

■ MARIAN
POPESCU

De la citire la teatru (V) *

Forme de prezentare a operei dramatice (2)

De fiecare dată când trecem în revistă momentele definitorii ale teatrului universal, ne referim invariabil la teatrul grec, la cel latin, la commedia dell'arte, teatrul elisabetan, Shakespeare, clasicismul francez, romantism, simbolism, naturalism, realism, expresionism, suprarealism, existențialism, literatura absurdului. Istoria dramaturgiei pare a se fi oprit la deceniul șase al secolului, când, odată cu momentul absurdului, s-a marcat ultima direcție de înnoire a dramei, atât în formă cit și în conținut. Celelalte curente, menționate mai sus, reprezintă tot atâtea tipuri ale formei de prezentare a textului dramatic. Ele, însă, nu au guvernat totalitar creația epocilor respective. Fenomenul teatral al unei epoci include și alte modalități de realizare a formei textului, care nu au fost „omologate” de tendința principală. Când, în jurul anilor '30, T. S. Eliot și Christopher Fry au încercat reabilitarea versului în dramaturgie, și au și teoretizat demersul lor creator, epoca nu a avut o „atitudine” clară față de această tentativă. O explicație posibilă, nu numai pentru acest caz de disonanță între efortul individual al dramaturgului și curentul de direcție al epocii, ar fi aceea că Eliot, de pildă, a ajuns la ideea dramei în versuri plecând de la o convingere teoretică și nu de la practica spectacolului teatral. Este important de reținut, însă, faptul că, indiferent de cât de realizate erau dramele poetice ale lui Fry și Eliot sau W. B. Yeats și J. M. Synge, căroră li s-au adăugat apoi Archibald MacLeish, Maxwell Anderson, Robert Frost, W. H. Auden și Christopher Isherwood, toți au publicat scrieri teoretice consistente¹.

Tentativa de reabilitare a versului în opera dramatică, prin T. S. Eliot, este,

* Vezi „Teatrul” nr. 6, 7—8, 9, 10/1985.

se pare, ultima în dramaturgia secolului XX. Tendința epic-construc-tivă, cultivată mereu de obișnuințele de receptare (care merg hotărît în direcția cunoașterii textului prin spectacol, și mai puțin prin lectura sa ca operă literară), a determinat și determină în continuare dezvoltarea formei textului plecînd de la o schemă, un scenariu faptic-ideatic de sorginte epică. Accentuată, această dezvoltare are ca rezultat cohorta pieselor care ilustrează dramatic — în mod formal — un conglomerat epic unde coexistă intenții de caracterologie, studii de caz cu valențe generalizatoare etc. Perioada la care mă referam mai sus, a celui de-al treilea deceniu din secolul nostru, este, sub raportul căutărilor de noi forme ale textului dramatic, una dintre cele mai semnificative. Epoca a favorizat o marcată opoziție față de consecințele naturalismului în dramă. În același an 1926, de exemplu, doi scriitori de formație și expresie literară complet diferite, Lucian Blaga și avangardistul Georges Ribemont Dessaignes, ajung la o părere similară privind drama și teatrul naturalist. „Niciodată omul — scrie Lucian Blaga, în *Fetele unui veac*² — nu a fugit mai puțin de sine însuși ca în timpul naturalismului. Insului nu-i era destul să se vadă zilnic reeditat în milioane de exemplare, exasperat de monotonie, pe uliți și în saloane; insul se mai ducea seara la teatru să se vadă încă o dată, neschimbat și iarăși și iarăși același. Teatrul și realitatea cotidiană erau un fel de vase comunicante”. Dramaturgia acelor ani prezenta un simptom evident al insererii despre care scrie Ribemont-Dessaignes³: „de petites histoires d'amour et d'adultère, et quelques turpitudes en bouquet”. Mult mai „rău”, Camil Petrescu, peste trei decenii, avea să aprecieze „caracatița naturalistă în tea-

tru" drept „realism inutil și umflat fără semnificație, lipsă de bun-simț, mitocănie artistică, parazitism intelectual“⁴.

