

DUMITRU SOLOMON ȘI TEATRUL DE IDEI

– I –

Tiberius Vasiniuc

DOI 10.46522/CT.2024.01.07

Abstract

Dumitru Solomon and the theater of ideas

In the early years of communism, Romanian drama encountered major difficulties due to censorship and political control. Great writers, such as Camil Petrescu and Victor Eftimiu, produced mediocre plays, aligned with socialist realism. Likewise, Lucia Demetrius and Aurel Baranga wrote pieces in a socialist style, but rarely ignored official ideology. Part of a select few, Teodor Mazilu, with *Fools under the moonlight*, drew attention to the abuses of the totalitarian system, in an aestheticized, masked manner. In 1965, Nicolae Ceaușescu imposed a directive for realistic and optimistic art. In the 1970s and 1980s, censorship intensified, culminating in the scandal of the staging of Gogol's play *The Inspector General*, directed by Lucian Pintilie, at the "Lucia Sturdza Bulandra" Theater, which was quickly banned after only three performances. In this context, Dumitru Solomon's dramaturgy focused on dialectics and self-knowledge. His theater, characterized by polemical dialogue and the effects of parody, sought to confront clichés and incite self-reflection. His plays emphasize how dramas transform actions into history and people into characters, reflecting Brecht's theory of social transformability. The difference between historicism (related to Marxism and the relativity of truths) and historicity (with a focus on a continuous present) is

emphasized. In general, Dumitru Solomon believed in uncompromising theater and in performances that do not distort the original message of the dramatic author. In his opinion, it is necessary to balance the comic and dramatic elements, by involving the audience in an active dialogue. At the same time, Dumitru Solomon considered metaphor as essential in theater, through which the relationship between reality and the abstract is explored. The author also insisted on the moral dimension of stage art, stating that theater must interpret reality, not imitate it. In this way, a theater of ideas and debate was promoted, essential for the development of the consciousness of the spectators. With the help of the metaphor, which connects the dream state with reality, utopian ideals are explored, but also the truth about people, with the aim of maintaining a balance between the self and the world.

Keywords:

theater of ideas, comedy, drama, ethics, metaphor

Dumitru Solomon (1932-2003), unul dintre cei mai inovatori dramaturgi români, a abordat dintr-o perspectivă originală problemele legate de identitatea socială, de existența și condiția umană, utilizând adeseori metafore și simboluri, atât pentru înțelegerea profundă a temelor abordate, cât și pentru a ocoli cenzura epoci. În creația sa dramatică, dar și în textele sale teoretice, autorul ne oferă o perspectivă critică asupra marilor probleme sociale, ideologice și existențiale ale timpului său. Piesele sale – dominate de complexitatea personajelor și de ineditul situațiilor dramatice – reflectă atât frământările personale ale indivizilor, cât și tensiunile și contradicțiile unei societăți distopice, marcate de alienare, de ipocrizie socială și de corupție. În ansamblul ei, opera lui Dumitru Solomon reprezintă un comentariu subtil la adresa societăților totalitare. Autorul s-a dovedit și un evaluator al producțiilor teatrale, propunând continuu dialogul între teorie și practică, între critică și creație.

