

LEONIDA
TEODORESCU

DRAMATURGIA ȘI FOILETONISTICA (2)

Foiletonul satiric a impus, prin propria sa permanentizare, câteva revelații sau, într-un alt plan, câteva concluzii legate de succesul foiletonisticii și de orbitele sale axiologice.

O primă concluzie ar privi caracterul ei evasiaohtonom. Cu cât ne apropiem mai mult de zilele noastre, cu atât devine mai clar că literatura foiletonistică trebuie să se sprijine pe o oarecare independență a episoadelor. Acest soi de independență poate fi obținut pe câteva căi: prin conjugarea cu permanența croului, a povestitorului, a tonului povestirii, a locului narațiunii etc. Deci, mobil va rămâne subiectul, permanente vor rămâne fie fabula, fie unul din elementele esențiale ale narațiunii. O foiletonistică modernă nu cere foiletonului să fie o schiță sau o navelă, dar îl obligă oarecum să poată fi privit ca atare.

De aici, o a doua concluzie. Din punct de vedere teoretic, deci într-un plan foarte larg, foiletonistica ne poate pune în fața unei serii infinite, dar și a uneia finite, a foiletonului. Din prima categorie, cea a seriei infinite, fac parte *Momentele* lui Caragiale, a căror continuitate este determinată de tonul povestitorului și, doar parțial, de repetarea tipului de erou, a *tipului și nu a unei individualități nominalizate*. Adică, ceea ce se impune aici este miticismul, și nu „Mitică“-eroul, ca atare. Caragiale nu impune un erou, ci un tip, proliferând într-o multitudine de personaje.

Condiția serialității foiletoanelor este ca numărul lor să nu fie prea mic (altfel, încețoază de a mai fi foiletoane); el poate, însă, să fie oricât de mare. Caragiale ar fi putut să scrie un *n* număr suplimentar de *Momente*, fără ca, prin aceasta, să fi schimbat ceva din natura lor. Plafonul maxim al foiletoanelor nu este determinat decât de capacitatea foiletonistică a scriitorului sau, mai exact, de disponibilitatea foiletonistică a autorului. Apare, la un moment dat, o epuizare a acestei disponibilități (psihologică, biologică, estetică etc.). Acesta este factorul care determină sfârșitul seriei, și nu factorii de ordin pur literar — epuizarea subiectului sau a fabulei, de exemplu.

Există, însă, după cum am spus, și o serie finită, dintre care cea mai evidentă este cea a romanului-foileton. În acest caz, dimensi-

nea seriei va fi determinată de raportul dintre fabulă și subiect. Exemplul, clasic oarecum, este acela al *Contelui de Monte Cristo*. Eroul trebuie să pedepsească un număr de personaje, nu importă câte anume. În momentul în care sancționarea personajelor s-a isprăvit, s-a isprăvit și seria foiletonistică; restul nu mai este decât un epilog, mai mult sau mai puțin lungit. *Contele de Monte Cristo* se deosebește net, din acest punct de vedere, de *Cei trei mușchetari*. Aceștia au fost continuați prin *După douăzeci de ani* și printr-un fel de „după zece ani“, care este *Viconte de Bragelona*. Dar ei ar fi putut fi continuați și prin... „după un an“, „după o lună“ sau chiar „după o zi“. Sub raport axiologic, opțiunea lui Dumas a fost, evident, inspirată, pentru că, pe parcurs, intră în joc și *drama timpului consumat și ireversibil*; ceea ce, probabil, nu s-ar fi întâmplat, dacă timpul dintre cele trei părți nu s-ar fi constituit într-o *absență funcțională*. Adică, dacă cei patru mușchetari ar fi rămas tot timpul tineri și frumoși, s-ar fi eludat mecanismul dramatic al narațiunii.

De evoluat, a evoluat mai ales foiletonul de tipul seriei infinite, datorită, mai ales, cauzelor pe care am încercat să le expun într-un studiu precedent, deși se poate vorbi și de o reabilitare a foiletonului de tipul seriei finite (de data aceasta, însă, nu va mai fi vorba de foiletonul literar).

Am arătat că foiletonul, ca specie paraliterară, n-a apărut în urma unei anume evoluții a literaturii, ci în urma unor fenomene extraliterare; în speță, în urma emancipării și a maturizării presei, ca instrument al informației. Aici aș vrea să fac două precizări.

