

# Reabilitarea poeziei dramatice în teatrul nostru contemporan

Prin poezie dramatică nu înțelegem, desigur, dramaturgia de expresie lirică și nici — pur și simplu — teatrul în versuri. Avem în vedere sfera, în același timp mai largă și mai restrinsă, a artei literare de substanță scenică sau — altfel spus — a structurilor literare care se organizează în jurul necesității teatrale.

Nu spunem nimic nou atunci când afirmăm că poezia dramatică este în primul rînd poezie. Ea se definește — mai înții — ca o modalitate de convertire a expresiei particulare, univoce, în sublimări plurivoce și universale. Emoția estetică conservă și în poezia dramatică vibrația sentimentalității învinse dar capătă înălțime tocmai prin formele concentrate ale procesului de reflectare a lumii.

Cu toate că nu ne propunem aci o teoretizare amplă a conceptului, nu ne putem opri de a contura cîteva disocieri și, înainte de orice, de a realiza distincția dintre drama de condiție artistică și scenariul de o rudimentară funcționalitate spectacologică. Punctul de plecare al erorii care a ridicat în dramă tehnica așazisului „dynamism teatral” pe deasupra preocupării pentru valoarea cuvîntului, credem că se află într-o înțelegere greșită a rolului acordat *acțiunii*. O interpretare abuzivă a cîtorva rînduri din „Poetica” lui Aristotel a dus la absolutizarea unui efect variabil și — prin urmare — relativ. Nucleul fundamental în creația dramatică nu este *acțiunea*, ci *dialogul conflictual*, nu cascada peripețiilor, ci dinamismul revelației poetice, care rezidă în „symposionul” contrapunctic al replicilor.

Înseamnă că, mergînd pe urmele acestor afirmații vom proclama indiferența operei poetico-dramatice față de exigențele artei spectaculare? Nicidecum. Vom sublinia, dimpotrivă, *natura* prin excelență scenică a poeziei dramatice, dar nu prin imixtiunea elementelor străine literaturii ci tocmai prin caracterul teatral al compoziției acestui gen de poezie.

După cum se știe, poezia este o artă a cuvîntului dar nicidecum o sclavă a vorbelor. Forța ei uimitoare stă în edificiul de sensuri și sugestii care se ridică pe temelia limbajului curent al oamenilor, dar — în același timp — dincolo de acesta. Teoreticienii „poeziei pure” cereau o restringere a scriiturii poematice la mijloacele de expresie intuitive, crezînd, cu naivitate, că astfel depășesc barierele expoziției logice. Noi știm însă că poezia a plecat *întotdeauna* de la *tentativa rațională* de forțare a barierei inefabilului, construind — cu inteligență — rampe de lansare pentru cunoașterea acelor semnificații pe care umanitatea nu le-a putut reformula în graiul vieții cotidiene. Poezia se arată, astfel, a fi o artă a cuvîntului care utilizează *multiple claviaturi ale conștientului*, dintre care unele — însă — nu se află în plină lumină. Poezia dramatică este una dintre principalele forme de organizare a discursului poetic ca drum specific al cunoașterii. Ea pleacă mereu de la mișcarea *dialogului* avid de adevăruri.

Este adevărat că dacă s-ar fi limitat la dialectica dialogurilor platoniene, drama ar fi rămas captivă în sfera filozofiei, nu s-ar fi afirmat ca formă poetică. Dar dialogul dramatic capătă valențele mimesisului artistic prin *imagistica vizuală* pe care o dezvoltă de-a lungul spiralei replicilor, cuvintele construind nu numai fraze discursive ci, mai cu seamă, valori sugestive capabile să amplifice magie semnificațiile din cuvinte și dintre cuvinte.

Dialogul dramatic nu poate fi, așadar, confundat cu simpla conversație în contradicție cu o temă dată. El angajează o investigație a universului uman prin jocul secund al cuvîntului artistic, găsind tocmai în dimensiunea vizuală a schimbului de fraze, oglinda revelatorie a esențelor.