1. Context generațional

Plasată adeseori printre preocupările secundare ale scriitorilor, dramaturgia apărută în primii ani ai comunismului și-a găsit cu dificultate ieșirea la public, arta scenică reprezentând tot mai mult un risc pentru reprezentanții puterii. Camil Petrescu, Mircea Ștefănescu, Victor Eftimiu și alții și-au pierdut suflul dramatic din anii interbelici, realizând piese mediocre, subordonate imperativelor „realismului socialist“. Până după 1960, au fost conservate formulele dramatice tradiționale, considerate conforme tendințelor dogmatice ale orânduirii cu privire la artă și cultură. Printre cei care s-au alăturat teatrului de factură socialistă se numără Lucia Demetrius, cu *Trei generații* (1956) și *Arborele genealogic* (1957), Aurel Baranga, cu *Bal în făgădău* (1946), *Pentru fericirea poporului* (1951), *Rețeta fericirii* (1957), Mihai Davidoglu, cu *Minerii* (1949), *Cetatea de foc* (1950), *Noi cei fără de moarte* (1956), Paul Everac, cu *Ștafeta nevăzută* (1956), *Un fluture pe lampă* (1974), Alexandru Mirodan, cu *Ziariștii* (1956), *Celebrul 702* (1960), *Șeful sectorului suflete* (1962), Horia Lovinescu, cu *Citadela sfârșimată* (1954) ș.a. În această perioadă, s-au ivit arareori piese (sau măcar părți din piese) care să ignore ideologia oficială și, mai mult, să sfideze controlul strict al puterii. De altfel, e dificil să ne imaginăm că s-ar fi putut întâmpla altminteri, întrucât orice încercare de inovare stilistică și/sau de abordare critică a unor teme sociale sau politice era aspru sancționată de cenzură. Câteva creații, totuși, au tras un semnal de alarmă cu privire la derapajele sistemului și la instalarea dictaturii comuniste după anul 1947.

De notorietate rămâne interzicerea reprezentării comediei *Proștii sub clar de lună* de Teodor Mazilu, „falsă tragedie într-un prolog și trei acte (șase tablouri)“, în care interogațiile etice vor prinde rădăcini adânci în mințile spectatorilor, fiind adeseori amintită și astăzi. Întregul eșafodaj al rațiunii și al sentimentelor personajelor este fisurat de întâmplări nedemne sau chiar oneroase, generând reacții (fapte, acțiuni) care nu sunt altceva decât prelungiri ale unor false existențe, ilustrate parodic și, totodată (semn al ironiei!), cu mijloacele melodramei. Asumarea până la capăt a duplicității „eroilor“

conduce la strania sublimare a oricărui conflict interior și la incapacitatea personajelor de a se vedea în lumina adevărului. De altfel, personajele sunt, mai curând, *amorable*, fiindu-le dificil să se recunoască izolate într-o eroare de judecată sau să caute salvarea din starea sufletească schizoidă în care au fost aruncați. Rămase fără acțiuni concrete, care ar fi putut să înlănțuie logic evenimentele, astfel încât să se întrevadă un final salvator (cu alte cuvinte, un final care să-i conducă la cunoaștere și înțelegere), ele se complac într-o stare de mimare a sentimentelor și în inerția falselor adevăruri. Cuplurile Gogu-Clementina și Emilian-Ortansa răspund prin „simptome“ voit disimulate, însă nu suficient de bine ascunse pentru a-l păcăli și pe Comentator, personajul care joacă rolul corului antic (sau al rezonerului) și ale cărui replici îl transformă într-o conștiință lucidă, imprimându-i o funcție meta-teatrală de care va face uz în „dialogul“ cu publicul: „Dacă în calea pasiunii/ Un «mic serviciu» se-așeza/ O filodormă sau o coțcărie,/ Ea, cuprinsă de iubire,/ Că nu le observa se prefăcea./ Pentru o biată coțcărie,/ Să renunțe dumneaei/ La o noapte de iubire? [...] Nu toate lacrimile sunt judicioase./ Există și lacrimi ticăloase./ Nu plângeți, deci, de veți vedea în piesa noastră/ Femei părăsite de escroci/ Sau escroci trădați în amor./ Nu trebuie să vă miște lacrimile nejustificate“¹.

Mesajul pe care îl transmisese Nicolae Ceaușescu la întâlnirea cu scriitorii și oamenii de cultură din 19 mai 1965 a reprezentat, vrând-nevrând, mai mult decât un simplu îndemn, a însemnat o directivă: „Suntem pentru o artă realistă, expresie a societății noastre socialiste, pentru o artă care prin optimismul și robustețea ei să reprezinte timpurile noastre și în care să vibreze viața și aspirațiile poporului român“². Abia în deceniul a șaptelea vor apărea primele semne de revigorare și de relativă „liberalizare“ a expresiei teatrale, rapid stinse și acestea. În deceniul opt, când cenzura



1. Teodor Mazilu, *Proștii sub clar de lună*, în *Acești nebuni fățarnici*, ediție îngrijită, prefață, note și comentarii de Victor Parhon, București, Editura Eminescu, 1986, pp. 26, 28.

