numit **„dialog al surzilor”**, când actul de comunicare presupune „a trece pe alături unul de altul”. Chiar în expoziția piesei lui Val Butnaru *Iosif și*

amanta sa, frații Iosif și Beniamin întrețin un „dialog al surzilor”, căci replicile lor sunt niște fraze monologale scurte, spuse în paralel: „*BENIAMIN: Am obosit umblând și cerșind o slujbă. // IOSIF: Nu poate admite ca fostul lui rob să fie consilierul regelui. // BENIAMIN: Nimeni nu-mi acordă atenție. Blestemată țară Egipt! Cui îi pasă de cunoștințele mele? De ideile și cărțile ce le port în creier? // IOSIF: Dar nici asta nu e totul. Casa, palatul acesta în care v-am adăpostit...*” [17, p. 180]. Se creează impresia că ei nu se aud și că nu-i interesează părerea celuilalt, iar aceste „aparteuri” sunt doar un fundal pentru reflecțiile părților. Textul conține și două secvențe cu aceleași dialoguri, reluate și repetate, dintre Iosif și Beniamin [p. 182] și Iosif și Tata [pp. 252 / 258], fiecare re-citind replica antagonistului său din pasajul anterior. „Dialogul surzilor” este în vogă și în *Saxofonul cu frunze roșii*: „*SAXOFONUL: Ce se întâmplă? Despre ce spectacol mi-a vorbit colonelul? // FLAUTUL: Am plecat din teatru, știi? // SAXOFONUL: Vrea să ne oblige să cântăm. // FLAUTUL: De fapt, de unde să știi?*” [3, p. 210]. Conversația în paralel a acestor personaje-cheie ale piesei exteriorizează înstrăinarea și singurătatea lor.

Și protagoniștilor dramei lui N. Negru *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați*, în timpul întrevederilor alertate și grăbite, le scapă schimburi de replici paralele: „*JULIETA (de sub plapumă): Aprinde lumina! // IOSIF (triumfător): Îl aud! // JULIETA (de sub plapumă): Aprinde repede lumina! // IOSIF: Îl aud! Îl aud!*” [17, p. 404]. Procedul de construcție a **dialogurilor paralele** reprezintă și modalitatea de structurare a Tabloului 5 din lucrarea *Luna la Monkberry* [în manuscris] de C. Cheianu, care constituie punctul culminant al „stărilor de spirit” ale personajelor. Ideea originală de dialogare paralelă sau / și tangențială, în câte două voci ale unui cvartet, descinde într-un dialog brutal cu o terță persoană – Vlad. Svetlana și Silvia intonează vocile „inculte”, iar Robert și Serafim pe cele „culte” ale aceleiași partituri sinistre și prea naturaliste.

Reprezentarea grafică a farsei tragice *Luministul* de C. Cheianu construiește parcă un templu în care vocea Ghidei pune baza unui edificiu, iar „corul” Turiștilor clădește cărămidă cu / pe cărămidă zidurile altuia. Deci, balastiera lingvistică a lucrării este umplută pe alocuri cu nisip din replici paralele, pe alocuri tangențiale, compensată prin balastiera ideatică ce (se) compune din multe pietre de temelie. Turiștii lui C. Cheianu extaziază în

re-citarea replicilor Ghidei sau ale „danezilor”, iar Preotul e nevoit să-și re-spună predica pentru a se face înțeles de Fată. Și în *Plasatoarele*, în scopul de a le re-da totuși comprehensiune conversațiilor paralele, Fecioara repetă cuvintele sau frazele Studentului și viceversa: „*FECIOARA: „Sensibilă și onestă”? // STUDENTUL: Da, sensibilă și onestă ori, dacă vrei, cinstită și simțitoare. // FECIOARA: „Simțită și cinstitoare”? // STUDENTUL: Nu... Cinstită și simțitoare...*” [5, p. 3].

