

■ MARIAN
POPESCU

De la citire la teatru (I)

Dezvoltarea genului dramatic în perioada contemporană a literaturii române pare a nu provoca, în conștiința cititorului de literatură, acel impact regenerativ de idei, de reacții critice, pe care îl realizează poezia sau proza. Una dintre plingerile comune ale criticilor de teatru, ale oamenilor de teatru în general, este aceea privind lipsa de audiență de care „se bucură” volumul unui autor dramatic, din partea criticii literare, a revistelor de cultură, a mijloacelor mass-media, în comparație cu atenția acordată unui volum de versuri sau unui roman. Mai puțin s-a deplîns faptul că literatura critică specializată, critica dramei, a produs numai în mică măsură o veritabilă perspectivă de sinteză asupra literaturii dramatice românești contemporane (v. **Panorama** lui Mircea Ghițulescu), în care evoluția genului, manifestările sale particulare, configurarea zonelor tematice, a stilului dramaturgic să fie discutate de pe pozițiile specifice genului critica și teoria dramei.

Unul dintre argumentele cele mai des invocate în legătură cu „impopularitatea” dramaturgiei ca literatură este, în fapt, o prejudecată cu efect corosiv în literatura critică: piesa de teatru este destinată scenei, deci valoarea ei ca literatură nu poate fi perceptibilă decât în cadrul spectacolului, care îi verifică teatralitatea, capacitatea de a se susține scenic.

Cunoașterea dramaturgiei ca literatură are, din punct de vedere editorial, un traseu mai sinuos decât poezia sau proza. Există câteva elemente care își dau concursul la această situație, între care, bineînțeles, cel mai important rămîne tot cel privitor la relația dintre literatura dramatică, spectacol și public (lector/spectator). În general, editurile care au colecții de profil, cum sînt „Eminescu”,

„Cartea românească”, „Junimea”, preferă, adesea, să publice piese pe care publicul le-a putut vedea pe scenă. Investiția în volumul de teatru ca atare, precum într-un roman sau într-un volum de poezie, este făcută relativ rar, și faptul se repercutează asupra prezenței, în ansamblu, a literaturii dramatice ca gen.

„Impuritatea”, ca gen literar, a dramaturgiei își găsește, într-o oarecare măsură, explicația și într-o anume practică a viciei teatrale. Nu o dată dramaturgii își scriu piesa în strînsă legătură cu teatrul care se arată interesat de punerea ei în scenă. Textul este uneori alterat și în decursul repetițiilor, pentru a evita carențe dramatic-scenice existente sau pentru a susține ideea regizorală. Sînt probleme pe care prozatorul și poezul nu le întîlnesc. Ideea de **reprezentare scenică** implică în gradul cel mai înalt conjuncția unor factori aparținînd esteticii și extraesteticii, literaturii, dar și artelor cinetice. Textul operei dramatice nu prezintă aceea **integralitate** pe care și-o mențin textele de proză sau poeziile. El poate fi modificat, chiar dramaturgul dă indicații asupra unor libertăți pe care și le-ar putea lua cititorul sau regizorul față de o anume scenă. Unitatea literară, arhitectura estetică a piesei de teatru este erodată de acel sistem al indicațiilor de regie și interpretare, **didascaliiile**. Un schimb de priviri, semnificativ, elocvent în sine, între două personaje, este perceput, la lectura unui roman, ca un fapt de cursivitate a lecturii și este acceptat de cititor prin acel proces inefabil de identificare cu vocea auctorială sau a personajului. Același schimb de priviri este perceput altfel de cititorul piesei de teatru, a cărui lectură cursivă a dialogului este întreruptă de paranteză, care-l obligă la considerarea

strict tehnică, mai întâi, a faptului, și, mai apoi, la reintegrarea lui în sistemul de semnificații dezvoltat pînă atunci de dialog.

Preocuparea sporadică în literatura noastră de specialitate pentru considerarea aspectelor teoretice și critice relevate de statutul propriu al operei dramatice, în raport cu alte genuri literare, a menținut unele confuzii în ce privește concepte esențiale pentru existența genului ca atare. Ele pot fi abordate plecînd de la exercițiul criticii dramaturgiei așa cum este el practicat astăzi.

