

■ DUMITRU
SOLOMON

Spațiul dramaturgiei

Lupta cu imposibilul

Ceea ce conferă o notă de cochetă originalitate discuțiilor cu privire la dramaturgie este faptul că marea majoritate a participanților la aceste discuții sînt dramaturgii înșiși. Despre poezie și despre proză se scriu eseuri, studii monografice, comparatiste, structuraliste, semiotice etc., criticii se bat, pentru un poem sau pentru un roman, pe viață și pe moarte, precum cavalerii, pentru un zîmbet de prințesă, fiecare volum de proză sau de poezie poartă în pintece măcar un volum de critică (excluzînd cazurile de sterilitate), iar dezbaterile teoretice sînt ca niște partide de tenis între maeștri, la care scriitorii au funcția de băieți de mîngi. Cînd se discută, în schimb, despre dramaturgie, criticii se dau la o parte, ca și cum s-ar trage cu mitralierele, iar dramaturgii rămîn cam singuri să-și amestece părerile și, eventual, să facă și curățenie, înlăturînd resturile de la împărțiri, delimitări, analize, diseccții. Critica dramatică e, de cele mai multe ori, cronică teatrală, cronicarul de teatru fiind greu de transportat din stal în arenă, căci, ca orice om serios și cinstit, preferă să scrie despre ceea ce vede și nu despre ceea ce ar vrea sau nu ar vrea să vadă. Așadar, dramaturgii vor scrie ei despre ei și pentru ei, postură nu numai originală, dar și de o luxoasă grațuitate, chiar dacă dramaturgii sînt singurii scriitori care citeșc din cînd în cînd piese și merg din cînd în cînd la teatru. În definitiv, de ce n-ar fi ei și singurii lor critici ?

Totuș, ideea că dramaturgia nu e literatură nu este o născocire a criticilor, ci o născocire a vieții. Oamenii, cînd citeșc o piesă, dacă au ei cheful s-o citească, își reprezintă actorii pe care i-au văzut jucînd

în piesă, rostesc replicile prin gura actorilor, își imaginează gesturile personajelor prin gesturile actorilor. Pare-se că teatrul nu e literatură. Cel mult, e raportat la literatură. Un inginer tînăr, om cult și atins de morbul scrisului, după ce a citit, din întîmplare, volumul meu intitulat *Socrate, Platon, Diogene cîinele*, mi-a declarat: „Astea nu sînt piese. Sînt proză autentică”. N-a fost o corectură de gen, ci o judecată de valoare ! În ierarhia lui valorică, teatrul este situat mai jos decît proza.

Multe dintre piesele citite sau necitite, trimise în marginea sau în afara literaturii, nu de răuvoitori, ci de propriul lor destin, un destin nici rău, nici bun, destinul *reprezentării*, se joacă de ani, de secole, de milenii. Dramaturgia n-o fi literatură, dar artă este. Prin ummare, e cel puțin superfluă strădania dramaturgilor de a dobîndi drept de cetate în literatură. Faptul că Shakespeare a scris nu numai sonete, ci și piese de teatru, nu demonstrează absolut nimic, nu convinge pe nimeni. Dramaturgia trebuie să rămînă la rostul ei, la destinul ei, care e *reprezentarea*, și nu trebuie să dea din coate, să se lamenteze și să strige după drepturi, cerînd, patetic, o poziție echitabilă în literatură, alături de proză, de poezie și de alte moduri care se citeșc, nu se reprezintă. În ceea ce-i privește pe critici, e nedrept și inutil să pretinzi unui om obișnuit cu biblioteca să meargă la teatru, dacă nu-i place, numai pentru a nu oprima o părțică, discutabilă, a literaturii ; iar asupra cărților de teatru, cite apar, e greu să te pronunți, știînd că scopul lor ultiim nu e lectura. S-ar putea ca unii confrăți dramaturgi să privească nu prea îngăduitor acest abandon, dar consider mai demnă acceptarea unui loc artistic aparte decît încercarea de a te strecura cu tot dinadinsul într-un cort unde și așa e destul de mare înghesuială. Am fost și eu unul dintre aceia care au luptat pentru a obține dramaturgiei o diplomă de literatură, și nu numai

prin articole, dar și scriind piese. cu florința de a fi mai ales citite, și nu mai ales jucate. Explicația nereușitei ar putea sta și în valoarea mică a pieselor, dar și în condiția genului.