O altă formă de dialog sunt **dialogurile-ecou** ale replicilor personajelor din piesă și din piesa în piesă. Spectatorii din piesa *Plasatoarele* își permit să-i imite pe actorii din spectacolul din piesă: „*DOMNUL 2: Mi-a plăcut cum a zis (imitând actorii): „Acuși apare cu mutra ei de țigar”... // DOMNUL 1. Nu, a zis așa (imită mai exact): „Acuși apare cu mutra ei de țigar”* [5, p. 1]. În opera dramatică a lui N. Negru *Realitatea violetă*, protagoniștii se citează pe ei înșiși sau citesc replicile partenerilor lor: „*STUDENTUL: Dați-mi, vă rog, să văd... (Ia textul, citește, răsfoiește paginile). Înseamnă că suntem programați de cineva? // EMIL (luând manuscrisul, citește): „STUDENTUL: Înseamnă că suntem programați de cineva?”* [15, p. 21]. Mai mult decât ilustrative pentru dialogurile-ecou sunt exemplul din textul dramatic *Șase autori în căutarea unui personaj* de Val Butnaru: „*DIONIS: Cu Albert? // EMILIA: Cu Albert. // DIONIS: Peste o oră? // EMILIA: Peste o oră*” [2, p. 135] și din piesa *Mama lor de urmași* de A. Roșca: „*MILLO: Te plimbai, da? // CRĂIȚA: Da, mă plimbam. // MILLO: Pe lângă teatru? // CRĂIȚA: Pe lângă teatru*” [20, p. 21]. Această „scrimă de replici” din discursurile dramatice evocate se produce cu scopul fie de a da sau nu importanță protagoniștilor, fie de a le da „șansa” să trăiască mai multe vieți, fie de a le permite să „între în pielea altora”.

Limbajul postmodern admite diverse experiențe și excentricități, inclusiv prin procedul de construcție a dialogului cu includerea comentariilor autorului. În drama *Achitarea lui Salieri* [6], dramaturgul C. Cheianu experimentează forma de **dialog autor – personaj(e)**, ascunzându-se după masca „Procurorului” – „avocat” și dialogând între patru ochi cu „personajele-martori”. Discursul dramatic este constituit dintr-o succesiune logică de întrebări și răspunsuri, pe modelul desfășurării unui proces juridic.

Protagonistii piesei *Realitatea violetă* de N. Negru, ca și cei din *Șase personaje în căutarea unui Autor* ai lui L. Pirandello, merg în „căutarea

exilării Autorului”. Personajele inițiază o revoltă împotriva dramaturgului: „STUDENTUL: „Autorul”. Să vadă că ne-am priceput că ne considerăm personaje. Și acționăm din voia noastră, nu din voia lui!” [15, p. 32].

În piesa *Saxofonul cu frunze roșii* de Val Butnaru, unul din personaje își trădează „relația” sa cu autorul: „SAXOFONUL: „(...) Scriitorul meu spune că cea mai mare plăcere ți-o aduce suferința” [3, p. 57]. Iar în eseu dramatic *Iosif și amanta sa*, dialogul „piesei din piesă” începe cu replica lui Iosif la provocarea din frazele de mai sus: „Nu fac altceva decât să-mi imaginez viitorul. O poate face oricine...” [17, p. 214]. Contrareplica (autorului sau a alter ego-ului lui Iosif) nu întârzie să apară: „De ce minți, Iosif? Chiar crezi că se poate imagina viața?” [17, p. 220]. În momentul în care Iosif se îndoiește dacă și-a trăit viața corect și se întreabă unde a greșit, răspunsul aforistic vine imediat: „În noi înșine se află scenele ghicite și cele neghicite. Nu-i așa, Iosif?” [17, p. 250]. Fraza retorică: „Ce se va întâmpla acum? Iosif, de ce n-ai ghicit?” [17, p. 264] anticipă finalul deschis al piesei, suspansul, absența soluției. Prin aceste fraze subliniate în text, dramaturgul mizează „vizibil” pe niște tehnici specifice noii dramaturgii de codificare, dar și de dialogare autor (transcendență)-personaje.

Și dramaturgul Dumitru Crudu stabilește o legătură de „prietenie” și un început de dialog cu personajele sale. În textul *Salvați Bostonul*, el pătrunde în ficțiunea textuală, își asigură astfel acea „prezență limitată” și își asumă (auto)ironic rolul de salvator: „PRIMUL CHELNER: Au fost ajutați să fugă de Dumitru Crudu. Tipul ăla jegos care spală podelele la Boston. // DUMITRU CRUDU: Luați-o prin ușa din dos. // ARTUFE: Am scăpat! // ELVIRA: Am ajuns afară. La lumină!” [10, p. 117].