Expresia formală cea mai particulară și semnificativă în același timp a refuzului determinismului îngust, a înțelegerii formei dramatice ca opțiune conștientă de tip artistic, o vom găsi în operele lui Ionesco, Beckett, Pinter ș.a., unde nivelul formal al textului dramatic este rezultatul unui contact cu realitatea mult filtrat prin gândirea estetic-filosofică a autorilor. Camil Petrescu spune că teatrul de reflectare plată a realității nu are valoare de document. Un text cum este *Așteptându-l pe Godot* are, desigur, o valoare scăzută din punct de vedere documentar, dar una ridicată din punct de vedere filosofic. La o lectură pătrunzătoare se poate surprinde, la mai multe niveluri, o gândire care, în felul ei, depune mărturie despre timpul nostru. Tot astfel cum, de exemplu, în *Suflete tari*, forma dramatică, respectând canoanele genului, oferă suficient de multe detalii pentru datarea textului. E drept că acestea sînt mai ușor asimilabile din punct de vedere istoric, psihologic etc. decît ceea ce obținem din textul lui Beckett, unde conținutul informațional este scăzut. O formă de prezentare a textului cum este *Suflete tari* de Camil Petrescu pare a se constitui și astăzi drept model funcțional, căci el corespunde unei intenții auctoriale greu de eludat: aceea a cuprinderii totale a fenomenului de viață observat. Descrierea minuțioasă a decorului (actul I), prezentarea, prin didascalii, a principalelor personaje pentru uzul atît al lectorului cît și al actorilor care le vor interpreta, toate acestea sînt concepute din perspectiva reprezentabilității integrale a ființelor dramatice și a dialogului lor. Lectura unui astfel de text creează o tensiune imaginativă pe care n-o regăsim, ca rezultat al expresivității formale, la alte tipuri de texte dramatice.

Diversificarea formei de prezentare a textului dramatic a primit un impuls hotărîtor — ultimul, deocamdată — prin scrierile dramatice ale autorilor absurdului. Fie că au fost imitate sau au provocat reacții potrivnice, oricum divergente, textele lor au oferit exegezei premisa unei totale reconsiderări a raportului formă/conținut. Spre deosebire de modelul unei drame de Camil Petrescu, unde primează — din punctul de vedere al formei — arhitectura dramatică, textele absurdului sînt privite ca o experiență a limbajului, considerat apt de a prelua o parte dintre sarcinile tensionale.

Un dramaturg precum Cehov, de exemplu, este un constructor foarte atent al lumii sale dramatice. Calitățile epice

ale conflictului, în *Livada cu vișini*, se văd puse în valoare de poezia dramatică a stărilor personajelor. Tensiunea conflictului este, astfel, un rezultat al procesului imaginativ al lectorului, orientat într-un anume fel de poveste, și în alt fel, de dramă. Cu alte cuvinte, forma textului este rezultatul — parțial, din punctul de vedere al ansamblului — al voinței constructive a dramaturgului, în timp ce dramatismul devine principiu unificator al stărilor poetice. Cîtitorul și spectatorul textului cehovian resimt, în moduri diverse, non-linearitatea constructivă a acestuia și plurivocitatea conflictului. Interesant, deci, în legătură cu acest mare înnoitor al formel dramatice este faptul că textul dramei reprezintă expresia mișcării contradictorii, de mare efect poetic, între „caracterul obiectiv de dramă și structura de comedie“⁵.

Surprinderea acestei mișcări contradictorii a formei dramatice la Cehov are un efect multiplu: pe de o parte, a devenit evident că se pot institui noi tipuri de relație între epic și dramatic (corespunzătoare modernizării tendințelor în receptare), iar, pe de altă parte, că un mod nou de comunicare cu publicul reclamă construcția unui cod în întregime inteligibil. Că acest cod nu trebuie să provoace efectele prozaice pe care le poate dezvolta construcția epică, ci să permită apropierea de esența trăirilor omenești, este secretul artei cehoviene spre care au aspirat atîția dramaturgi.

Pentru dramaturgia contemporană, transferul de proceduri și teme din interiorul unei specii spre alta — asimilat cu fenomenul de ștergere a granițelor între genuri — a facilitat apariția unor texte dramatice „hibride“ (?) de tipul tragicomediilor, cunoscute și sub alte forme farsă tragică, comedie neagră etc. Forma lor caracteristică de prezentare exclude, în texte de S. Beckett, E. Ionesco sau H. Pinter, construcția elaborată a intrigii, prezentarea personajelor, divizarea în acte și scene ca necesitate constructiv-conflictuală. Pregătită de experiența expresionistă și de aceea a suprarealiștilor, apariția noii forme dramatice își poate găsi predecesori și mai îndepărtați. Dar nu acesta este aspectul cel mai important, ci, mai ales, înțelegerea cu totul deosebită de către autorii absurdului a ideii de reprezentare prin opera dramatică. Cît de departe sîntem de tehnica dramei, așa cum a definit-o, în celebra-i lucrare, Gustav Freytag (1863), se poate observa la o privire superficială, atunci cînd vrem să identificăm cele cinci elemente principale ale structurii operei dramatice, după esteticianul german „introducerea“, „creșterea“, „punctul culminant“, „coborîrea/con-

