

■ MARIAN POPESCU

## De la citire la teatru (IV) Forme de prezentare a operei dramatice (1)

Forma recunoscută, **indeobște**, de prezentare a unui text dramatic este aceea a unui **bloc dialogal** segmentat. Firește, avem a face aici cu o reprezentare textuală de ordin tehnic așa cum în cultura europeană a dramei se obișnuia după învățarea „lecției” Aristotel. Împărțirea în acte, scene și tablouri — tipul de prezentare a textului dramei cel mai comun — reclamă din partea cititorului nu numai simpla acceptare a convenției tehnice, așa cum este cazul prozei, unde naratorul se exprimă la persoana întâi sau a doua. Vom observa și aici, în ceea ce privește romanul „obiectiv”, că există un nivel generalizat al obiceiului de lectură prin care se asimilează cel mai ușor textul. Putem urmări mai bine o narațiune relatată la persoana a III-a decât să ne asumăm „riscul” identificării cu prima persoană a singularului.

Pentru dramaturg, „renunțarea” la marcarea propriei „voci” prin semne distinctive în textul dramatic devine o dificultate cu totul specială. Este o problemă de alege a unei forme și de motivare artistică, totodată. Primele texte în forma dramei, din începutul latinității medievale, scrise de o membră a ecleziei, Hrotswitha (sec. X), nu erau destinate spectacolului, ci lecturii cu voce tare și numai în interiorul minăstirilor. Ele relevă una din cele mai puternice caracteristici ale dramei, aceea de **ilustrare**. Străbate prin veacuri instinctiva aplecare a scriitorului de a pune în lumină — așa cum etimologic înseamnă latinescul **illustratio** — realul, al lumii fizice sau sufletești. Ion Marin Sadoveanu asemuia lungă istorie a voinței de **ilustrare** cu o fascinantă călătorie a **mimus**-ului, ferment de excepție al realismului provenit din instinctul mimetic al artistului. Ca și la greci, în latinitatea medievală și mai apoi în **miracle plays** sau misterele Pasiunii s-a vădit dorința coplesitoare de a pune în acord divinitatea cu existența umană. Forma dramatică de prezentare a acestui acord este mai credibilă pentru acreditarea ideii divine

decît pentru revelarea individului uman.

În această fază, organizarea textului dramatic, ca și marca auctorială, au mai mică importanță. Contează ilustrarea, canonică, a poveștii biblice și concretețea dialogului. Epicul și dialogul mi se par elementele cele mai rezistente ale formei dramatice. Cu rare excepții, ele se manifestă în toate tipurile de text dramatic și atestă nivelul comun de manifestare a ideii de **reprezentare** de la care pleacă dramaturgul. Riscînd o comparație între doi „capi de serie” — comedia greco-latină și comedia molierescă —, se poate observa că primul termen poate fi pus mai degrabă în relație cu ideea de **ilustrare** în ordine social-morală, în timp ce al doilea cred că semnifică puternic în relație cu ideea de **reprezentare** în ordine social-morală. Ambele tipuri de text reflectă virtuțile și servituțile unor tehnici diferite de organizare a formei dramatice, dar și manifestarea diferențiată a individualității autorului. Astăzi, însă, resimțim că tehnica și forma de prezentare prevalează în textul comic greco-latin, în timp ce, de pildă la Molière, marca auctorială este mult mai puternică.

Una dintre condițiile esențiale pe care le presupune realizarea formei textului dramatic este **comunicarea**, modul de comunicare specific unui autor, unei dramaturgii. De felul în care dramaturgul gîndește relația sa comunicatională cu publicul său depinde forma textului și, de ce nu?, succesul său. Un dramaturg care gîndește în mod esențial **epic** va avea grijă ca **informația** pe care o transmite textul să fie completă din punct de vedere dramatic. Piesa de acest tip va avea forma de prezentare pe care o numim adesea „tradițională” — împărțire în acte, scene (mai rar tablouri, în dramaturgia contemporană), fișe caracterologice specifice fiecărui personaj, construcție solidă a conflictului, un final care, adesea, nu mai trimite la altceva. Forma comediei latine presupune, la

Plaut, de exemplu, un nivel informațional care are, cum se știe, două straturi: subiectul comediei și prologul ambele aflate la începutul piesei. Devine o adevărată constrângere această cerință informațională de care depinde libertatea de expresie a formei dramatice dramaturgul trebuie să aibă intuiția lui **cît va spune** în primul act al piesei, astfel încît acesta să nu devină obositor prin exces sau prin laconism.