Vom observa, astfel, că aspectul cel mai comun sub care se prezintă critica dramaturgiei este, în fapt, **critica literară** a textului dramatic. O prejudecată devenită tradițională a făcut ca, în mare parte, acest tip de critică să fie, în general, acreditat ca modalitate unică de abordare a piesei de teatru. Se pare că specificitatea genului dramatic, mereu acceptată (uneori și cu rezerve), dar mai rar susținută și demonstrată teoretic, nu și-a găsit corespondentul firesc în activitatea critică, în **discursul** sau limbajul critic. Este un adevăr acceptat că formarea unui limbaj critic are nevoie de un timp anume, dar și de un teritoriu configurat. În momentul în care preocuparea teoretică, însă, este insuficientă, latura practică, aplicativă, a criticii se dezvoltă în direcția **analizei literarității** textului, a **artisticului**. Prin aceasta, actul critic respectiv își pierde specificitatea pe care o impune domeniul asupra căruia se aplică, pentru a se integra criticii literare în ansamblu. Fenomenul acesta își are corespondentul chiar la nivelul operei literare. Întrucît s-a observat că lucrări aparținînd unor genuri se dovedesc a fi produse structurate la alte niveluri ale **artisticului** decît cele la care predispune aspectul lor formal.

O altă constatare se referă la faptul că marea majoritate a criticilor analizează piesa de teatru mai ales prin critica personajelor și, mai rar, prin aceea a dialogului. Se conturează, astfel, impresia că aceste elemente — personajul și dialogul — ar reprezenta în exclusivitate **teatralitatea**, că ar fi **insemnele teatralității**. Alteori, s-a insistat asupra altui element — **dramaticul**. Adrian Marino, în **Dictionar de idei literare**¹, la articolul **Dramaticul**, avertizează asupra unor confuzii care nu au fost elucidate nici pînă astăzi. Este vorba de suprapunerile forțate ale **dramaticului** cu **teatralul**, cu **personajul** sau **dialogul**, care stabilesc un gen de relații între categorii de calibre mult diferite, ducînd la o receptare critică, la o analiză trunchiată a piesei de

teatru — un ansamblu de elemente guvernate, caracterizat de **dramatic** (a cărui esență o constituie **conflictul**). Numai existența unor elemente antagonice difuzînd dramatism nu este suficientă. Este lesne de observat că, în critica dramaturgiei, primul aspect abordat este, adesea, cel al conflictului, **povestit** prin ceea ce **fac** personajele. Limbajul critic nu diferă, în această ipostază, de cel al criticii romanului sau filmului, fiind inevitabil **descriptiv**.

Etapa este a unui limbaj critic și nu poate fi parcursă în bune condiții decît dacă există o perspectivă teoretică în care claritatea termenilor să nu fie viciată de confuzii sau apropieri forțate. Așa cum observă I. A. Richards², „înainte de a putea întui adînc, criticul are nevoie de o foarte precisă demarcație între obiect, cu trăsăturile lui, și experiența pe care o trăiește ca efect al contemplării obiectului“. Demarcația netă a obiectului — în cazul nostru, piesa de teatru — este cel mai adesea subînțeleasă în critica dramaturgiei, trecîndu-se destul de repede la **analiza conflictului**. Se produce, astfel, o neclară diferențiere între **partea tehnică** și **partea critică** (folosînd termenii aceluiași Richards) a discursului critic.

Acest prim nivel al unei adevărate critici a dramaturgiei — critica literară a textului piesei de teatru — este de un real folos atunci cînd nu-și depășește scopul precis de **delimitare** a obiectului, cu atît mai mult cu cît critica dramaturgiei are largi posibilități integratoare, țintind la o sinteză de elemente teoretice și practice. Piesei de teatru i s-ar restitui, astfel, dimensiunile firești, între care **literaritatea** este una importantă, dar una între altele la fel de importante.

O altă etapă, un alt nivel al criticii dramaturgiei, în care aspectul teoretic și cel aplicativ trebuie să concorde, se referă la conceptul **dramaticului**. Conceptul, după cum s-a mai observat, nu poate fi pus în legătură exclusiv cu dramaturgia. De multe ori, el a fost discutat mai puțin în sine cît, mai ales, în calitate de atribut. Posibilitățile de a opera critic cu acest atribut au devansat fundamentarea lui teoretică în domeniul dramaturgiei. Atunci cînd este analizat, indirect, prin **acțiune** sau **conflict**, se ajunge la un alt gen de confuzii prin care se afirmă că interesul și specificul unui text dramatic stau în evoluția conflictului dintre personaje. O distincție foarte profitabilă, clarificatoare, aduce istoricul și criticul V. Mîndra; care afirmă că „nucleul fundamental în creația dramatică nu este **acțiunea**, ci **dialogul conflictual**...“³ Astfel, se face o delimitare teoretică importantă a conceptului de **dramatic**, accentul

fiind deplăsat de la un element adesea neconcludent, cînd este luat izolat, la ceea ce caracterizează structura dramatică a unui text literar-artistic. Prin aceasta, criticul realizează îmbinarea nivelului teoretic cu o modalitate critică de abordare a textului piesei prin „studiul integral al înlanțuirii situațiilor dramatice care compun acțiunea”⁴.