versiunea „catastrofă“. Această „structură piramidală“ a operei dramatice a fost înlocuită, în piesele anilor '50, de o structură „sinusoidală“ a intrigii, „în cadrul căreia nu se mai poate descifra o progresie reală, determinată de un eveniment fundamental, și nici un punct culminant de mare tensiune dramatică“⁴¹. Textul, precum în **Krapp's Last Tape (Ultima bandă de magnetofon — 1939)**, de Samuel Beckett, păstrează din forma tradițională a dramei numai prezentarea personajului (fizic, vestimentație, fel de a vorbi). Monologul lui Krapp este întrerupt frecvent de acționarea benzii de magnetofon, de unde se aude vocea personajului. Solilocviul este „regizat“ de autor printr-un simulacru dialogal. Procedeu — pe care l-am numit **monolog dialogat** — îl vom regăsi, într-o formă literară mult mai marcată, la dramaturgul român Marin Sorescu, în **Iona și Paracliserul**.

În dramaturgia noastră contemporană se pot întâlni mai multe forme de prezentare a operei dramatice, căutările, din acest punct de vedere, fiind mai frecvente la începutul anilor '60, când debutează D. R. Popescu, Marin Sorescu, D. Solomon, Romulus Guga, Teodor Mazilu ș.a. Mai apoi, înregistrăm o anume atonie cu întindere pînă în ziua de azi. În interiorul aceleiași dramaturgii, forma textului poate diferi, demonstrînd certa capacitate a autorului de a nu-și sechestra subiectele în cadrele unei proceduri formale unice. Exemplele cele mai izbitoare le întâlnim la Marin Sorescu și D. R. Popescu. Experiențe formale inedite pentru contextul dramaturgic de azi oferă Dumitru Solomon (**Elogiul nebuniei**), Romulus Guga (**Cele cinci zile ale orașului, Amurgul burghez**), Theodor Mănescu (**Politica**), Paul Cornel Chițic (**Europa, aport, viu sau mort!**) ș.a. Ceea ce îmi pare interesant de relevat este că aceste mișcări ale formei textului s-au produs atît în direcția epicului cît și în aceea a dramaticului. Privind problema din perspectiva literaturii române contemporane, este evident că proza și dramaturgia au avut o mișcare sincronă numai la începutul anilor '60, cîci afirmarea noilor prozatori (Mircea Nedelciu, Nicolae Iliescu, Ștefan Agopian, Ioan Groșan, George Cușnarencu, Bedros Horasangian), în jurul anului 1980, nu este însoțită de o complementară apariție a noilor dramaturgi. Fenomenul este explicabil prin mai multe cauze. Mai întîi, dramaturgii de acum aproape un sfert de veac s-au afirmat ca scriitori (poeți, prozatori), circulînd frecvent dintr-un compartiment literar în altul. Unii dintre ei (Marin Sorescu, Dumitru Solomon,

D. R. Popescu, Teodor Mazilu) au pornit să scrie dramaturgie cu conștiința faptului că trebuie să scrie **altfel**, că drama nu este o anemică ilustrare/zugrăvire/redare/înfățișare a unui fapt de viață brut, a unei „idei“ sau a unui comandament social. În al doilea rînd, diversificarea formală în lăuntrul genurilor, vitală pentru existența pleneră și afirmativă a oricărei literaturi naționale, este mai lentă în cazul dramaturgiei decît în cel al prozei, care face obiectul unui singur tip de lectură. Pentru că, adesea, contactul cu literatura dramatică este realizat prin intermediul unui alt tip de lectură, al doilea de fapt — spectacolul; delimitarea critic-teoretică a întregului tablou dramaturgic pentru o perioadă dată devine o întreprindere critică recuperatoare (vizionarea spectacolelor), pe care numai critica specializată, cea dramatică, o realizează. În sarcina acesteia cade, de multe ori neavenit, și misiunea de critic literar, fapt care duce, în acele cazuri, la un compromis trist **judecata de valoare asupra textului literar dramatic o dă acela care s-a ieșit despre spectacol**. La acestea se mai adaugă faptul că, dacă un prozator reușește, să zicem, să dea o imagine convingătoare despre opera, stilul și, în final, despre valoarea sa, prin unul, două volume, dramaturgul trebuie, cu fiecare piesă, să reînceapă bătălia, și anume să-și impună piesa în repertoriu pentru a fi cunoscută. Reproșul care s-a adus criticii literare în legătură cu datarea ei neonorată față de dramaturgie nu este nejustificat.