Dramaturgia contemporană pare a fi, în orice caz, mai interesată de „conceptul unui teatru determinat de necesitățile expresiei mai degrabă decît de apelul la tradiție”<sup>1</sup>. Cerințele formale intră într-un proces de accelerare odată cu dramele lui Strindberg, expresionismul fiind, din acest punct de vedere, prima mare mișcare innoitoare a dramaturgiei secolului. Se poate lua ca punct de reper, în privința tendinței generale de a determina suplețea formală a dramei, prefața lui Victor Hugo la **Cromwell** (1827), unde libertatea formei, reclamată, este totală: „Il n'est là qu'une forme, et qu'une forme qui doit tout admettre, qui n'a rien à imposer en drame, et au contraire doit tout recevoir de lui, pour tout transmettre au spectateur...”<sup>2</sup>. Ecoul, semnificativ pentru secolul nostru, al prefeței lui Victor Hugo, îl vom regăsi în estetica dramei expresioniste, unde categoriile tradiționale ale prezentării textului dramatic sînt recuzate evident. Alegerea subiectului nu mai impune construcția elaborată, ramificată, ci concentrarea în jurul personajului principal, fapt care duce la dezvoltarea preponderentă a monologului. Forma de prezentare cea mai înfîlînită în drama expresionistă — **Ich-drama** — este **stationen-drama** (în fr. **drame à stations**), al cărei prototip îl întîlnim la Strindberg. Fragmentarea în „stații” a „revelării unui suflet” (subiect al oricărei drame expresioniste) rezolvă, pentru autorii expresionisti, probleme de formă ale textului, printre care mai importantă este situația matricială, aceeași, în fond, ca în tragedia greacă: un om, adesea singur, se află față în față cu lumea. Toller și Kayser, între expresionisti, sînt scriitorii care au fundamentat structura formală a dramei expresioniste, divizată în „stații”, prin realizarea unui echilibru între o scenă „reală” și una onirică. Este un exemplu de concordanță între un aspect pur formal și unul de conținut — revolta eroului împotriva întregii societăți — pe care nu-l mai întîlnim cu aceeași forță și pasionată convingere, în alte momente definitorii ale dramaturgiei secolului XX.

Evident, cele mai multe studii referitoare la problemele formei de prezentare a operei dramatice au în vedere un mo-

del de analiză așa cum poate fi găsit la Wolfgang Kayser<sup>3</sup>, care pune în relație împărțirea piesei în scene și acte cu voința constructivă a autorului. Aceasta poate avea două aspecte, ambele regăsite în dramaturgia de azi: unul ține de alcătuirea exterioară a operei și delimitează scena prin ieșirea unui personaj din locul acțiunii, altul ține de acțiunea dramatică, situație în care scena devine o diviziune de conținut și nu de formă, încît în cuprinsul ei personajul poate ieși fără ca faptul să coincidă cu finalul scenei. Mai întotdeauna, cînd vorbim despre forma de prezentare a textului dramatic, trebuie să ne gîndim la nivelul existent al practicii scenice, la condițiile tehnico-artistice reclamate de folosirea actorilor, spațiul scenei, conformația sălii și echipamentul de iluminat, foaierea sau spațiile anexe, nu o dată folosite de regia modernă. Un exemplu de influențare reciprocă între teatrul scris și practica scenică îl oferă manierismul<sup>4</sup>, care cultivă, pe scenă, iluzionismul perspectiv și artificii mașiniste. Care este forma preferată de autorii manieristi? Tragicomedia, madrigalul dramatizat, comedia muzicală, adică texte, a căror formă permite metamorfozări, schimbări rapide de decor și de perspectivă.