2. Apud Ana-Maria Cătănuș, „Cultura și arta la începutul regimului Ceaușescu“, în *Arhivele Totalitarismului*, nr. 1-2, 2004, pp. 206-207.

era considerată de oficialii vremii ca inexistentă, se dovedea în fapt mai vigilentă ca oricând, impusă și auto-impusă. Ion Coja va constata la Colocviul național de literatură dramatică din 16-17 mai 1978: „[...] să se știe că cenzura funcționează deja, și foarte bine încă, în mintea noastră. În conștiință. O cenzură pe care nimeni nu o va desființa vreodată. [...] Firește că, de vom fi lăsați să publicăm ce vrem, ce credem fiecare că e bine să publicăm, când și când unii dintre noi vor mai greși. E destul de probabil. Dar dacă ne interesează cu adevărat soarta literelor românești, e timpul să fim lăsați să greșim”³.

Dar, poate, cel mai cunoscut „scandal teatral” l-a reprezentat montarea *Revizorului* de Gogol la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” (având loc doar trei reprezentații, inclusiv cel de vizionare), în regia lui Lucian Pintilie și în care deopotrivă cronicarii, membri ai Consiliului Culturii și, în cele din urmă, artiștii teatrului au înfierat spectacolul, considerat neconform cu principiile care guvernau România acelor ani ai comunismului: „Montarea și adaptarea piesei denaturează opera marelui dramaturg, atitudine incompatibilă cu rolul teatrului românesc – tribună a prezentării autentice a valorilor culturii naționale și universale”⁴. Se pare că singurul care a luat poziție în apărarea lui Pintilie (nefiind avertizat din timp de cei care au organizat ședința de planul punerii la zid a regizorului) a fost unul dintre tehnicienii teatrului, vădit surprins de opiniile pe care îi era dat să le audă.

2. Teatrul de idei

Dialectica pare să stea la baza acțiunii majorității personajelor din piesele lui Dumitru Solomon, personaje grăbite să-și afirme identitatea, chiar dacă aceasta presupune un conflict nu doar cu cei din jur, ci și cu sine. Celebrul îndemn al oracolului din Delphi – „Cunoaște-te pe tine însuși!” – reprezintă un reper



3. Apud „Colocviul național de literatură dramatică”, în *Viața Românească*, nr. 7-8, iulie-august 1978, p. 84.

4. Comunicatul Consiliului Culturii și Educației Socialiste a fost publicat atât în *România liberă* cât și în *Scânteia* din 30 septembrie 1972.

de viață și de conduită al personajelor, consemnat în replici și în gesturi care sfârșesc în absurd, ceea ce face ca întâmplările în aparență insignifiante ale cotidianului, replicile banale, gesturile sau faptele mărunte să se constituie în scânteii ale unor conflicte ireconciliabile. Motivul, repetăm, constă în dorința arzătoare a eroilor de a nu lăsa nimic în afara analizei sau, mai exact, visul lor de a reface *puzzle*-ul unei „felii de viață“, cum ar spune Camil Petrescu și cum afirmă Solomon: „Teatrul nu e descripție, nu e exercițiu, nu e iluzie. E dialectică, iar dialectica este o însușire fundamentală a realității“⁵.