Dar prelungirea în vizualitate poate fi proprie unor variate forme ale poeziei. Particularitatea principală a vizualității dramatice stă însă în refuzul imagisticii statice. Sensurile degajate de dialog capătă contur și adâncime prin *mobilitatea* imagisticii vizuale, mai mult, prin caracterul ei *cinetic*. Adagiul horatian „Ut pictura poesis” („Poezia e ca și pictura”) devine deosebit de tulburător când vizează compoziția dramatică. Înțelesul funcției concentrat-descriptive a artei se dublează, în acest sens, prin transpunerea nuanțelor versului în tablouri care solicită privirea cititorului și anume într-o succesiune necesară de imagini picturale care merg. Așadar, dacă am refuzat obligativitatea *acțiunii* în dramă, înțelegem că un demers energetic compus din peripeții surprinzătoare (așa-zisele „levituri de teatru”) nu putem desprinde dialogul conflictual al poeziei teatrale de ideea *mișcării* imaginilor, chiar dacă această mișcare nu dezvoltă o poveste care urcă spre *apogeu* pentru a fi în stare apoi să coboare către *deznodământ*. Mișcarea în plan vizual a imaginilor pe care și le creează Marele Dialog își găsește „nervul” dramatic în amploarea crescândă a comentării unui fapt revelator. Drama se instalează, astfel, nu într-o fabulație de efervescență exterioară, ci în miezul unei dispute care pleacă de la un act de o esențialitate zguduitoare. În *Oedip-Rege* de Sofocle nu acțiunea, nu așa-zisa „ancheta detectivă” dă teatralitate poemului. Intriga din scenă este o simplă nadă în plasa căreia are loc un adevărat „banchet” filozofic unde parabola conflictuală își multiplică prin cuvânt semnificațiile.

Natura scenică a dramei ține totemai de ascuțimea și adâncimea disputei, de forța ciocnirilor dinlăuntrul dialogului, forță condiționată într-o bună măsură de mărimea valorilor ideologice implicate și multiplicată în arhitectonica vizual-cinetică a controverselor. Nu trebuie să înțelegem că poezia dramatică se reduce la modalitatea dezbaterilor deschise din teatrul de idei. Dialogul conflictual nu se bazează exclusiv pe contrapunerăa unor argumentații incandescente. Pornind de la o întâmplare cu oameni și reținând obligativitatea „mimesis”-ului, creația dramaturgiei de nivel poetic își suppose neapărat datele exterioare unui sondaj dialectic de mari adâncimi. Să ne reamintim că pentru Camil Petrescu nu devenea dramatică decât „confruntarea între zonele conștiinței pure”, iar intensitatea teatrală era „în funcție de amploarea acestei sfere și de orizontul ei în cunoaștere”.

Ni se pare firesc ca, în condițiile unei literaturi socialiste, să se afirme vocația dialectică a poeziei dramatice. Ridicarea peste aspectele parțiale ale realului dincolo de conflictualitatea săracă a descripției melodramatice este nu mai puțin naturală unui climat artistic și unei epoci în care investigarea conflictualității ține de marele elan către progres.



Insistența noastră asupra acestor considerente teoretice urmărește să contureze mai exact un fenomen îmbucurător înregistrat de dramaturgia noastră din ultimii zece ani. Este vorba despre tendința de reabilitare a teatrului literar, de cultivare a virtuților poetice ale dialogului, de alcătuire a unor structuri dramaturgice care resping rețetele piesei „bine făcute” pentru a regăsi scenicitatea interioară, inerentă genului dramatic ca gen al literaturii.

Poate că nu întâmplător câțiva dintre autorii acestor drame vin către teatru după ce s-au afirmat în compoziția epică sau în elaborația lirică. Cu toate că preocuparea literară n-a încetat nici un moment în dramaturgia noastră de după 1944, accentuarea la care ne referim a scos în evidență *valoarea teatrală a dialogului poetic*, desconsiderând programatic meșteșugul acțiunii încordate.

