

Despre însolitare

Una dintre noțiunile fundamentale puse în circulație de școala formală rusă este cea a *însolitării*, ale cărei pondere și importanță sînt comparabile cu conceptul de literaturitate sau cu rolul dinamic al paraliteraturii.

Ca să ne exprimăm în termeni cit de cit matematici, procedeul însolitării ar putea fi sublimat în formula $a = -a$, prin a înțelegîndu-se *cotidianul*, iar prin $-a$ înțelegîndu-se, prin urmare, neobișnuitul, senzaționalul, *însolitul*. Asistăm, astfel, la transformarea obișnuitului în neobișnuit, a cotidianului în extraordinar, a banalului în insolit.

Procedeul însolitării își are o origine îndepărtată, dar insuficient cercetată. Cîteva lucruri se pot afirma, însă, cu oarecare certitudine. Astfel, ficțiunea străinului, lansată și consacrată de iluminiști, nu este, în ultimă instanță, decît o particularizare a procedeeului însolitării. Atunci cînd un persan va descrie viața pariziană, gestul cotidian al parizianului se va însolita, după cum se va însolita gestul terestru cotidian, dacă va fi perceput de un extraterestru etc.

Din punctul de vedere al unei opere în proză, procedeul însolitării caracterizează fie genul, în ansamblul său (prin varianta străinului), fie un moment psihologic, tipologic etc. Într-o scenă celebră din *Anna Karenina*, Anna, întîlnindu-și soțul pe peronul gării din Petersburg, remarcă brusc că partenerul ei conjugal are urechi mari, deci, îl însolitează pe Karenin și, însolîtîndu-l, îl înstrăinează, marcînd prin aceasta un început de evoluție spre viitoarea ruptură.

Mai rar, însolîtarea poate fi judecată, cînd este vorba de proză, la nivelul subiectului și al fabulei. În cazul opereii dramatice, însă,

însolîtarea joacă un rol apreciabil tocmai în mecanismul de determinare a subiectului, mai ales în momentul de înnodare a intrigii și în cel al deznodămîntului, dar se poate întîlni frecvent și la nivelul desfășurării acțiunii și al culminației. Însolîtarea își are chiar și un echivalent (parțial) în terminologia teatrală; este vorba de așa-zisa *lovitură de teatru*. Pentru că, în fond, ce înseamnă lovitură de teatru? Acțiunile considerate drept normale, obișnuite sau cotidiene devin, brusc, acțiuni (stări de lucruri, relații etc.) neobișnuite, anormale, insolite etc. și, prin aceasta, se modifică sau se impune o anume evoluție a subiectului. Cum se întîmplă în actul întii din *Hamlet*, în prima scenă a apariției stafiei. Piuă la această scenă, Hamlet este doar indignat de ingraturitate, ca fenomen general-uman, cu atît mai dureros cu cît este exprimat de Gertruda, care, astfel, devine personajul principal al acestui tablou penibil. Odată cu apariția stafiei, lucrurile se schimbă, nu mai este vorba de o *banală ingraturitate*, ci de o crimă și de consecințele unei crime; astfel, obișnuitul (un obișnuit mizerabil, pe plan moral) se va însolita și această însolitare va determina ulterioara evoluție a subiectului.

Însolîtarea din *Hamlet* are un dublu sens — este o însolitare concomitentă pentru personaj și pentru spectator, lovitură de teatru este, deci, generală — și personajele și spectatorii sînt puși în fața unei revelații: $a = -a$.

Însolîtarea concomitentă, însă, nu reprezintă decît o variantă. Mai sînt posibile cel puțin alte două variante ale însolitării parțiale: însolîtarea pentru personaj (care ar

putea fi definită drept *insolitărare estetică*) și insolitarea pentru spectator (care ar putea fi definită drept *insolitărare socială*). Pentru insolitarea estetică, un rol foarte mare îl joacă monologurile și aparté-urile. Astfel, din punctul de vedere al spectatorului, nevinovăția Desdemonei este un fapt aflat în afara oricărei discuții. Din punctul de vedere al lui Othello, însă, asistăm la o dublă insolitare: a) falsă insolitare — sub haina obișnuitei inocențe, Desdemona este o imorală; b) sub haina obișnuită a falsei imoralități, Desdemona i se revelează ca inocentă. Astfel, pedepsirea Desdemonei nu mai este o pedeapsă, ci o crimă stupidă, antiumană pe plan moral, pentru că nu se omoară doar un om nevinovat, ci chiar binele, în varianta inocenței. Insolitarea estetică are drept efect fie un suspense tragic (cazul Othello), fie un suspense comic, ca în *Bărbierul din Sevilla* sau în *Nunta lui Figaro*, unde diversele travestiri, cunoscute dinainte de spectator, transformă brusc (din punctul de vedere al personajului) o situație normală (prezența unui profesor de muzică, de exemplu) într-o situație insolită (profesorul de muzică este chiar junele-prim, de exemplu), însoțind, în același timp (prin ridiculizare), comportamentul obișnuit al personajului purtător al insolitării. Prin urmare, insolitarea estetică nu se bazează neapărat pe conștiința imediată a personajului cu privire la procesul insolitării, ci pe o posibilă revelație, de către personaj, a insolitării. Astfel, în *Revizorul*, Hlestakov este tot timpul apt să-și dea seama că ceea ce crede el că este obișnuitul (o primire fastuoasă) nu este decât rodul unei confuzii, dar nu realizează, sau nu este capabil să realizeze, insolitarea în cauză. Prin urmare, în *Revizorul*, procesul de insolitare își află punctul de plecare în structura personajului, și astfel asistăm la un proces destul de complicat: o situație neobișnuită (confuzia, qui-pro-quo-ul) devine obișnuită prin atitudinea lui Hlestakov, și abia de-aici încolo faptele curente ale situației astfel create vor declanșa mecanismul de insolitare.

