

IDEI LA RAMPĂ

■ LEONIDA
TEODORESCU

Dramaturgia și problema genului dramatic

Foarte multă vreme, ideea de gen a avut aproape calitatea unui postulat, stare de lumeri provenită din antichitatea elină, ai cărei mari esteticieni (îndeosebi Aristotel) au făcut chiar o ierarhizare a genurilor. Tendința spre ierarhizarea genurilor s-a manifestat, deschis sau disimulat, în mai toate curentele și școlile literare din epoca premodernă și evasimodernă. Clasicismul a și canonizat distanța dintre genurile elevate și cele neelevate; romanticismul, fără să facă prea mare cauz de asta, a canonizat, totuși, și el, unele genuri, în detrimentul altora, pe care le considera scoase din circuit și, aşa, a impus drama în locul tragediei, poemul, în locul odei etc. Același lucru se observă și în cazul realismului, mai ales al realismului timpuriu, care a impus genuri în proză în locul celor în versuri și a negat, uneori cu vehemență, fantasticul.

Prezența masivă a teoriei genurilor, ba chiar o anume patimă în fixarea genurilor, și astă explicația, cel puțin, în două fenomene caracteristice pentru formele literare tradiționale. În primul rînd, literatura tradițională (care reprezintă peste 90% din întreaga producție literară a omenirii) este dominată de ideea concordanței dintre substanță și expresie; deci, dacă substanța este tragică, expresia trebuie să fie și ea, neapărat, tragică; dacă substanța este comică, expresia trebuie să fie și ea, neapărat, comică.

Teza concordanței părea inatacabilă și au existat și diverse forme de canonizare, unele dintre ele, surprinzătoare, ca, de pildă, cele înținute în tragediile și în cronicile shakespeareene, unde vorbirea în versuri sau în proză reprezintă, în fond, un semnal al trecerii de la *un tip de gen literar* (elevat, tratat în versuri) la *alt tip de gen literar* (ne-elevat, tratat în proză).

Toate școlile literare tradiționale au fost, de altfel, preocupate de găsirea unor modalități cit mai eficiente de corespondență între stil și expresie. Așa s-a ajuns la teoria stilurilor în clasicism, la separarea așa-zisului lexic poetic de așa-zisul lexic nepoetic etc. În general, școlile literare tradiționale s-au oprit la multe aspecte de detaliu, oarecum ciudate, în raport cu preocupările și cu teoriile lor majore. Pentru că ideea fundamentală — o adeverătură obsesie a vechilor școli literare — a fost, după cum remarcă și Boris Tomășevski, ideea veridicității. În toate manifestele lor literare se proclamă veridicitatea superioară a tipului de expresie promovat, în comparație cu tipurile de expresie precedente. Prin urmare, forma literară, expresia literară trebuia să fie conformă, cit mai conformă, cu ceva. Acest „ceva“ era subsumat ideii de realitate, așa cum era înțeleasă ideea de realitate de către fiecare școală literară în parte, ceea ce n-a dus, în nici un fel, la o consonanță a punctelor de vedere.

În această împrejurare, teoria genurilor căpăta o semnificație deosebită, pentru că genul se constituia într-unul dintre momentele de bază ale procesului de concordanță. De aici, apariția genurilor „veridice“ (în raport cu alte genuri, care nu erau veridice), a genurilor importante (în raport cu genurile neimportante sau mai puțin importante); de aici, și perioade lungi de dominare a unor genuri, în raport cu alte genuri. Tot de aici, marele succes de care s-a bucurat célébra butădă a lui Voltaire: „Toate genurile sunt bune, în afara celor plăticoase“. Era aproape o atitudine de iconoclast. Aproape, pentru că mai rămânea de văzut ce anume se înțelege prin gen plăticos. Probabil că, în ultimă instanță, și aici nu era vorba decât despre un alt tip de canonizare.

Cu cit ne apropiem de vremurile moderne, cu atât o serie tot mai lungă de esteticieni au început să privească mai circumspică problema genurilor literare. Croce, bunăoară, le-a negat orice utilitate; formalisti ruși le-au tratat oarecum în subsidiar, mai degrabă într-o manieră statistică, interesul lor real fiind acordat formelor paraliterare și raportului acestora cu formele literare consacrate. Cum se explică aceste rezerve? În primul rînd, credem, este vorba de o disociere a procesului modern de creație literară, de procesul tradițional de creație literară. Dacă procesul tradițional de creație literară era în primul rînd un proces al concordanței dintre formă și expresie, procesul modern de creație literară este, în primul

rind, un proces dihotomic. Dihotomia, ca principiu literar, fișă astăzi una dintre surse în o parte a lucrărilor lui Gogol, mai ales în *Nasul* și în *Suflete moarte*, și în unele lucrări ale lui Dostoievski (*Dublul*, *Omul subteran*, *Demonii*, *Bobok*) și, poate, mai ales, în dramaturgia lui Cehov, în piesele „concrete” ale lui Andreev, în special în cele într-un act. În mare, este vorba, în primul rînd, despre o renunțare: renunțarea la procedeul alternării — alternarea scenelor aşa-zise elevate (de substanță tragică sau dramatică) cu cele de gen (de substanță comică). Procedeul alternării a fost înlocuit de acela al concomitenței — concomitența comicului cu tragicul. În acest chip, însă, vechea categorisire a devenit neputincioasă în fața dramaturgiei moderne. A apărut o mare cantitate de lucrări care nu pot fi încadrate nici în comedie, nici în dramă, nici în tragedie, pentru că nici unul dintre elementele care dominau (și, prin aceasta, defineau) vechile specii nu mai funcționează dominant, ci apar ca o substanță antinomică expresiei sau ca o expresie antinomică substanței, acest joc de echilibru între elemente antinomice reliefindu-se mai ales în raportul dintre tragic și comic.