Progresul esteticii contemporane este totuși sesizabil în determinările unor concepte precum **dramaticul** (sau **tragicul**) care permit analize mai exacte ale poeziei teatrale contemporane.

După esteticianul grec Evangelos Moutsopoulos⁵, „există în sînul dramaticului o oscilație în jurul rezultatului conflictului, în conștiința atât a eroului cît și a spectatorului. Tragicul admite o singură ieșire, căderea definitivă și de neocolit a eroului, care este poate singurul care se îndoieste de sfîrșitul său, ori îl ignoră. Dramaticul se dovedește astfel a fi o **categorie deschisă** (s.n. M. P.), întrucît și situațiile determinate de el nu au un rezultat determinat”.

Posibilitățile artistice ale acestei categorii estetice și concept al poeziei teatrale sînt vădite în tehnica dramaturgilor moderni, care determină caracterul plurivoc al desfășurării mecanismului dramatic. Se explică astfel noutatea pieselor lui Brecht, care sfîrșesc nu prin **ambiguitatea** „unui infinit întrevăzut sau a unui mister suportat cu spaimă”, ci prin „ambiguitatea concretă a existenței sociale văzută ca o profuziune de probleme nerezolvate care necesită o soluție” Plurivocitatea unor astfel de opere dramatice provine, potrivit observațiilor lui Umberto Eco⁶, din caracterul lor „deschis”, așa cum este „deschisă” o dezbateri: „soluția este așteptată și dorită, dar trebuie să provină din contribuția conștientă a publicului”.

Capacitatea integratoare a dramaticului, susceptibil a susține o viziune despre lume, este considerabilă. Ceea ce face dintr-un text numit „piesă” o specie dramatică este tocmai acceptarea dramaticului ca principiu unificator în care se regăsesc prinse, în relații necesare, celelalte elemente — personajul, dialogul, conflictul.

Pentru ilustrarea discuției alegem două texte foarte diferite **Iona** (Marin Sorescu) și **D'ale carnavalului** (I. L. Caragiale). Dacă ar fi să informăm pe cineva despre **Iona**, vom observa că simpla analiză a conflictului eșuează pentru că însemnele **teatrale** ale conflictului lipsesc în mare parte — acțiuni, personaje diverse, răsturnări de situații etc. În cazul lui Caragiale, lucrurile stau exact invers — bogăția acestor însemne dă substanță informării. Dar imediat ce a fost încheiată această etapă, se observă că, la Caragiale, progresul studiului critic

este minim — mișcările, faptele cuplurilor Pampon-Crăcănel, Grimea-Didina, Grimea-Mița, Iordache-Grimea etc. trasează o rețea de fapte complicată, în aparență, dar în fond lesne descifrabilă. La Sorescu, situația de început — Iona înghițit de balenă — amplifică așteptarea, ca și la Caragiale. Secretul acestei așteptări stă nu în noutatea schimbărilor de situație ci, paradoxal, chiar în **repetiția** lor. Ceea ce susține, însă, această repetiție este un dinamism verbal, de orientări diferite, care prin esența sa conflictuală duce la două manifestări opuse ale dramaticului: una de natură tragică (în **Iona**), cealaltă de natură comică (în **D'ale carnavalului**). În **Iona**, dramaticul este principul structurant al unui univers în centrul căruia stă un personaj dialogînd filosofic cu sine, într-un spațiu închis, generînd conflictualitatea interioară. În **D'ale carnavalului**, dramaticul produce structuri și unifică elementele unui univers la fel de închis (care este propria viață schematică a personajelor), generator de conflictualitate exterioară.

Caracterizînd universul dramatic al piesei de teatru, criticul se concentrează inevitabil asupra **tipologiei conflictului**. În această operație sînt analizate elemente diverse, ținînd de un plan mai profund și cuprinzător al dramei personajul, ca reprezentant al unei forțe dramatice apreciate fie din punct de vedere moral-social, fie psihologic, intriga, ca rezultat al coliziunii, al mișcării personajelor, schimbările de situații.

Critica dramaturgiei se aplică asupra unui „tablou” foarte important care, apreciază Georg Lukács⁷, „se reduce la reprezentarea tipică a celor mai importante și mai caracteristice luări de poziție ale oamenilor, la ceea ce este indispensabil pentru încheierea dinamică, în acțiune, a conflictului, așadar, la acele mișcări sociale, morale, psihologice, din oameni, din care rezultă conflictul și care soluționează conflictul”.