Lucrul care trebuie remarcat aici și care are o importanță specială este că în cele mai multe cazuri conceptele obișnuit-neobișnuit au o valoare relativă și sint determinate strict de un context literar dat. Sub aspectul procedurii insolitării, se instaurează mai curând o anume percepere a obișnuitului și a neobișnuitului, decât un consens cu privire la fenomenele în cauză. Ne interesează, deci, mai puțin, în cazul de față, dacă un fenomen este sau nu obișnuit, și înfinit mai mult modul în care fenomenul este apreciat de personaje (cazul cel mai frecvent).

Din acest punct de vedere, insolitarea este opusă exotieiului, mai ales unui exotic declarat, de felul celui practicat de romantici, de exemplu. Pentru că exotieiul este premergător textului, pe cînd insolitarea decurge din text. Astfel, însă, insolitarea devine un procedeu de suplînire, prin care se realizează, adică,

acel moment de senzație și, prin urmare, de revelație, care, în cazul romanticienilor, de exemplu, se obține pe calea exotieiului geografic, etnografic sau istoric. În momentul în care piesa de teatru a eludat fenomenul grandios sau senzațional *in sine* și a îmbrățișat cotidianul, insolitarea a devenit un procedeu necesar pentru dezvăluirea unor sensuri speciale ale fenomenului obișnuit. Utilizarea teoriei eredității de către Ibsen sau Hauptmann are aproape întotdeauna și sensul unei insolitări. De pildă, moartea unui personaj (în *Nora*), dincolo de sensul ei obișnuit, are și valoarea unei revelații — este un tribut plătit de un nevinovat pentru desfrîul părintelui său. Astfel, un trecut oarecum obișnuit devine criminal prin consecințele sale în viața generației următoare, deci se insolitează.



Pornind, însă, de la procedeu insolitării, ajungem la concluzia că în dramaturgie asistăm la trei tipuri de procese, ca să zicem așa, paralele. Dacă insolitarea înseamnă transformarea obișnuitului în neobișnuit, deci, un raport a = —a, devine destul de clar, sperăm, că termenul de referință este —a, deci *neobișnuitul*. Din acest punct de vedere, vom asista la trei procedee: neobișnuitul ca neobișnuit (pe care-l vom defini drept procedeu nominalizării), obișnuitul ca neobișnuit (insolitarea) și neobișnuitul ca obișnuit (pe care-l vom defini drept procedeu cotidianizării).

Procedeu nominalizării este, probabil, unul dintre cele mai vechi, în orice caz, îl întâlnim frecvent în tragediile antice. Astfel, în *Oedip-rege*, nominalizarea se întâlnește în multiple ipostaze: molima care a cuprins orașul, faptele săvîrșite de Oedip și predestinarea lui Oedip. Tot neobișnuitul este prezentat ca atare, ca neobișnuit, adică tragedia lui Sofocle nu face decât să inverseze cronologia evenimentelor, a căror ordine firească ar fi, evident, următoarea: predestinarea lui Oedip, prezicerea, biografia lui Oedip, molima, ca pedeapsă a zeilor. Omul e astfel coșleț de grandiosul evenimentelor, iar de aici și procesul clasic al tragediei — disproporția dintre vina tragică și sancțiunea tragică. Prin urmare, cel puțin inițial, nominalizarea avea un caracter funcțional — declanșa procesul disproporției. Este adevărat că, în cazul anticilor, neobișnuitul era similar cu grandiosul, ceea ce va înceta să mai fie o regulă la romantici, unde neobișnuitul va fi tot mai frecvent similar cu exotieiul (cel mai adesea, de tipul geografic, etnografic sau istoric); de aici, și o diminuare a disproporției dintre vina tragică și sancțiunea tragică și transformarea treptată a tragediei în dramă, chiar pînă la raportul de echilibru dintre vina tragică și sancțiunea tragică, pe care îl întâlnim în *Boris Godunov*. Dacă pri-

vim, însă, lucrurile strict sub aspectul procedului, și la romantici și la antici ne întâlnim cu același proces al nominalizării — grandiosul este grandios, neobișnuitul este neobișnuit, straniu este straniu.