Prima. Probabil că mai toate fenomenele care țin de paraliteratură apar într-un fel asemănător. Sînt, adică, determinate sau generate de factori și considerente extraliterare. Poezia de album, de pildă, a fost determinată de dezvoltarea saloanelor (de saloanele propriu-zise, bineînțeles, și nu de cele literare), și a fost, pe tot parcursul ei, un fel de joc de societate. Paraliteratura revuistică a fost și ea determinată, cel puțin în parte, de trecerea spectacolului de cabaret pe scena sălii de spectacole; textele clovnilor și, mai ales, ponderea acestor texte sînt determinate de gradul tot mai ridicat de complexitate a

timp este întotdeauna determinant în procesele de devenire și de autodefinire a artelor. O artă se poate inventa, și se poate inventa chiar într-un timp foarte scurt. Dar, pentru ca o artă să existe ca atare, este nevoie să se consume o anumită cantitate de timp, pentru a se putea ajunge la o conștiință de sine a artei date, la eliminarea unor organisme străine, la cristalizarea unei psihologii caracteristice artei date etc. Cinematografia este o artă în devenire ; probabil că asistăm la un fel de preistorie a ei, adevărata istorie urmînd a fi realizată cîndva, într-un viitor, mai mult sau mai puțin îndepărtat, după consumul de timp necesar. Unul din aspectele cele mai evidente ale acestei stări este același la diverse forme paraliterare (în paranteză fie spus, scenariul de film, ca atare, este, în fond, tot paraliteratură). Ea însăși instrument al informației sau, cel puțin, în cazul filmului artistic, un produs al instrumentelor de informație, cinematografia va apela și la paraliteratură produsă de aceste instrumente, deca și — mai ales — la foiletonism.

Asistăm, astfel, din ce în ce mai des, la două tipuri — unul etalat și unul disimulat — de foiletonism cinematografic ; în ultima vreme, și la cel TV. În primul caz, este vorba de seriale în care aceiași eroi, interpretați de aceiași actori, trec prin aceiași tip de aventuri, diferită fiind concretizarea peripețiilor. (De foarte mare succes s-a bucurat foiletonismul comic, nu numai din motivul că în perioada interbelică au fost mulți comici mari, dar mai ales din aceleași motive din care a prosperat și foiletonul satiric literar.) În ultimii ani, au căpătat o mare răspîndire foiletoanele poliștice și de aventuri (mai puțin acestea din urmă) ; ne referim, bineînțeles, îndeosebi la seriilele TV. De cele mai multe ori, este vorba de *serii înfinite*. Se bucură de succes însă și seriile finite, pentru că televiziunea forțează concomitența recepției, ceea ce presa nu poate face întotdeauna și pentru faptul (foarte important) că la baza foiletonului TV se află un scenariu, chiar dacă, eventual, sursa scenariului este un roman sau o piesă. Astfel, se realizează o organizare foiletonistică a materialului, care e pus să asculte riguros de regulile genului.

Există, însă, și un foiletonism disimulat. Exemplul cel mai evident mi se pare a fi cel al westernului. Mai ales al așa-zisului western clasic. Aici, foiletonismul se realizează nu neapărat prin permanentizarea eroiului, ci prin perpetuarea tonului narațiunii. În general, avem de-a face cu o epică aflată la granița fabulosului, un fel de povești de spus la gura sobei, dar în maniera secolului XX, deși acțiunea este plasată în secolul trecut. Westernul este, într-un fel, filmul de duminică, în care întîlnim aceleași tipuri de ambianțe, aceleași tipuri de eroi (aflați într-o nouă individualitate sau, doar, într-o nouă nominalizare). Este interesant de remarcat că westernul clasic, ca orice preocupare foiletonistică, transmite, indirect, o apreciable cantitate informațională, apreciable, mai ales,

timp este întotdeauna determinant în procesele de devenire și de autodefinire a artelor. O artă se poate inventa, și se poate inventa chiar într-un timp foarte scurt. Dar, pentru ca o artă să existe ca atare, este nevoie să se consume o anumită cantitate de timp, pentru a se putea ajunge la o conștiință de sine a artei date, la eliminarea unor organisme străine, la cristalizarea unei psihologii caracteristice artei date etc. Cinematografia este o artă în devenire ; probabil că asistăm la un fel de preistorie a ei, adevărata istorie urmînd a fi realizată cîndva, într-un viitor, mai mult sau mai puțin îndepărtat, după consumul de timp necesar. Unul din aspectele cele mai evidente ale acestei stări este același la diverse forme paraliterare (în paranteză fie spus, scenariul de film, ca atare, este, în fond, tot paraliteratură). Ea însăși instrument al informației sau, cel puțin, în cazul filmului artistic, un produs al instrumentelor de informație, cinematografia va apela și la paraliteratură produsă de aceste instrumente, deca și — mai ales — la foiletonism.

datorită faptului că, repetat evasiperiodic, el ne înfățișează secțiuni existențiale identice. În orice caz, westernurile ne-au transmis mai multă informație despre un anumit moment al istoriei Americii, decât filmele istorice propriu-zise.