Numărul și calitatea

Se întâmplă, însă — și, aici, critica literară păcătuiește prin ignoranță locvace — uneori, cu un prilej sau cu altul, ca situația dramaturgiei să fie declarată catastrofală, fără să existe un temei pentru aceasta, altul, bineînțeles, decât acela că „așa se aude prin țirg”. O frază plasată într-un articol despre cu totul altceva face talmeș-balmeș din scriul dramatic, într-un moment dat, și proclamă dramaturgia zonă sinistrală a literaturii, idee care, preluată fără efort de gândire de către alții, aflați în aceeași stare de ignoranță activă, se răspindește cu iuteala știrilor neoficiale și creează un fel de cordon sanitar în jurul dramaturgiei, oferind, în același timp, tuturor comodităților un ieftin și la îndemână cal de bătaie. Lăsând la o parte superficialitatea sau iresponsabilitatea unor aserțiuni critice neacoperite, va trebui să admitem și existența unei explicații mai serioase a regimului de carantină la care e supusă, din când în când, dramaturgia. E problema dintotdeauna a proporționării numerelor mici. Dacă, să zicem, jumătate din cărțile de proză apărute într-un an ar fi proaste, lucrul s-ar observa mai greu, dat fiind numărul mare de cărți de proză publicate, iar atenția s-ar concentra, firește, asupra cărților bune. Dacă, însă, jumătate din piesele jucate într-un an ar fi proaste, situație absolut verosimilă (și chiar fericită, căci ar fi vorba de un an bun), lucrul n-ar trece neobservat, căci, fiind puține piesele jucate, cele slabe ar sări în ochi și ar tulbura liniștea măcar a spectatorilor, dacă nu și a celor răspunzători.

De ce se joacă atât de multe, neîngăduit de multe, piese proaste? Mai întâi, desigur, fiindcă se scriu mai multe piese proaste decât piese bune. Ca pretutindeni în artă, harul se distribuie inechitabil, iar valorile se nasc în chinuri grele, spre deosebire de mediocritate, care se înmulțește prin partenogeneză, dacă nu chiar prin simplă diviziune. În același timp, nici autorii valoroși nu, crează întotdeauna lucrări situate la cea mai înaltă cotă

calitativă, căci există și pauze de inspirație sau pauze de exigență. În căutare de piese noi și autobtone, teatrele mai și tranzaționează, își închid ochii, își astupă urechile și, în numele planului, înghit orice, chiar dacă înghit în sec. Astfel ajung pe scenă lucrări care strică proporția și neliniștesc, vremelnic, pe cite un critic gata să vadă aici degingolada genului dramatic. Se pune, însă, întrebarea: piesele bune sînt atît de puține pe cît lasă să se vadă repertoriile teatrelor? D. R. Popescu, Teodor Mazilu, Marin Sorrescu, Paul Everac, Paul Cornel Chitic, au piese remarcabile, care nu se joacă. Și nu numai ei. Unele dintre piesele cele mai bune, ale acestor dramaturgi sau ale altora, nu au fost reprezentate niciodată pe o scenă bucu-reșteană. Atunci, de unde să știe criticii literari, care, să presupunem, ar dori să meargă la teatru, de existența acestei dramaturgii? O carte bună editată la Iași, sau la Cluj-Napoca, sau la Timișoara, sau la Craiova, poate fi răspîdită în toată țara. Dar *Balconul* lui D. R. Popescu n-a ajuns pînă acum la București. *Paracliserul* lui Sorrescu nu s-a jucat niciodată. La fel, *Sintem și rămînem* a lui Paul Cornel Chitic.

