

Metafora ca structură dramatică

Cc este, la urma urmei, teatrul metaforic, pe care unii sînt înclinați să-l identifice cu dramaturgia poetică (un fel de neoromantism), iar alții se simt obligați să-l blesteme ca un fel de literatură evazionistă, care în loc să spună lucrurilor pe nume o ia pe după copac, copacii în cauză fiind mențiți să ascundă lipsa de substanță?! În amindouă cazurile transpiră un anume mod de a aborda lucrurile pe care-l întîlnim nu o dată în lumea criticii, de la origini și pînă în prezent, și anume un fel de voluptate a comentariului în sine, lipsit de un proces prealabil de determinare. Și așa se întîmplă să se iște polemici și adversități literare, pornite nu atît din niște opoziții lucide și bine înțelese, cît din tratarea și din înțelegerea diversă a aceluiași termen. Ce nu s-a înțeles prin termenul de realism... Și scriitorii pe care realității i-au izgonit din templu și cei care n-au auzit niciodată de realism și cei care, în manifestele lor, au combătut direct realismul. A fost și o teorie faimoasă, la un moment dat, a realismului fără botare sau fără maluri (e tot una), în care realismul (în ciuda formulei cosmice de mai sus) era privit în adîncul său ca un factor restrictiv și într-un fel chiar opresiv. Pentru că ceea ce se află dincolo de „fără maluri” nu poate fi decît neant. Nu știu care a fost intenția autorului acestei teorii, dar concluzia de profunzime e de coșmar. Ca punct de plecare este vorba, cum s-a remarcat, de altfel, de identificarea realismului cu valoarea, dar ca punct de sosire? Pentru că a identifica realismul cu valoarea nu este același lucru cu a identifica valoarea cu realismul, cel puțin nu în toate cazurile. Pentru că dacă vom demonstra că o operă nu este realistă, chestiunea valorii nici nu se va mai pune, *nu ne va mai interesa*, întrucît opera se va afla dincolo de „fără maluri”. Și oricît am identifica realismul cu valoarea, instrumentele determinative ale realismului și ale valorii vor rămîne

totuși diferite, *altele*. Și uite așa, se pare că a avut dreptate cel care a spus că graiul este dat omului ca să-și ascundă gîndurile. (Cu voie sau fără voie — ar mai rămîne de adăugat.)

Vom trece mai întîi la o descriere a termenilor. Deci, ce înțelegem prin metaforic. Evident, la baza unei piese metaforice se va afla o metaforă, dar nu într-o ciudată accepție a termenului (metaforă, adică o imagine frumoasă), ci în accepția cea mai rigidă și mai școlărească, dacă vreți: metaforă ca o comparație în care lipsește unul din cei doi termeni, de regulă primul termen al comparației. Prefer această accepție a metaforei celei, de pildă, a comparației subînțelese; aceasta dintr-o serie de considerente din care mă voi opri doar la cîteva. Metafora, luată drept comparație subînțeleasă, va duce cel puțin la două tipuri de consecințe. Primul ar fi oarecum limitativ — metafora ca limbaj al sugestiei. Prin urmare, o operă dominată sau structurată pe metaforă va fi, implicit, o operă dominată de ideea sugestiei, ceea ce este fundamental pentru poezie (ca factor global, cu alte cuvinte, dacă vom privi poezia drept o artă a sugestiei), dar nu este fundamental pentru dramaturgie, care (în afara dramaturgiei simboliste „pure”) nu poate fi privită, cred, strict ca o artă a sugestiei. Nu vreau să spun prin asta că sugestia lipsește din sfera dramaturgiei, vreau să spun doar că sugestia nu subordonează întregul act dramatic, dacă, bineînțeles, nu transformăm sugestia într-o aberație; pentru că, dacă e s-o iei așa, sursa sugestiei poate fi orice, inclusiv pata aia de lumină pe care a uitat s-o stingă electricianul, chiar și paranteza în care scrie „pauză” sau faptul că autorul nu indică vîrsta personajelor. De aici (adică de la metaforă înțeleasă ca limbaj al sugestiei), se trece lesne și logic la limbajul metaforic, ca limbaj preponderent poetic și la înțelegerea metaforismu-

lui drept un mod poetic de asimilare a universului. Poetic și nu dramaturgic.

Un al doilea tip de consecințe duce la înțelegerea metaforismului ca o chestiune stilistică, deci nu conceptuală. Desigur, acest punct de vedere — metafora luată drept o comparație subînțeleasă — (refuz să intru în speculații etimologice și în citate din antici), își are valabilitatea sa. Ca orice noțiune elementară, metafora poate genera postulate diferite. Acceptarea unui postulat (ceea ce presupune, într-un fel, respingerea altora) implică nu atât ideea de premeditare, cât ideea de consecințe. Cel puțin uneori, chiar și judecățile de valoare au drept punct de plecare un postulat, de unde și subiectivismul lor, afișat sau disimulat.

Care este, la urma urmei, diferența dintre metafora definită ca o comparație subînțeleasă și metafora înțeleasă ca o comparație în care lipsește unul din cei doi termeni? În primul caz, după cum am mai spus, este vorba de o sursă a sugestiei, în cel de al doilea, este vorba de structurarea unei *absențe*. Absența poate fi evident și un termen subînțeles, dar nu se reduce numai la asta.