Perspectiva asupra acestui „tablou” este uneori deformată de către cei ce judecă dramaturgia, căci va exista întotdeauna o tendință, care nu are a face în mod esențial cu structura operei, de a asimila partea cu întregul (tipicul) din punctul de vedere al influențării și educării gustului public. În fapt, între cele trei elemente importante ale interpretării — dramaturg, regizor-actori, public — se produce un nelincetat schimb de semnale și mesaje care determină bogăția de semnificații ale actului artistic. Nimic mai greșit, deci, decît să consideri ca trăsătură a operei, ca intenție auctorială, ceea ce, într-o seară, publicul a supralicitat, „decupînd” o replică din contextul ei. Sau

faptul că, la lectura piesei, cititorul își imaginează, își joacă personajul într-un anume fel pe care nu-l regăsește pe scenă. Judecata critică pare aici a se lăsa atrasă de necesitatea imperioasă de a-și impune propria viziune, în loc să atragă elementele scenice spre a semnifica în concordanță unul cu celălalt.

Este o problemă să știi să auzi, să vezi și să citești un spectacol. Dar și o chestiune de mobilitate fizică și psihică ori de rapiditate pe planul intelectului. Cel cu o experiență de spectator precară sau insuficientă îl privește mai întotdeauna numai pe cel care vorbește, îl „taie” din spectacol, fără să bage de seamă că actorul nu e niciodată singur pe scenă. Spectacolul astfel îmbucătățit își pierde coerența și poate deveni un amalgam bizar, nedumeritor. Receptarea universului dramatic include și un anume grad de închidere față de structura acestuia, datorat unei îndelungate deprinderi de citire succesivă, în linie, a rîndului tipărit, spre deosebire de critica totalizatoare a spectacolului. Învățarea pe de rost a unei poezii eminesciene nu e și semn că știi acea poezie. Semnele sonor-auditive născute de memorarea ei împiedică în primul moment accesul la sens. În spectacolul teatral se produce, în linii mari, același efect de întârziere a captării de către spectator a textului. E necesară și o concentrare a atenției pentru identificarea personajelor, pentru recuperarea, prin ascultare, a istoriei lor anterioare primei intrări în scenă. Unii dramaturgi nu mai acordă timpul necesar acestei apropieri între lector/spectator și text, ci îl agresează de la început cu informații de nerecuperat ulterior. Tot astfel cum unii regizori grăbesc ritmul de transmitere a „semnalelor” decorului, muzicii și plasticii corporale a actorilor. Artă a sintezei, arta teatrului nu poate fi bruscată prin unilateralitate. Ea reclamă un efort de lectură, de citire plurivalentă, care trebuie stimulat cu atenție. Spectatorul care, după o zi de lucru, vine scara la teatru, „comite” prin chiar acest fapt un act de integrare în lumea spectacolului. Indiferent de motivație — distracție, actori cunoscuți, snobism sau plăcere inte-

lectuală —, el este gata să primească un dar valoros. Se crede eronat că acest dar trebuie să fie de tipul „la asta vine lumea”. Lumea vine și la piață, dar și la librărie... dar unde nu vine? De aceea apare ca inexplicabil și de neacceptat punctul de vedere al celor care scad cu bunăștiință creditul acordat publicului, puterii lui de a citi un spectacol sau un autor. Când acest public vede cum faptul de viață mărunț, obișnuit, este tradus dramaturgic și scenic printr-o formulare închistată, credibilitatea întregului dispare. Tot astfel cum, de exemplu, dramaturgia istorică a depășit hotărît faza retorică, a replicilor formulate grandilocvent, și a ajuns la o determinare a istorismului în dramă prin dramatism autentic și cu efect educativ-patriotic este necesar ca, și în plesa cu substanță contemporană (fie ea comedie, dramă, farsă sau tragedie), umanismul ca reper moral, umanitatea, să apară în toate caracteristicile lor definitorii. S-ar realiza, astfel, cea posibilitate de citire plurivalentă a textului, cu efecte multiple asupra tuturor celor care urmăresc actul teatral. Arta teatrului se cere însoțită de o specifică știință a citirii.

¹ Adrian Marino, Dicționar de idei literare, Editura „Eminescu”, 1973, vol. I.

² I. A. Richards, Principii ale criticii literare, Editura „Univers”, 1974, p. 40—41.

³ V. Mindra, Jocul situațiilor dramatice, Editura „Eminescu”, 1978, p. 27

⁴ idem, p. 32.

⁵ Evangelos Moutsopoulos, Categoriile estetice. Introducere la o axiologie a obiectului estetic. Editura „Univers”, 1976, p. 66.

⁶ Umberto Eco, Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeziile contemporane, E.L.U., 1969, p. 25-31.

⁷ Georg Lukács, Romanul istoric, Editura „Minerva”, 1978, vol. I, p. 140.