Autorii eseului dramatic *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* îi investesc pe protagoniști nu doar cu rolul de „vorbitori” sau „voci” ale lor, ci și de interlocutori. Prin replicile personajelor, dramaturgii M. Șlehtițchi și N. Leahu participă la un dialog cu... cărțile lui M. Eminescu pe masă. Într-un joc postmodernist al (auto)ironiei, ei își pun sub semnul îndoielii subiectivitatea auctorială, simulând o eliminare din actul de originare a textului: „E. I: (...) autorii... Plus că unul din ei e femeie... // E. III: Da? // E. I: Uită, domnule, e dinafara textului...” [21, p. 71].

Chiar dacă, în general, teatrul postmodernist apelează la dialog, în unele texte el nu mai are rol dia-logic. În piesa Mariei Șlehtițchi și a lui Nico-

lae Leahu, dialogul „Vocilor” Cititorului 1 și Cititorului 2 comentează „Modelul poetic Eminescu” din perspective critice divers-contradictorii. Replicile Poetului sunt o dispersare a solilocului pe partituri variate, discursul univoc fiind rostit plurivocal. În acest caz, monologul presupune patru locutori în interiorul singurei voci a personajului, conflictul lor reflectând patru stări sufletești ireconciliabile și patru sisteme de valori obținute în patru etape ale vieții lui Mihai Eminescu. În disputa pentru „dreptul la prima replică”, cele patru avataruri ale Poetului evită disonanțele unui nou Turn Babel, articulându-și un limbaj prin care își fundamentează propriul concept poetic și autosolfegiindu-și vocile. Iar monologurile Sufleurului reprezintă niște *aparteuri* cu funcție intertextuală și cu valori simbolice, incursiunile sale metanarative contribuind la dinamitarea acțiunii și la susținerea relațiilor cu publicul.

Efectul de distanțare între personaj și performanța sa dialogată se obține deci prin monodie. Monologurile personajului Iosif din *Revine Marea Sarmațiană...* de N. Negru adoptă tonul confesiv, trăirile sale și relația sa cu ceilalți, cu sinele, cu universul din jur conținând note lirice. Monologul Julietei este relatat patetic, exaltat, cu indici clari ai subiectivității. Iar dialogurile din piesele *Realitatea violetă* de N. Negru, *Luministul* de C. Cheianu etc., prin lungimea și amplexarea „epică” a replicilor, (di)simulează exprimarea monologală.

În piesa *Achitarea lui Salieri* de C. Cheianu, în centrul atenției publicului, dar și a dramaturgului, se află Salieri. Monologurile acestuia fiind niște gânduri interioare adresate unei lumi care le aude, dar care le înțelege și le interpretează diferit. La C. Cheianu „istoria nu are timp” să-l asculte pe Salieri, „istoria se grăbește”, monologul lui conținând doar câteva fraze inițiale, câteva puncte de suspensie și câteva fraze finale „deschise”. În farsa tragică *Luministul*, monologul amplu și emoționant al Fantomei are funcția de a contura portretul antituristului, al persoanei care are temeritatea și plăcerea de a „descoperi noul în ceea ce se repetă în fiecare zi, în fiecare an” [17, p. 344].

Infuzia de originalitate în contextul dramaturgiei naționale a acestui text al lui C. Cheianu este faptul că autorul multiplică Turiștii prin voci impersonalizate, dirijând corul unei colectivități omogenizate. Chiar dacă dialogul-monologul lor conține niște truisme și nonsensuri, ca și în tragedia ionesciană *Cântăreața cheală*, fiecare replică (auto)caracterizează un Turist și-i definește

dezarticularea și automatizarea. Dacă între Turiști se stabilește o conexiune dialogală, atunci relația lor cu Ghida este una monologală. Ironizarea reciprocă și reversibilă este factorul care explică atât noncomunicarea, căci aceștia nu se ascultă și nu se aud unii pe alții, cât și criza personajelor, căci aceștia nu-și definesc și nu-și găsesc eu-rile.