Există diverse moduri de a înțelege această divizare a blocului dialogal care este piesa de teatru. Pentru dramaturgi care se gîndesc în primul rînd la **poveste**, elementele conflictului vor fi conforme unui plan de construcție care determină practica tehnică a autorului. Vodevilisti francezi se vor ilustra în această practică, intriga fiind lesne descifrabilă. Surprinzător pentru dramaturgia română a secolului trecut este faptul că, deși vodevilul și farsa franceză dețin ponderea în repertoriul scenic, Alecsandri fiind foarte sensibil la tehnica dramatică a vodevilului, la mică distanță, în epocă, geniul caragialean scoate intriga din regimul vodeviles pentru a-i conferi un statut aparte, de ordin artistic, fiind deci de viziunea artistică a dramaturgului.

Există o particulară, secretă tendință spre **epic** a dramaturgului, ce determină alcătuirea textului. Unii dramaturgi depășesc prozaismul situației epice prin originale încadrări simbolice ale elementelor acesteia. Alți dramaturgi folosesc tradiționala formă de prezentare a textului dramatic pentru ilustrarea unui caz în scopuri didactice. La Brecht, didacticismul formei ajunge la conținutul dramei, este, deci, implicat adînc în viziunea autorului, pentru care „esențialul în teatrul epic este faptul că nu apelează atît la simțirea spectatorului, cît mai ales la rațiunea sa: spectatorul nu trebuie să trăiască dimpreună cu cel de pe scenă, ci să analizeze, să dezbată cele ce se pe-

trece acolo". Didacticismul poate include demonstrativul, ilustrarea unei teze, a unui caz. Una dintre „execuțiile” tehnice remarcabile din acest punct de vedere o vom găsi în dramaturgia lui Félicien Marceau, în piesa *Oul*, unde personajul principal demonstrează în fața publicului ideea care a dus la dezastrul propriei vieți. Întrebarea care apare după astfel de demonstrații este cunoscută: „Ce-a vrut să spună cu asta?”.

Este, de fapt, o întrebare pe care, mai întotdeauna, publicul și-o pune după urmărirea unui spectacol sau după citirea piesei de teatru. Ea nu apare programatic, în cazul altor experiențe de lectură, cu aceeași intensitate. În ce privește dramaturgia de extracție epică, răspunsul la întrebare presupune un prim efort de recuperare a informației asupra faptelor și personajelor. Forma de prezentare a textului urmează, într-o anumită măsură, operația, fără ca, prin aceasta, să accedem la planul de referință simbolică al operii. În *Cezar, măscăricul piraiților* de D. R. Popescu, de exemplu, vom fi puși chiar într-o stupefiant-comică încercătură când vom încerca să urmărim „scorul” substituirilor propuse de dramaturg. Același dramaturg, însă, propune în *Ca frunza dudului din rai* o bază faptică, un strat epic solid, pe care, rememorându-l, vom obține o primă delimitare a subiectului ca bază a accesului la planul simbolic.

Apelul repetat la fapte, întâmplări, cazuri reale ș.a.m.d. este o modalitate a direcției epice a dramei. Viața devine, din acest punct de vedere, cum afirmă Georg Lukács, o „bază” a delimitării epicului de dramatic.

Unul din momentele definitorii ale dramaturgiei de extracție epică este situat la sfârșitul secolului 18, când melodrama atinge rafinamentul formal al schemei-rețetă. Maestrul incontestabil al speciei, totodată „părintele” ei, Gullbert de Pixérécourt, autorul a 120 de piese, ajunsese la o formă a textului extrem de productivă și de eficientă. Textul său are, în general, trei acte, iar structura lor — o dezvoltare uniformă primul act e consacrat dragostei, al doilea nenorocirii, al treilea triumfului virtuții și pedepsirii crimei. Ceea ce interesează, în legătură cu forma de prezentare a textului melodramei, este baza epică de la care a plecat autorul, veșnic în căutare de cazuri, de senzațional<sup>6</sup>.