Pentru a trece proba de foc a montării scenice, textul dramatic trebuie să îndeplinească o primă condiție, cea a dialecticii pure (ceea ce, desigur, la Dumitru Solomon trimite la maieutica lui Socrate), prin care fiecărei părți aflate în conflict i se permite să își apere poziția, cu alte cuvinte i se face „dreptate“ sau, urmându-l pe Hegel, îi este recunoscut dreptul de a pretinde *recunoașterea*: „E vorba de adevărul care rezultă din căutarea lui, un adevăr pe care îl cauți și, poate, îl descoperi pe măsură ce parcurgi dialectica structurii dramatice a piesei“⁶. Cu ocazia scrierii piesei *Fata morgana*, Dumitru Solomon invocă motivele propensiunii pentru dialogul polemic, transformat într-o veritabilă marcă stilistică a autorului. Dorința de a scrie „mai altfel“⁷, în condițiile în care erau trasate liniile directoare, tiparul scriiturii dramatice, în contextul restrictiv al perioadei comuniste, l-au condus pe autor la o combustie accelerată a proceselor creatoare, la „un război perpetuu dus împotriva propriilor prejudecăți și neputințe, o dureroasă și comică stare de contradicție cu mine însumi“⁸. Parodiind dialogul firesc, natural, autorul amendează tot ceea



5. Dumitru Solomon, *Dialog interior*, București, Editura Eminescu, 1987, p. 17. V. și Paul Cornel Chitic, „[Interviu] cu Dumitru Solomon“, în *Teatrul*, anul 28, nr. 4, 1983, p. 63.

6. Marian Popescu, „Teatrul de idei, un teatru viabil“, [interviu], în *România literară*, anul XIX, nr. 50, 11 dec. 1986, p. 16.

7. Dumitru Solomon, „Cum am scris «Fata morgana»“, în Aurel Sasu, Mariana Vartic (antologie de), *Dramaturgia românească în interviuri, O istorie autobiografică*, vol. IV, București, Editura Minerva, 1996, p. 399.

8. *Ibidem*, p. 400.

ce reprezintă clișeu în viața noastră, sugerând spectatorului să preschimbe soluția *identificării* (și a descărcării emoțiilor negative) cu cea a *distanțării* brechtiene. Remarcăm din nou reelaborarea principiilor eticii pe suportul unui teatru în care „ideea” generează acțiunea (conflictul), fie prin utilizarea filtrului dramatic, fie a celui comic, surprinzându-i pe spectatori și oferindu-le nenumărate piste de interogare de sine. În acest fel, teatrul de idei al lui Solomon este, înainte de toate, un teatru al conștiințelor febrile, neadaptate, autorul afirmând că un bun dramaturg trebuie „să aibă puterea de a urmări o poveste în evoluția ei dialectică, de a stăpâni forțele opuse, să aibă «generozitatea» de a da fiecărui termen dreptul de a se exprima și chiar dreptatea lui”⁹.

Pentru dramaturg, una dintre cele mai mari provocări o reprezintă transformarea *ideii* într-un veritabil *actant* al piesei (și al spectacolului de teatru), punerea în relație a elementului filosofic (pur spiritual și mai mereu cu încărcătură aforistică) și a celui dramatic, în așa măsură încât, odată cu montarea scenică, să nu se piardă nimic din trăsăturile definitorii ale creației și, mai ales, ale teatralității. Așadar, reprezentația nu ar fi chemată doar să aducă în scenă (adică să arate sau, mai bine, să illustreze), ci să dezbată, pentru a da un sens istoricității¹⁰. Desigur, o atare încercare pretinde o regie și o interpretare pe măsură, capabilă să surprindă „pasiunea intelectuală” a dialogului filosofic, calitatea acestuia de motor al energiilor creatoare și al reverberațiilor scenice. Însă nu doar drama pare a fi compatibilă cu elementul filosofic, ci și comedia, pe care autorul o întrezărește în disputele personajelor, așa cum putem vedea în *Arma secretă a lui Arhimede*, în *Diogene câinele*, în *Socrate*, în *Platon*, în *Elogiul nebuniei (Soldatul și filosoful)* sau în *Noțiunea de fericire*. În fapt, sub genericul unor parabole, ni se propune o serie de dialoguri teatrale (fie ele de sorginte tragică, dramatică sau comică), prin care spectatorul să-și adreseze întrebări pertinente și, totodată, să-și dea răspunsuri pe măsură, cu privire la raportul omului cu destinul propriu și cu



9. Idem, *Teatrul de idei, un teatru viabil*, convorbire realizată de Marian Popescu, în „România literară”, anul 19, nr. 50, 1986, p. 16.