Să presupunem că cei doi termeni ai comparației sînt *a* și *b*. Lipsește termenul *b*. Situația nr. 1. Cunoaștem termenul absent sau, altfel spus, distanța logică între termenul *a* și termenul *b* este mică, ceea ce ne permite reconstituirea termenului *b*. Termenul absent este subînțeles (metaforă ca o comparație subînțeleasă, distanța logică dintre termenul *a* și *b* este mică, prin urmare, poate fi reconstituită exact, *prin sugestie*). Acest tip de metaforă poate fi definit drept *metaforă închisă*, adică termenului prezent îi va corespunde un *anume* (și nu altul) termen absent. Acest tip de literatură (vreau să spun, literatura de acest tip) duce la o sugestie, dar nu duce la o dezbatere, cel puțin nu duce la o dezbatere de un tip superior. Convertit în plan tehnic este cazul clasic (în dramaturgie) al *qui-pro-quo*-ului, în care este vorba, în ultimă instanță, de o relație de metaforă închisă dedublă: *a* este egal cu un *b* absent, *b* este egal cu un *a* absent. Iar momentul înținerii dintre *a* și *b* este și momentul de maxim suspense (comic, tragic, polișt) al *qui-pro-quo*-ului, care este, în același timp, și momentul deznodămîntului: se dezleagă falsa identitate a absențelor și a prezențelor, și astfel intrăm într-o logică elementară: *a* = *a*, *b* = *b*, piesa nu mai are haz, de unde urmează un epilog tragic (Eschil), aparent vesel (Gogol) sau pur și simplu vesel (Labiche).

Situația nr. 2. Distanța logică dintre termenul prezent și termenul absent este foarte mare și din această pricină termenul absent nu mai poate fi reconstituit. Prin urmare, *a* nu va mai fi egal cu un *b* absent, ci *a* va fi egal cu *x*, deci cu o posibilitate infinită (sau, în orice caz, cu o serie foarte lungă de termeni reconstituibili). Acesta ar fi cazul *metaforei deschise*. Dacă *a* este în același

timp și *b* și *c* și *d* și *e* etc. etc., se creează o multitudine de puncte de vedere asupra lui *a*, cu alte cuvinte se creează condiția dezbaterei. Dacă un termen este identificabil, printr-o reconstituire precisă este scos din sfera dezbaterii în cea a sancțiunii, care va fi întotdeauna realizată prin prisma termenului absent (sau urgent). Dacă, însă, termenul nu este identificabil printr-o reconstituire precisă, deci dacă este divers reconstituibil, atunci va fi vorba nu de o sancțiune (care pornește dintr-un singur punct de vedere, altfel nu mai este sancțiune), ci de o dezbatere, pentru că termenul prezent va fi judecat printr-o serie de termeni absenți, deci dintr-o serie de unghiuri de vedere. Astfel, textul dramatic va avea o dublă valoare — de *fapt în sine* și de *fapt prin sine*. Faptul în sine va reprezenta aspectul morfologic al lucrării, faptul prin sine va reprezenta însă preocuparea de profunzime.

Așadar, dramaturgia metaforică este structurată pe ideea unei metafore deschise, deci întreaga structură a unei piese nu este altceva decît o metaforă deschisă, deci dominantă acestui tip de dramaturgie va fi raportul dintre termenul global prezent și cel absent.

Urmele acestui tip de dramaturgie se pot depista încă în antichitate (ce nu se depistează în antichitate?), se pot depista și la Shakespeare și la clasiști etc. etc. Urmele însă nu reprezintă încă un sistem. La sfîrșitul secolului trecut se încearcă o dublă disociere de dramaturgia clasică sau tradițională sau oricum altfel. Este vorba de o dramaturgie a sugestiei (simbolismul „pur“), care a fost pe plan teatral un eșec, și de o dramaturgie metaforică (cea cehoviană) care a reprezentat un triumf. De altfel, simbolismul tîrziu (Andreev, de pildă) au oscilat în lucrările lor între dramaturgia simbolistă și cea metaforică. Plecînd de la Cehov, se creează treptat un sistem, care nu este nici școală, nici curent, nici grupare, care este un mod de a gîndi teatrul. Evident, de-a lungul vremii s-au constituit și curente axate în principal pe dramaturgie metaforică, dar în toate cazurile este vorba doar de un anume mod de a înțelege dramaturgia metaforică, fie că este vorba de teatrul pirandellian sau de teatrul absurdului. Dar, dramaturgia metaforică nu se reduce nici la Pirandello, nici la Beckett, tocmai pentru faptul că reprezintă nu o preocupare morfologică, ci una de profunzime.

Prin ce se explică, în fine, asocierea, în cadrul dramaturgiei metaforice a unor scriitori atît de diferiți cum sînt Cehov, Pirandello și „absurzii”? Prin amprenta vremii. Omul modern este, în primul rînd, un om care devine din ce în ce mai lucid și din această pricină nu acceptă sau nu respinge ceva, fără o dezbatere prealabilă. Erorile, evident, nu sînt excluse, dar sînt reduse și, în orice caz, sînt de alt ordin. Astfel, dramaturgia metaforică devine un răspuns la imperativul vremii.