Ca și în artele plastice, indiferent de tehnicile folosite, „forma este în primul rând calificată prin domeniul special în care se manifestă și nu prin vreun calcul rațional”<sup>7</sup>. Pentru domeniul dramei, voința constructivă sau impulsul creator al autorului pot determina reprezentări a priori ale formei textului. Este cazul

pieselor de inspirație istorică în care primează figura voievodală sau al comediei de situații în care personajul/personajele principale reprezintă planul referențial, unde este înscris sistemul relațiilor sale cu celelalte personaje. O astfel de piesă dezvăluie, adesea încă din primul act, direcția evolutivă a personajului și maniera sa de existență dramatică.

Pentru acest tip de dramaturgie, care își asigură mai întâi o bază epică solidă, problema formei de prezentare are unele particularități interesante. Când Romulus Guga a scris o piesă despre inundațiile din 1970, *Cele cinci zile ale orașului*, textul dramei a căpătat o formă neobișnuită, un mixaj epic-dramatic de mare forță sugestivă. Piesa are două părți (zece tablouri). Unele tablouri declară acțiunea în momentul prezent, altele imediat după eveniment. Ceea ce dă senzația straniului, a aceluși spațiu de tranziție viață-moarte, este apariția unei sub-teme, dialogul cu morții, a cărui verosimilitate este asigurată numai de tonalitatea tensională generală. La Dumitru Solomon, piesele despre Socrate, Platon, Diogene sau Erasm oferă posibilitatea aprecierii unei baze documentare largi. Forma de prezentare a textului presupune însă un „scenariu” de mare forță ideatică, prin care ceea ce știam despre filosofii respectivi capătă o concretizare dramatică de natură să intereseze îndeaproape pe contemporani. Piesa care are ca personaj principal pe Erasm, *Elogiul nebulniei*, vădește însă o modificare de optică în ce privește forma, căci dramaturgul divide textul în „doi timpi”, fiecare fiind compus din câte trei tablouri și un interludiu. „Scenariul” fiind derulat în succesiune cronologică, observăm că fiecare tablou consacră câte o relație a personajului principal, Erasm, cu un altul, dramaturgul conturând un sistem de vectori dramatice de geometrie circulară cu un centru, Erasm, în continuă mișcare.

La D. R. Popescu, dramaturg de mare valoare, dar puțin preocupat de rigoarea formală, textul dramatic produce la lectură un efect ciudat — rezultat al paradoxului relației formă/continut. Un studiu complet despre opera lui D. R. Popescu va trebui să țină seama nu numai de faptul că între roman și teatru, în cazul său, circulația este foarte intensă, ci și de necesitatea formală care l-a determinat pe scriitor să consacre dramaturgie subiecte de extracție epică evidentă. Ce se poate deduce de aici? Că, în primul rând, pe dramaturg nu-l interesează ilustrarea dramatică a unui caz (și cazurile abundă în opera sa) sau a unei întâmplări, așa cum se întâmplă la majoritatea dramaturgilor care cantonează subiectul într-un conflict tipic de mediu industrial sau familial. Ceea ce

primează, mi se pare a fi ideea de **reprezentare** a unui conflict în care umanul este caracterizat **dramatic**, iar nu **epic**. În al doilea rând, bogăția faptică în dramaturgia sa nu-l determină pe dramaturg la condensare, ci la divagare, ceea ce explică, într-o anumită măsură, dezordinea formală a dramelor sale. Caracterul esențial ludic al concepției despre teatru a autorului, dedus din analiza pieselor, oferă însă și o altă explicație: **fantasia** devansează **techné**, impulsul creator este mult mai puternic decât cerința formală.