Prin urmare, funcționalitatea inițială a procedului nominalizării a fost aceea de a declanșa procesul disproporției, proces tipic tragediei. Nu trebuie să ometem, însă, nici sensul revelației, pe care-l implică procedul nominalizării, sau, altfel spus, momentul de șoc, momentul de senzație. Exoticul de orice fel este, pină la urmă, tot o formă a senzaționalului.

Se pare că noțiunea de senzațional a fost abordată de cele mai multe ori drept un atribut al paraliteraturii, mai ales al celei de aventuri, polițiste, existind chiar și un termen franțuzesc (*roman à sensation*), care consacra, într-un fel, circulația periferică a termenului.

Și, totuși, senzaționalul (ca o ipostază a revelației) joacă un rol dintre cele mai importante, mai ales în planul relațiilor majore ale literaturii, constituindu-se în momentul de interes (și, deci, de contact) dintre lucrarea literară și public. Să zicem că senzaționalul, ca și atâtea alte fenomene, este un atribut perpetuu al paraliteraturii. În cazul acesta, însă, paraliteratura n-a făcut decît să releve o cale posibilă de satisfacere a unei necesități; dar și momentul de combatere a paraliteraturii, care, în mai toate ipostazele sale, vehiculează senzaționalul. Raportul dintre literatură și a-literatură a fost întotdeauna una dintre barierele cele mai dificile ridicate în calea afirmării noilor forme literare. Doar valoarea în sine și chiar prin sine nu asigură circulația operei, și neglijarea momentului de contact a avut, cîteodată, consecințe dintre cele mai dureroase și aparent inexplicabile; cum a fost, de exemplu, cazul dramaturgiei simboliste, apreciată de toată lumea și nejuceată aproape de nimeni.

Astfel, nominalizarea, dincolo de toate trăsăturile ei de procedeu, are și o certă funcționalitate literară, mai ales pe planul relațiilor sociale. Ar fi, în orice caz, de reținut faptul că procedeele au o dublă funcționalitate — estetică și socială. Această dublă funcționalitate trebuie să fie pusă într-un raport real, pentru că altfel riscăm o confuzie între valorile literare, circulația literaturii și procedeele literare.



În ultimele decenii își face tot mai mult loc un procedeu oarecum opus insolitării; este vorba de transformarea neobișnuitului în obișnuit, a insolitului în cotidian. Desfășurarea acestui procedeu ar fi, aproximativ, următoarea: împrejurarea cotidiană, apariția în acest cadru cotidian a fenomenului in-

solit, asimilarea de către cotidian a fenomenului insolit. Insolitul nu-și pierde, de fapt, trăsăturile sale de insolit, dar devine din ce în ce mai frecvent în comportamentul curent al personajelor și, astfel, se cotidianizează.

Nu s-au făcut prea multe cercetări în această direcție, așa că este destul de dificil să stabilești o sursă absolută, deși nu este exclus ca procedul cotidianizării să fie depistabil în surse literare de o aprecieabilă vechime.

În ceea ce privește literatura mai apropiată nouă, se pare că procedul cotidianizării apare odată cu reconsiderarea unor modalități ale romanului gotic. Cel puțin, aceasta este impresia care se degajă din nuvelele *Nasul* de Gogol și *Dublul* de Dostoievski. În cazul acesta, însă, cotidianizarea se află într-un raport direct cu ceea ce s-a numit, nu o dată, în accepție modernă, grotesc — o interferență a comicalului cu tragicul.

Cele mai multe (dacă nu chiar toate) ipostaze ale *farsei tragice* (*the dark comedy*, ca să folosesc un termen consacrat) reprezintă, în fond, niște concretizări ale cotidianizării, împrejurare de mare evidență în cazul teatrului absurdului, care a făcut din cotidianizare un sistem.

Unul din exemplele cele mai clare în acest sens este cel al piesei *Ah, ce zile frumoase!* de Beckett, unde gestul cotidian asimilează insolitul situației (o femeie tot mai îngropată în pămînt), corelînd-o cu comicul, fără însă a diminua tragicul, pentru că, indiferent ce gesturi face Winnie, ea va continua să fie tot mai îngropată.

Același proces, însă, îl întâlnim și la piese ceva mai vechi. Astfel, în *Cabala bigoților* a lui Bulgakov, insolitul unor prezențe inițiale (Ludovic al XIV-lea, d'Orsigny etc., chiar și cabala însăși) se transformă, treptat, în fapte curente ale existenței lui Molière; cu cît faptele vor fi mai aproape de cotidian, cu atît drama lui Molière va fi mai aprigă.

În toate cele trei cazuri, însă (în cazul insolitării, în cazul nominalizării și în cazul cotidianizării), efectul este aproximativ același — scoaterea în evidență a unui fenomen, a unui obiect sau a unui proces. Comună va fi revelația, deci, funcția socială a procedului, diferit rămînînd mijlocul prin care obiectul, fenomenul sau procesul vor fi puse în circulație.