Dialogul din actul doi dintre Flaut și Saxofon în piesa *Saxofonul cu frunze roșii* este un monolog răsturnat, căci conține tirade ale Flautului și „răspunsuri” prin sunete muzicale la Saxofon ale protagonistului, care trece succesiv prin mai multe stări emoționale ca într-un racursiu dramatic: „urlă” și „zbiară”, „plânge” și „scâncește” [3, p. 64]. În lucrarea dramatică *Șase autori în căutarea unui personaj* de Val Butnaru, formele de exprimare dialogată sau monologată sunt disputate de către toate personajele „mobilizate” și „aglomerate” într-un spațiu restrâns, fiecare dintre ele „câștigând” posibilitatea unei intervenții mai substanțiale într-o scenă semnificativă la care participă și alți interlocutori. Piesa lui Val Butnaru *Cum Eclesiastul discuta cu Proverbele* propune câteva exemple de „monolog”: „PROVERBELE: Monolog? // ECLESIASTUL: Un fel de proverbe, nimic complicat pentru tine. Bunăoară: „Paguba pe cap de om de la moartea lui Voltaire fiind circa două degete suta de grame pe cap de om circa în medie aproximativ în cifre rotunde bine cântărite...”. // PROVERBELE: Îmi place. Și eu știu una: „De la beat cârciuma vin, cu partea într-o căciulă, niciun latră nu mă câine!” [2, p. 186]. Aceste texte dramatice ca și teatrul postmodernist sunt un teritoriu al ambiguității în care orice echivoc pare, oracular, să ascundă în clarobscur un înțeles profund.

Din dorința și nevoia de a re-înnoi modul de exprimare teatrală, dramaturgii basarabeni postmoderni de la răscrucea dintre secole au apelat la diverse tehnici ale scriiturii (post)moderne. Organizarea secvențelor dialogale sau monologale din piesele acestor autori dramatice vin să accentueze încărcătura ideatică a enunțurilor. Or, în pofida tendințelor de de-construcție a discursurilor dramatice, scopul final al dramaturgilor postmoderniști este, totuși, crearea unui tablou dramatic autentic și amplu.

Referințe bibliografice

1. Baricco, Alessandro. Barbarii. Eseu despre mutație. București: Editura Humanitas, 2009.
2. BUTNARU Val. Cum Eclesiastul discuta cu Proverbele (Volum, 9 piese). Chișinău: Editura Arc, 2008. ISBN: 978-9975-61-508-2.
3. Butnaru Val. Saxofonul cu frunze roșii. Chișinău: Editura Arc, 1998. ISBN: 9975-61-039-0.
4. Cărtărescu M. Postmodernismul românesc. București: Editura Humanitas, 1999. ISBN: 973-28-0984-1.
5. Cheianu C. Plasatoarele. Suplimentul revistei Teatrul Național, 1996.
6. Cheianu C. Achitarea lui Salieri. În: *Semn*, anul II, nr. 3-4, 1998.
7. Cheianu C. Luministul. Chișinău: Editura Arc, 1998. ISBN: 9975-61-050-1.
8. Ciobanu M. V. Stația terminus. Chișinău: Editura Arc, 1998. ISBN: 9975-61-048-X.
9. Crudu, Dumitru. Crima sângeroasă din stațiunea violetelor. Chișinău: Editura Arc, 2001. ISBN: 9975-61-151-4.
10. Crudu D. Salvați Bostonul. Chișinău: Editura Cartier, 2001. ISBN: 9975-79-127-1.
11. Hassan I. Sfășierea lui Orfeu: Spre un concept de postmodernism. In: *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986.
12. Nechit I. Doamna din Satul-florilor-ce-mor. În: *Semn*, 2001, nr. 1 - 2.
13. Nechit I. Proiectul unei tragedii. Chișinău: Editura Arc, 2001. ISBN: 9975-61-173-7.
14. Negru N. Minte-mă, minte-mă... Chișinău: Editura Arc, 1999. ISBN: 9975-61-092-7.
15. Negru N. Realitatea violetă. Chișinău: Editura Arc, 2001. ISBN: 9975-61-151-4.
16. Negru N. Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați. Chișinău: Editura Arc, 1998. ISBN: 9975-61-050-1.
17. Patru texte, patru autori: dramaturgi contemporani din Republica Moldova. Chișinău: Editura Arc, 2000. ISBN: 9975-61-120-6.
18. Platon. Dialoguri socratice. București : Editura Humanitas, 2015. ISBN: 978-973-50-4725-2.
19. Roșca A. Magul din Leopoldskrone și invitații săi. În: *Coliseum-Teatru*, nr. 3-4, 2000.
20. Roșca A. Mama lor de urmași. Chișinău: Editura Arc, 2003. ISBN: 9975-61-310-1.
21. Șleahțișchi M., Leahu N. Cvartet pentru o voce și toate cuvintele. Chișinău: Editura Arc, 2001. ISBN: 9975-61-150-8.