La lectura pieselor romancierului D. R. Popescu ni se impun, de exemplu, o seamă de disponibilități caracteristice genului. Încă în creațiile epice ale acestui autor dialogul capătă o ciudată dominare a epicului, caracterizând nu numai personajele ci și cadrul ambiant, atmosferizând intens spațiul acțiunii. Pătrunzând în dramă, scriitorul găsește posibilitatea unei convenționalități artistice superioare. Personajele intră și ies din scenă într-o mișcare sacadată a intervențiilor, alcătuind un fel de cor mobil preocupat mai curînd să discute despre acte și împrejurări consumate decât să participe efectiv la acțiunea din scenă. În piesa *Acești îngeri triști* (dar și în alte creații ale aceluiași dramaturg) se creează o relație subterană între convorbirile dintre eroi și elementele unor întâmplări-cheie anterioare primei ridicări a cortinei, întâmplări dezvăluite publicului încetul cu încetul, prin pătrunderi piezișe către zona trecutului imediat. O abilită tehnică a misterului, contrarie „suspensului” criminalistic, aruncă periodic raze de lumină către un moment odios din trecutul unei femei tinere (Silvia) sau către episodul unei nunți ratate care conturează neașteptate raporturi între alte trei personaje ale piesei (Ion, Marcu, Ioana). Dialogul este alcătuit din replici

care oscilează între marele patetism și ironia lucidă, în vreme ce personajele divaghează îndelung și acționează brusc, alimentând — astfel — un curs al teatralității abrupt și — am putea spune — dodecafonic. Alura fantastă a unor personaje de un crud realism însoțește un limbaj literar, în același timp direct și psihologizant, urmărind o mișcare a liniilor exterioare, o dezvăluire prin contrapunct a miezului fierbinte din adinecul sferei.

Paradoxal, piesele de teatru ale prozatorului D. R. Popescu frizează mereu liricul, chiar dacă încearcă adeseori să destrame impresia poetică prin fragmentarea casantă a sensibilității. Piesa *Piticul din grădina de vară* este un asemenea poem sinecopat despre eroism și despre moarte, poate cea mai frumoasă bucată dramatică din literatura noastră inspirată de ideile comunismului. O militanță tină, condamnată la împușcare, trăiește în fața noastră intervalul tragic al ultimelor luni de dinaintea execuției. În decorul contrastant al unui vechi castel devenit închisoare, autorul organizează în jurul eroinei un joc de apariții și dispariții din scenă ale unui grup de caractere fixe. Un delator laș, un ucișag sadic și alte câteva ipostazieri personificate ale degradării morale întilnesc opoziția grupului autenticității umane strins în jurul Marinei, purtătoarea unei simbolice maternități pure. De fapt, drama se declanșează și se menține prin contactele intermitente dintre două Choruri de culori opuse. Intersectarea *ritmică* a planurilor adverse împinge conflictul în direcția unui deznodământ dinainte știut. De data aceasta, tehnica misterului nu mai joacă nici un rol. Scenicitatea necesară a textului își află izvorul în mișcarea neîntreruptă a opozițiilor, mai limpede spus în încălțarea conflictuală a unui dialog cu resurse mereu proaspete în nuanțarea argumentației. Totodată piesa se ridică prin tensiunea generalizatoare a ideilor la nivelul creației poetice cu mijloace de expresie rareori incandescente și de o sentimentalitate sobră ca în acest madrigal amar rostit de către Pasăre, unul dintre eroii lunetei alăt de familiari teatrului lui D. R. Popescu: „*Dumneata ești cum e noaptea de vară spre dimineață, albă și răcoroasă, întunecată și caldă, ca o ceață, ca o nehotărâre caldă*”.



Alt exemplu ni-l procură piesele poetului Marin Sorescu. Lăsând deoparte unele exerciții inegale (cum ar fi cel intitulat *Există nervi*) nu putem neglija în nici un fel apelul regenerator pe care-l adresează creației literar-teatrale cele trei compoziții tragice ale scriitorului — *Iona*, *Paracriserul* și *Matca* alcătuiesc o trilogie nu numai fiindcă reiau în diferite modalități tema considerabilă a cunoașterii. Pe coordonate moderne ne întoarcem către sensul alcătuirii vechilor trilogii antice, căci urcăm — de la una spre alta — treptele aceleiași scări în spirală, înțelesul ultimei dezlegînd, în acorduri largi, întrebările unghiulare din cele dintîi înfățișări ale procesului. *Iona* este un dialog despre setea de certitudini încheiat prin gestul suprem al eroului, care — epuizînd toate căutările — se întoarce către singurul punct rezistent al universului: eul uman. Iona pune capăt rătăcirilor printre aparente găsind în *omul Iona* esența realității. *Paracriserul* sfîrșește prin a da efortului creator semnificația elanului către înălțimi propriu umanității. Motivele parțiale din cele două monodrame se unesc și se amplifică în *Matca*, piesă care mijlocește o tratare nuanțată a raporturilor dintre abstract și concret. Mitul este coborît în purgatoriul împlărilor cotidiene. O femeie naște și un bătrîn moare înconjurată de tragedia colectivă a marilor inundații. Ciclul neîntrerupt al vieții și al morții se dispensează acum de reprezentările strict simbolice. Amestecul vieții reale cu fiorul actelor generice joacă un rol important în dinamizarea vizuală a parabolei filozofice.