10. V. infra.

cel al semenilor. Constant, teatrului i se cere să lase deschise canale de comunicare între spațiul dramei și cel al comediei, fără a i se pretinde bulversarea categoriilor și amestecarea categoriilor până la pierderea sensului piesei. Aceasta reprezintă o precondiție de elaborare a pieselor, fiind remarcată de autor și la Teodor Mazilu, în așa-numita *filosofie comică*, cu totul diferită de *comical filosofic* din piesele lui Marin Sorescu¹¹.

Atunci când se dedică textului scenic, abandonând pentru moment dramaturgia „de tipar“ – mai exact, este vorba de *Fata morgana* (1973), „farsă pseudo-polițistă“ scrisă la invitația Teatrului de Comedie și interzisă după punerea ei în scenă –, Dumitru Solomon a căutat întâlnirea cu publicul, confruntarea cu acesta, pe de o parte, pentru a se supune rigorilor de scriere a farsei clasice, pe de alta, căutând inovații în raport cu timpul scrierii piesei, fără a renunța la imperativele eticii și (nemărturisit) la corelativele esteticii. Calitatea textului stă în ceea ce acesta ascunde, în libertatea oferită regizorului și interpreților de a atinge zonele „intangibile“ ideologic, în subtextul abia lizibil al piesei. Așadar, argumentul adus în favoarea textului scenic este rostirea, cea care va face posibilă semnalarea diferenței dintre lectura unei piese și reprezentarea ei scenică. Din acest motiv, odată redactat, textul piesei se transformă într-o veritabilă „canava“, fiind scris și rescris în urma discuțiilor purtate cu actorii, cu regizorul și cu cei care urmează să devină spectatori. Veritabilă partitură de spectacol, descriind farsa comică, piesa *Fata morgana* urmărește o transcendere a specializărilor consacrate în teatrul dramatic, mizând pe o *colaborare generativă* a celor implicați și pe renunțarea la formele teatrale fixe.

Într-un interviu din 1978, acordat lui Ioan Lazăr¹², dramaturgul afirmă că spectacolul de teatru condiționează scrierea



11. În Valentin Silvestru, „Între valoare și judecată de valoare“, [interviu], *Vatra*, anul XIII, nr. 3, 20 martie 1983, pp. 144/D-144/E (reprodus în Aurel Sasu, Mariana Vartic, *Dramaturgia românească în interviuri*, vol. IV, București, Editura Minerva, 1996, p. 408).

12. V. Ioan Lazăr, „Ideea morală să devină conștientă de sine“, [interviu], în: *Luceafărul*, anul XXI, nr. 10, 11 martie 1978, p. 3 (reprodus în Aurel Sasu, Mariana Vartic, *Dramaturgia românească în interviuri*, vol. IV, ed. cit., p. 401).

textului dramatic și, mai cu seamă, structura acestuia, polarizând simboluri și metafore specifice reprezentației scenice. Mai mult, spectacolul de teatru poate revela conținuturi ascunse chiar și autorului piesei, demitizând supremația acestuia în ceea ce privește alocarea sensului major pieselor scrise. Cu toate acestea, autorul consideră că miza spectacolului este de a transgresa limitele realului și nu se poate ajunge la sensul major al operei scrise, nici chiar atunci când este apărută teatralitatea și/sau imaginea scenică, decât prin deschiderea unei breșe, prin deconstrucția dramei, printr-o mișcare expansivă (de ieșire în afara și nu de coborâre în subteranele ființei), care să înlăture rugozitățile obliterate ale piesei: „Cred că teatrul scris de Dumitru Solomon trebuie văzut. Și nu numai comedile, care pot «prefabrica» o imagine nu într-un totuș satisfăcătoare a unuia dintre cei mai interesanți și valoroși autori dramatici pe care îi avem. Performanța de a-i «naște» pe Socrate, Platon sau Diogene se cuvine a fi subliniată atât din perspectiva sistemelor de gândire care devin, în forma dramei conceptuale, incitante pentru spiritul contemporan, cât și din perspectiva exegezei scenice. Aceasta poate fi stimulată, așa cum s-a mai întâmplat cu Mazilu sau Sorescu, de valoarea literaturii care, pentru Dumitru Solomon, a constituit o operă dramatică”¹³.