De ce nu se joacă unele piese bune? De ce nu se joacă toate piesele bune scrise în ultimii ani?

Prejudecăți

Valorificarea dramaturgiei este guvernată de prejudecăți, iată cauza principală a disproporției de care vorbeam. Prejudecățile care, în alte domenii ale creației artistice, au fost neutralizate de multă vreme, în teatru sînt încă active.

Un roman sau o nuvelă care implică o problematică umană profundă, gravă, ascuțită, tulburătoare, se publică tocmai de aceea. O piesă de teatru, cu cît e mai serios angajată în dezbaterăa unor probleme de sens, de conținut, ale existenței, cu atît e mai ocolită, mai amînată, mai de la distanță contemplată, ca un obiect dorit de care nimeni nu îndrăznește să se apropie, fiindcă s-ar putea sfărîma. În schimb, cu cît o piesă e mai ușoară în sensuri, cu cît ară mai la suprafață realitatea, cu atît mai repede și mai fără ezitări e îmbrățișată, deși are o fragilitate mai mare, iar îmbrățișarea ar putea-o sfărîma sau pulveriza. Paradoxul este evident, dar, cu toate acestea, prejudecata funcționează în continuare, alimentată de nu știu ce spaime și neliniști metafizice.

O altă prejudecată pune sub semnul întrebării capacitatea de înțelegere, de discernămint, de analiză, a publicului de teatru, pe

neapărată considerată a fi într-o stare de subdezvoltare spirituală, în raport cu, să zicem, publicul muzical sau cel literar. Ca urmare, piesa de teatru este împinsă, de obicei, către o morală explicită, pentru ca nu cumva spectatorilor să le mai rămână ceva de gândit și acasă, după ieșirea de la spectacol. Dezvoltat sau nu, inteligent sau nu, spectatorul preferă, însă, morala implicită, fiindcă el merge la teatru să se emoționeze și nu să ia notițe. Când, după moartea lui Romeo și a Julietei, Shakespeare îl pune pe Prinț să se adreseze celor două familii îndoliate : „*Ei, Montague și Capulet, dușmani neîmpăcați, văzut-ați ce blestem clocea în ura voastră ? Cel de sus cu dragostea găsit-a să vă bată*“ etc., o face pentru a zgudui și mai mult conștiința spectatorilor, și nu pentru a le explica evenimentele dramei sau pentru a-i moraliza. Discreția moralei este o dovadă de stimă față de public.

Uneori, piesa de teatru — cu deosebire, comedia — este supusă unei contabilități riguroase : cîte personaje pozitive și cîte personaje negative acționează pe scenă, cu alte cuvinte, cîte personaje pozitive se opun personajelor negative. Ca și cum ar fi vorba de două echipe de fotbal care trebuie să intre pe teren în perfectă egalitate numerică. Aceasta, fiindcă lucrarea dramatică nu este raportată la ideea filosofică, morală, existențială pe care o pune în dezbatere, ci la schema socio-morală a societății, piesa de teatru fiind socotită un fel de imagine a societății, redusă la scară. Și, cum în societate personajele negative sînt mai puține... În acest fel, se poate anula dintr-o singură trăsătură de condei întreaga dramaturgie satirică a lui Gogol sau a lui Caragiale.

Pentru că ne-am apropiat de problemele comediei, se cuvine să menționăm că aici ființează și proliferază cele mai multe și mai rezistente prejudecăți, despre care am mai avut prilejul să scriem. Domeniul care se bazează pe una dintre cele mai spontane reacții umane, risul, este victima unor judecăți rigide, suspicioase, contradictorii.