După marii dramaturgi interbelici, care au practicat asemenea sistem dihotomic — Pirandello, Bulgakov, Brecht — dihotomia a ajuns, în anii noștri, aproape un fenomen de masă, în materie de dramaturgie. Lucrul a devenit și mai complicat prin apelul tot mai insistent, deliberat, programatic, la structurile metaforice, cu precădere la structurile metaforice deschise, în care, pentru un semn, există o serie de denotații posibile, astăzi și ei într-o relație de concomitență. Este vorba, prin urmare, despre o dublă concomitență; pe de o parte, de natură dihotomică (concomitența tragicului și a comicului), pe de alta, ținând strict de planul semnificațiilor (concomitența mai multor sensuri, adesea, a unor sensuri opuse, care se exclud reciproc).

Alături, însă, de aceste moduri noi ale dramaturgiei, continuă să existe — și, într-un fel, chiar să și prospere — vechile forme: drama de tip tradițional, comedia de tip tradițional (mai puțin, tragedia de tip tradițional, bazată pe principiul disproportiei dintre vina tragică și sanctiunea tragică, dispărută din sfera marii dramaturgii).

Prin urmare, o primă disociere tipologică în materie de dramaturgie ține de momentul ei revoluționar. Astăzi nu înseamnă, nicidecum, că formele dramaturgice tradiționale sunt, neapărat, revolute, genul dramatic fiind, probabil, genul cel mai conservator: multe dintre formele dramaturgice continuă să existe chiar și atunci cînd sursele care le-au generat au dispărut de mult. Subliniez că este vorba despre forme și nu despre opere, despre modalități și nu despre valori.

Nu este mai puțin adevarat că în teatrul contemporan s-a dat o adeverărată bătălie pentru scenă, de tipul celei dintre clasici și romântici. Marile succese ale dramaturgiei moderne (cum au fost *Cintăreașa cheală*, *In așteptarea lui Godot* sau, în ultima vreme, dramaturgia lui Vampilov, destinață, se pare, unui succes remarcabil) nu afectează, însă, în nici un fel existența scenică — cu atît mai puțin, existența literară — a dramaturgiei de tip tradițional.

Înăuntrul dramaturgiei tradiționale — bazată, printre altele, pe o fiziciane a cărei logică corespunde, uneori pînă la detaliu, logicii cotidiene (cu excepțiile de rigoare, ale pieselor fantastice sau de tipul science-fiction — excepții care țin, însă, de învelișul piesei, iar nu de mecanismele intime) — speciile n-au suferit schimbări cit de cît importante. E adevarat că, sub aspectul strict al nomenclaturii, s-a încrețătenit, de mai multă vreme, termenul de *piesă*. El, termenul, adică, desemnează, în general, lucrări în care raportul cantitativ, ca și de semnificație, între scenele dramatice și cele de gen (de obicei, comice) se află într-o stare de echilibru; în orice caz, nu asistăm la un dezechilibru flagrant.

Înăuntrul dramaturgiei moderne, tipurile și subtipurile de piesă n-au parcurs un proces disociativ vădit. S-au încercat cîteva nominalizări, de tipul „comedie sumbră”, „farsă tragică” (traduceri aproxiemativ ale termenului englezesc „the dark comedy”), toate plecind de la ideea că relația dihotomică se bazează pe manifestarea substanței tragicice printr-o expresie comică. Termenii de mai sus au intrat în circulație, dar n-au căpătat notorietate; ei s-au impus oarecum parțial, deși le-au fost dedicate și tratate, unele dintre aceste tratate marcind chiar în titlu denumirea propusă pentru noua specie dramatică. Așadar, noua specie n-a apărut în urma și în consecință unor preocupări speciale pentru gen, ci în urma unei preocupări de profunzime: asocierea concomitență a comicului și a tragicului.

Pe parcursul istoriei sale, dramaturgia s-a bazat pe două specii opuse — tragedia și comedia, care s-au impus cu strălucire — și pe o a treia specie (drama), care s-a impus mai palid, în raport cu marile modele ale tragediei și ale comediei. Restul speciilor genului (comedia lacrimogenă, melodrama, cronică istorică, farsă, comedia istorică, piesă de ritual, teatrul-document etc.) nu sint varietăți ale tipului de bază. Dramaturgia modernă propune o a patra specie (care poate fi definită, cu multă aproxiماție, drept farsă tragică), în raport cu cele cunoscute nu numai de-a lungul secolelor, ci și de-a lungul mileniilor. Acesta este momentul ei reformator, de modificare fundamentală a ideii de dramaturgie și de formulare estetică a acestei modificări.