Se vede, deci, că experiența formală a literaturii dramatice este mult redusă. Dacă încercăm o analiză a inovației formale asupra speciilor dramatice, observăm că pentru drama istorică a existat un moment decisiv al relevării unui nou tip de istorism odată cu piesele lui Horia Lovinescu, Mihnea Gheorghiu, Paul Anghel, Mircea Bradu, Mihai Georgescu — într-o primă perioadă — ca, mai apoi, „revoluția“ produsă de același Marin Sorescu (**Răceala, A treia țeară**) să deschidă o nouă perspectivă asupra figurii voievodale, care nu mai este un centru imobil al dramatismului. O personală considerare a raportului între Individ și Istorie o întâlnim la Alexandru Sever (**Noaptea e parohia mea**) sau la Theodor Mănescu în trilogia **Politica**, subintitulată „roman dramatic“, segmentată în „capitole“, unde fluxul epic este prioritar față de intersecțiile dramaticului. Dramaturgul a renunțat aici la construcția conflictuală cu efecte simbolice (precum în **Noaptea pe asfalt**), pentru a recurge la resursele epicului cu efect panoramic. Majoritatea capitolelor, în primele două părți, alternează monologul (Bărbatului) cu dialogul

(Bărbatul/alte personaje) și au motto-uri din opere literare, politice, filosofice, motto-uri ce se constituie ca un **supracod literar**. Rezultatul este o sinteză epică a Evenimentului din punctul de vedere al **naratorului**, care degajă un dramatism specific, de efect scenic.

Transferul de procedee sau teme dintr-o specie în alta, care a dus, între altele, la crearea tragicomediei, se regăsește în dramaturgia lui D. R. Popescu. Dramaturgul este, din punctul de vedere al formei, nu o dată, presat de prozator, de masivitatea epicului, căci vom observa că intenția de cuprindere panoramic-sintetizatoare de sorginte istorică devine copleșitoare, ca în **Studiu osteologic asupra unui schelet de cal dintr-un mormint avar din Transilvania**. Între acest tip de text, stufos, și cel reprezentat de construcția „clasică” din **Acești îngeri triști** se desfășoară evantaiul unei bogății formale rebele. Coexistă construcția riguroasă și fantezia debordantă, uneori inocentă în fața „canoanelor” genului. Temele tragice sînt suportate de elementele comicului, fapt care determină, precum în **Ca frunza cîndului din rai sau în Pisica în noaptea Anului nou**, un efect de suprapunere, de suportare a procedurilor comicului de către tema tragică. Din perspectiva formei de prezentare a textului dramatic, piesele lui D. R. Popescu oferă, pînă acum, cel mai larg cîmp de analiză, iar raportul dintre epic și dramatic atinge, în cazul său, un nivel tensional extrem de semnificativ.

Este evident că o evaluare multilaterală a formelor de prezentare a textului dramatic trebuie să aibă în vedere elementele constitutive ale structurii acestuia. Însemnările mele de pînă acum nu au menirea de a oferi un tablou exhaustiv al formelor dramatice. Motivația de formă, cum se știe, ascunde sau prezintă

una de conținut, de structură sau compoziție. Ca și în cazul romanului, în dramaturgie, unul dintre elementele favorizate de exegeză este **personajul**. În strînsă legătură cu problemele personajului, în dramă se cer discutate cele referitoare la expresia sa specifică — **dialogală** sau **monologală** —, astfel că, nu o dată, critica personajului o va include pe aceea a dialogului sau monologului. Nu vom putea avea o imagine cît de aproximativă a **viiziunii autorului** fără o relaționare a acestor elemente.

Contactul cititorului obișnuit cu personajul dramatic este realizat la nivelul dialogului/monologului. Efigia personajului va apărea mult mai tîrziu, ca efect al **rememorării**, al activității imaginative. Pentru o anume categorie de cititori de proză, o întrebare care apare frecvent este „are dialog?”. Acel cititor nu este, prin această predilecție, un virtual cucerit de dramaturgie. S-ar putea să întrebare dacă „n-are proză” piesa respectivă. Simptomatic îmi apare, în situația evocată, puternica înfruntare între epic și dramatic. Cum rezistă acestei duble atracții **personajul** operei dramatice?

¹ **Modern Drama**, 3, 1978, p. 287—297

² Lucian Blaga — **Noul stil**, în vol. **Zări și etape**, E.P.L., 1968, p. 135—136.

³ Georges Ribemont Dessaignes — **Cronica dramatică la Sonata spectrelor de Strindberg**, în **La revue européenne**, août 1926 (v. Georges Ribemont Dessaignes, **Dada 2**, Ed. „Champ libre”, 1978, p. 268—269).

⁴ Camil Petrescu — **Naturalism în teatru**, în **Teatrul**, an I, nr. 3, august 1956 (apud. Camil Petrescu, **Comentarii și delimitări în teatru**, editor Florica Ichim, ed. „Eminescu”, 1983, p. 599).

⁵ Leonida Teodorescu — **Dramaturgia lui Cehov**, ed. „Univers”, 1972, p. 204.

⁶ Romul Munteanu — **Farsa tragică**, ed. „Univers”, 1970, p. 72.