Într-un sens primar, scopul piesei, iar mai apoi al reprezentației, este „de a convoca în chip activ gândirea și emoția spectatorilor”¹⁴, de a-l poziționa pe acesta din urmă de ambele părți ale dialogului, într-o complicitate a căutării adevărului. Timpul dramatic și cel scenic confirmă așteptările publicului doar atunci când între trecut și prezent se deschid canale de comunicare, universalizând sensul tramei reprezentate și făcând din orice eveniment înfățișat un *hic et nunc* recognoscibil. De aici, definiția pe care Dumitru Solomon o dă istoricității, considerând-o „aptitudinea unui text dramatic de a nu fi o ilustrare a unui moment, a unei întâmplări, a unor fapte de viață, ci de a se implica, prin ideile sale, prin



13. Marian Popescu, „Teatrul de idei, un teatru viabil“, art. cit., p. 16 (reprodus în Aurel Sasu, Mariana Vartic (antologie de), *Dramaturgia românească în interviuri*, ed. cit., p. 416).

14. *Ibidem*, p. 402.

filosofia sa, într-o viziune istorică asupra personajelor și acțiunilor lor, cu alte cuvinte de a supraviețui evenimentului pe care îl relatează¹⁵.

3. Istorism și istoricitate

Prin intermediul dramei, istoricitatea confirmă calitatea unei acțiuni de a deveni istorie și a persoanei de a deveni personaj, ceea ce ne amintește (în parte) de teoria lui Brecht, introdusă spre sfârșitul anilor 1930, prin care se susținea calitatea transformabilă a celor care compun societatea, fiind astfel pusă în discuție reelaborarea codurilor estetice. În acest caz, rolul memoriei este major, aducând în centrul atenției trecutul nu atât prin prisma unor întâmplări peste care s-a așternut praful timpului, cât mai ales prin faptele care fac ca prezentul să devină activ, în cel mai pur sens al cuvântului. Ca urmare, este nevoie să facem o distincție clară între *istorism* și *istoricitate*. Dacă istorismul ne trimite fără tăgadă la marxismul din textele teoretice ale lui Brecht sau la sistemul estetic al lui Benedetto Croce, istoricitatea mută accentul pe un prezent continuu, în care esența filosofică a mesajului scenic domină reprezentarea. În timp ce istorismul brechtian reprezintă „orice sistem de gândire care respinge existența a ceea ce este universal pentru a lua în considerare doar adevărurile contingente, și deci pe cele relative”¹⁶, istoricitatea vizează timpul (și temporalitatea), cu toate consecințele trecerii sau schimbării acestuia. În acest din urmă caz, „istoria este privită ca un repertoriu de fapte mărețe și de alegorii exemplare, pe care este util să le cunoaștem pentru a învăța cum să ne comportăm în prezent”¹⁷.

Demersul teatrului – cel pe care îl vedem în evoluție astăzi – duce lucrurile mai departe, printr-o racordare obsesivă la



15. *Ibidem*, p. 402.

16. Didier Plasard, Brigitte Prost, „La figure et la toile: de l'historicisme dans la mise en scène”, în *L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales*, no. 39, 2006, p. 78.