Este de subliniat, și nu numai la Sorescu, rolul pe care-l îndeplinește în dinamica dialogului mișcarea grăbită a fundalului temporal. Personajele se mișcă puțin dar alunecarea timpului devine sensibilă, prin semnalări variate ale trecerii orelor, zilelor, nopților.

Un factor important al teatralizării dialogului, pe care exemplul dramelor lui Sorescu ni-l reafirmă, este implicarea publicului ca un termen precalculat al compoziției. Oralitatea deschisă imprimă textului spus de actori o spectaculozitate acidă.

Se înțelege că multe dintre observațiile, pe care ni le prilejuiesc piesele scrise de Marin Sorescu, au o valoare mai largă relevîndu-ne, odată cu soluțiile originale ale autorului, valabilitatea unor căi comune de afirmare a scenicității în poezia dramatică.

Probele la dosarul resuscitării modalității poetice în dramaturgia contemporană nu ne lipsesc. La dovezile de mai sus putem adăuga multe altele. Filamentele înfierbîntate ale dialogului devorează aproape total celelalte elemente ale compoziției în dramele lui Leonida Teodorescu, îndeosebi în răscolitorul studiu conflictual al confruntărilor verbale dintre omniuni care se cheamă *Alex*. Identificăm o variantă a „teatrului de cameră” (în sensul strindbergian al formulei) ca una din căile specifice de întoarcere a teatralității către zăcămintele din adine ale dezbaterii etice în câteva dintre textele pentru teatru ale

lui Alexandru Sever. O rezolvare de tot interesul a inovării piesei istorice o realizează cu antren ideologic, Mihail Georgescu în coloeviul său dramatic despre sensul existenței, intitulat *Elegie pentru Cetatea Soarelui*. Dintre creațiile tinerilor se relevă poemul dramatic *A opta zi, dis de dimineață* de Radu Dumitru.

Exemplificările posibile nu se opresc aici. Am dori însă, ocolind obligațiile unui raport exhaustiv asupra stării poeziei dramatice actuale, să mai adăugăm doar, la direcțiile relevate mai sus, o tendință mai puțin obișnuită și anume denunțarea formelor fals-poetice ale vocabularului. Prelungind în context contemporan, mai vechea preocupare a lui Caragiale pentru semnificația existențială a degradării limbajului, găsim — în ultimul deceniu — remarcabile structuri polemico-literare care au în vedere împlinirea scenică, adevărate tragicomедии stîrnite de maladiile cuvîntului poetic golit de orice semnificație. Ne gîndim mai ales la piesele lui Teodor Mazilu, diatribe anti-livrești care își ating țelul prin denunțul liric, pătimaș al vorbelor parazitare. În acest punct nodal, unde poezia dramatică se dezvoltă respingînd falsa poetizare a realității dar și sacro-sanctele „legi teatrale” ale tensiunii scenice meșteșugărești, literatura teatrală își stabilește noi poziții. În fond, nimic mai firesc decît această împletire a afirmării valorii cuvîntului în dramă cu negația violentă a degradării lexicului prin pierderea contactului „proștilor de sub clarul de lună” cu autenticitatea sufletească.

Dramaturgia românească urcă din nou spre formele poetice ale expresiei ca un rezultat firesc al maturizării sale într-un nou stadiu al istoriei culturii, stadiul fundamental nou al civilizației socialiste care oferă soluționări inedite cerințelor genului. Teatrele noastre — alcătuiindu-și repertoriul — sînt datorare să fie sensibile la acest fenomen regenerativ al literaturii dramaturgice, pentru a demonstra că sînt de vîrstă artistică a artei contemporane ?