O prejudecată încă foarte viguroasă decurge din așa-zisa generalizare artistică. Unii văd în această însușire un pericol misterios ori de-a dreptul subversiv. Ei confundă generalizarea artistică cu generalizarea statistică. Dacă, într-o comedie, este ridiculizat un, să zicem, vînzător necinstit, se consideră, printr-un sofism, că satira vizează totalitatea vînzătorilor și nu, cum poate ar fi logic, totalitatea vînzătorilor necinstiți. Dar nici această din urmă deducție nu este valabilă, căci generalizarea artistică nu acoperă o schemă sociografică. Artistul autentic nu arată un personaj sau o imagine, el reprezintă o idee, în derivația interioară a personajului sau a imaginii, o idee morală, în cazul comediei, astfel că generalizarea nu se exprimă prin cifre sau categorii, ci prin forța ideii morale conținute. Cristinoiu din *Opinia publică* a lui Baranga nu este imaginea redactorilor-șefi

incorecți, cu atît mai puțin a totalității redactorilor-șefi, ci imaginea unei idei, și a-nume, a nonsensului moral pe care-l reprezintă unirea incorectitudinii cu puterea. Generalizarea artistică nu poate fi socotită o de-tornare a sensurilor către categorial și statistic, ci un transfer al particularului în idee. Bineînțeles, nimeni n-a pus în discuție generalizarea, în cazul vînzătorilor necinstiți, dar în comedia satirică nu este și nu poate fi vorba numai de vînzătorii necinstiți.

O altă prejudecată decurge din confuzia emițătorilor. Dacă, bunăoară, vînzătorul necinstit din exemplu emite, într-o replică, următoarea aserțiune : „Toată lumea fură“, sîntem înclinați să ripostăm : este o afirmație neadevărată. Sigur că afirmația este neadevărată, în mod obiectiv, dar e verosimil ca personajul s-o emită, fiind el însuși un hoț. Rezultă de aici că replica exprimă punctul de vedere al autorului, al societății, al moralei ? Prejudecata amintită ascunde o altă falsă generalizare, în baza căreia tot ceea ce se afirmă de către un personaj într-o piesă este măsurat cu adevărul obiectiv. Cum ar arăta o comedie satirică în care toate personajele ar spune numai lucruri adevărate și juste ? Răsturnînd raportul, este posibil ca un personaj negativ să spună lucruri adevărate și juste ? Bineînțeles, dacă satira vizează totemai discrepanța dintre vorbe și fapte, dintre aparență și esență. O propoziție adevărată în esența sa poate avea semnificații diferite, chiar opuse, în funcție de personajul care o rostește.

O altă schemă de gîndire situează comedia în afara ideii de gravitate. Comedia ar trebui să fie veselă, reconfortantă, ca o excursie la iarbă verde, criticînd defecte vindecabile și lipsuri recuperabile, într-un ton de continuă jovialitate binevoitoare sau ironică. Spiritul operetistic sau revuistic a cîștigat teren. Dar comediile mari au fost acelea în care s-au denunțat defectele mari, ipocrizia, ticăloșia, abjecția, inumanitatea. Comedia, dacă vrea cu adevărat să-și păstreze locul în artă și în viața socială, nu se poate hrăni cu fîrmiturile de la marile ospete — în sens platonician — ale gîndirii. O idee morală importantă nu se poate sprijini pe adevăruri derizorii și pe observații superficiale.

La cealaltă extremitate, oameni serioși, care înțeleg gravitatea comediei, nutresc mefiență și dispreț pentru farsă, considerînd-o o modalitate minoră sau chiar frivolă. Dar farsa e numai schema, schelăria unei piese, care, la rîndul ei, poate susține idei importante. De la Shakespeare și Molière la Gogol și Caragiale, mari comedii au fost construite pe schema farsei. *Revizorul* e o farsă, dar și o lume.

Firește, mai sînt multe de discutat pe marginea prejudecăților ce încercuiesc dramaturgia. Orice discuție asupra dramaturgiei contemporane va trebui să nu evite lupta cu prejudecățile. ■