Dramaturgia de substrat epic a dezvoltat o specie aparte care a fost în vogă acum câteva decenii — teatrul documentar. Problemele formei de prezentare a acestor drame sînt interesante din mai multe puncte de vedere: al creației, al verosimilității și al teatralității. Cînd un autor se dedică recuperării dramatice a unui timp trecut, a unei personalități istorice, el procedează la reconstituirea, ca într-un **puzzle**, a subiectului. E curios dar, spre deosebire de ceilalți confrăți, care pleacă de la un subiect, pentru dramaturgul de acest tip, subiectul rămîne a fi găsit. Cînd a scris **Martin Luther & Thomas Münzer**, dramaturgul german Dieter Forte mărturisea despre propria metodă că a citit și prelucrat materialul existent, că a folosit texte originale, că dialogurile reprezintă cuvîntări sau fragmente de corespondență ale personajelor principale, rezultatul fiind un racord la contemporaneitate stupefiant. Ca și la Paul Cornel Chitic, în **Europa, sport, viu sau mort**, este vorba de o piesă care înfățișează un eveniment. Forma textului lui Dieter Forte este conformă cu intenția dramaturgului de a isca dramaticitatea din conflictul „documentar” — piesa nu e divizată în acte și tablouri, ci în părți, care au ca **en-fête** localizarea scenică respectivă: podiumul din dreapta, din stînga, masa din față, dreapta, masa din față, stînga. Construcția unei astfel de piese, cît de interesantă ar fi imaginea oferită de autor, rămîne totuși greoaie, cu o teatralitate relativ scăzută.

„Campionul” teatrului documentar, Rolf Hochhuth, se declară, la rîndu-i, categoric împotriva invenției faptelor cînd e vorba de un personaj istoric sau un fapt istoric. Vorbînd despre scrierea piesei sale **Soldații**, Hochhuth spune că tema era bombardarea populației civile în cel

de-al doilea război mondial. Pentru a „aduce pe pămînt” subiectul, Hochhuth a descoperit figura tragică a generalului polonez Sikorski, a cărui moarte a devenit centrul dramatic al piesei. Forma aleasă, insolită pentru acest tip de teatru, a fost „teatrul în teatru”, fapt care a determinat un impact deosebit de sugestiv asupra spectatorilor<sup>8</sup>.

Problemele formei de prezentare a operei dramatice devin, cum sper că s-a observat pînă aici, tangente cu acelea legate de viziunea autorului și de orizontul de așteptare al publicului. Ele au fost mai puțin studiate din punct de vedere al efectului asupra forme. Voi încerca, în partea a doua a acestui studiu, să analizez aceste două relații și impactul lor asupra valorii operei dramatice. Lectura textului dramatic, pentru mulți un exercițiu obositor, se izbește, nu o dată, de inadverențe de ordin formal cu repercusiuni asupra valorii artistice a operei dramatice. Vom observa, din acest punct de vedere, că dramaturgul de azi are o misiune mult mai grea decât a confratelui prozator sau poet în realizarea efectului artistic al lucrării sale.

<sup>1</sup> John Gassner — **Formă și idee în teatrul modern**, ed. Meridiane, 1972, p. 34 (trad. de Andrei Băleanu).

<sup>2</sup> Victor Hugo — **Préface de Cromwell**, 1827, în *Odette Aslan, L'art du théâtre*, Seghers, Paris, 1963, p. 222.

<sup>3</sup> Wolfgang Kayser — **Opera literară**, ed. Univers, 1979, pp. 250—258 (trad. de H. H. Radian).

Gustav René Hocke — **Manierismul în literatură**, ed. Univers, 1977, p. 294 (trad. de Herta Spuhn).

Bertolt Brecht — **Scrieri despre teatru**, ed. Univers, 1977, p. 31 (trad. de Corina Jiva).

<sup>6</sup> Edmond Estève — **Études de littérature préromantique**, Librairie ancienne Edouard Champion, 1923, pp. 152—153.

Pentru foamea de senzațional, v. scrisoarea lui Pixérécourt, p. 224.

<sup>7</sup> Henri Focillon — **Viața formelor**, ed. Meridiane, 1977, p. 45 (trad. de Laura Irodolu Aslan).

<sup>8</sup> Martin Esslin — **„Truth” and Documentation. A conversation with Rolf Hochhuth**, în *Martin Esslin, Brief Chronicles*, Temple Smith, London, 1970, pp. 140—142.