Astfel, dacă nu asistăm la o expansiune a foiletonului propriu-zis literar, asistăm, în schimb, la o expansiune a foiletonismului, mai ales în sfera spectacolului. Lucru care devine din ce în ce mai important pentru dramaturgie.

Dramaturgia secolului XX, incomparabil mai mult decât dramaturgia secolelor prece-

dente, a fost, în bună măsură, influențată de variatele forme de spectacol — atît de cel teatral, cît și de cel cinematografic, TV, ba chiar radiofonic. S-au creat, așadar, în aceste împrejurări, pentru dramaturgie, noi surse de evoluție, generate și de relațiile dramaturgiei cu noile instituții informaționale, dar mai ales de prezența tot mai masivă și mai demnă de luat în seamă a unei noi paraliteraturi; în primul rînd prin spectacol, acestea intră în contact cu dramaturgia. Dar, despre aceste lucruri, într-un studiu viitor.

Puncte de suspensie...

AL. MIRODAN

Mizerabilismul

Uimit, interlocaț, iritat, excedat de numărul din ce în ce mai mare de spectacole care, odată cu ridicarea cortinei, oferă publicului, pe scenă, cantități copleșitoare de moloz, zdrențe, pivnițe, igrasie, hale pustii, păduchi (sugerați) și rufe murdare, criticul Jean Jacques Gautier amintea, nu de mult, într-un cotidian francez, despre „mizerabilismul spectacolelor actuale, despre ai căror scenografi s-ar putea crede că n-au văzut la viața lor decît uzine prăbușite-n ruine, ateliere părăsite sau rămășițe de-aziluri de noapte”.

S-ar putea crede, e-adevărat, însă nimeni dintre cei cît de cît informați nu crede, pentru că, după cum reiese din statistici și bun simț, majoritatea artiștilor în cauză au trăit și trăiesc în locuințe cu apă caldă, electricitate, plus frigider (iar unii chiar beneficiază prin naștere și de la tata de spații locative invidiabile), circulă prin orașe pline de contradicții, dar și de blocuri

civilizate și (cu excepțiile de rigoare) folosesc săpunul. Așa cum îl folosesc, de altfel, cu frecvență variabilă, spectatori din sălile în discuție.

Atunci, se pune cam pe drept întrebarea, de unde această nevoie de mizerabilism? O primă explicație ar fi, să zic, neîndoios, sadismul. Instinct pe care n-ar trebui să-l subestimăm de fel în clipele cînd încercăm a înțelege diferite fenomene de teatru și nu numai teatru contemporan; sadismul determină anume semnături de spectacole să lovească publicul, aruncîndu-l în trei ceasuri rele de teatru, ținîndu-l în vigilență după zăbrelele imaginilor neliniștitor-înfricoșătoare (o injecție cu spaimă le prinde bine pezevenghilor...) și anulîndu-le eventuala evasiseninătate pe seara cu pricina.

Pe de altă parte, întrucît sadismul acționează liber numai în măsura-n care se-nți-nește, peste drum, cu masochismul, sîntem în drept a presupune că mizerabilismul

promovat stăruitor răspunde și corespunde unor necesități aflate în sală: dorința de a suferi e aliatul necesar al dorinței de a provoca suferința.

Cu toate acestea, explicațiilor de mai sus — rezonabile, dar neîndestulătoare — cred că s-ar cuveni să le adăugăm una de natură, să zicem (pentru că așa se zice), estetică-socială. Am în vedere noțiunea de evadare. Fugii — binecunoscute și mult discutate — de realitatea neacceptabilă i-a urmat, prin intermediul mizerabilismului, o neofugă sau o fugă inversă. „Telefonului alb” hollywoodian de pe vremuri, care magnetiza pornirile mentalității, s-o numim, convențional, mic-burgheze (vreau să mă simt om două ceasuri și-un sfert), i-a urmat o picică moartă pe scenă. Piscinacocktailuri-în-șezlong a fost înlocuită cu un hîrdău. Blana de vizon, cu bluza ruptă în coate și minjită cu păcură. Șampania de la Monte-Carlo, cu poșirca datătoare de vomitat. Dormitorul tapisat (Cézanne plus mătase) — cu șanțul (preferabil iarna, la minus 15 grade).

...Surprinzător (și oarecum dezolant) pentru mine e faptul că persoanele în discuție nutresc, nu fără orgoliu, convingerea că, gustînd dezgustul, trăiesc momente de libertate, nonconformism și autenticitate. Ce eroare! Schimbîndu-și destinația evadării, mizerabiliștii sint, fără să știe, prizonierii nevoii de a evada.