17. *Ibidem*, p. 82.

prezent, raportarea la trecut fiind doar una incidentală, circumstanțială, fragilă, conturată în funcție de interese. Primele semne ale prezentificării (și ale hiperrealismului contingent) sunt semnalate în teatrul lui Dumitru Solomon, sub chipul personajului filosof (Socrate, Platon, Diogene), condiționat să răspundă unor chestiuni ale altor timpuri (de ieri, de azi sau de mâine), cu totul diferite de cele ale timpului dramatic.

Dumitru Solomon credea în specificitatea textului dramatic, considerând că rostirea scenică reclamă cuvântul încărcat cu acțiune, cu sens, cu mișcare, cu responsabilitate. Autorul și-a dorit ca piesele sale să fie jucate, însă fără a face compromisuri în favoarea publicului și, cu atât mai puțin, în acord cu cenzura. Atitudinea sa a fost mereu circumspectă în raport cu aplauzele pe care publicul i le putea oferi, preferând „rezistența” la ceea ce Valeriu Râpeanu numea „cântecul de sireună al unor succese de moment”¹⁸. Optând în plan estetic pentru o gândire care se exprimă „în mod revoluționar”¹⁹, autorul a scris piese în care personajelor li se pretinde un „relief” nuanțat al conștiințelor.

Într-un studiu publicat în 1964, în volumul colectiv *Teatrul românesc în contemporaneitate*²⁰, Solomon remarcă efemeritatea actului scenic și condiția fundamentală a artei actorului, aceea de a se desfășura pe scenă. În acest context, regizorul – pe cât de „invizibil”, pe atât de necesar în economia creației scenice moderne – poate să afirme, să însoțească sau să desfidă mesajul autorului. Regizorul este cel care imprimă „personalitate” spectacolului, apreciind critic creația dramaturgică și elaborând mijloacele de interpretare ale actorului. Oscilând între polii acceptării necondiționate a textului dramatic și impunerea unei perspective novatoare, în contradicție cu cea a autorului, regizorul ajunge la „delimitări ideologice și estetice, la precizarea punctului de vedere teoretic și practic, la



18. Valeriu Râpeanu, „Prefață”, în Aurel Baranga, *Opinia publică*, București, Editura Minerva, 1971, p. VI.

19. Paul Cornel Chitic, „[Interviu] cu Dumitru Solomon”, art. cit., p. 64.

20. Dumitru Solomon, „Orientări și modalități în arta regizorală”, în: *Teatrul românesc în contemporaneitate. Studii critice*, cuvânt înainte de Radu Beligan, București, Editura Meridiane, 1964, pp. 79-99.

gruparea și despărțirea unor personalități, în sfârșit, la validarea unor stiluri regizorale²¹. Dumitru Solomon insistă pe conceptul de „stil“ în arta teatrului, de a cărui evoluție este responsabil, înainte de toate, regizorul. Stilul, afirmă autorul – dorind să satisfacă gustul epocii pentru ideologia marxist-leninistă –, conferă teatrului o „unitate în varietate“. Însă din modul în care sunt formulate aprecierile, se desprinde și această interpretare a efortului creator ca demers de reînnoire continuă a stilului în care regizorul topește creația autorului dramatic.

4. Spiritul creator al regiei

Raportarea regizorului la operă ar fi condiționată, în opinia lui Solomon, pe de o parte, de conținutul și de expresia textului dramatic, pe de alta, de maniera în care se încearcă transpunerea acestuia pe scenă (cu întregul joc de afirmări și de negări ale propunerii auctoriale). Criticul trece în revistă evoluția doctrinelor regizorale, de la cele ale clasicismului (cu soluția declamărilor poetice) și ale romantismului (cu patosul rostirii), la cele ale naturalismului (cu excesul verismului și al patologiilor individuale) și ale realismului (prin Stanislavski, Nemirovici-Dancenko și Brahm), apoi, de la realismul *convenției conștiente* (la Meyerhold) și al *convenției realiste* (la Nikolai Ohlopkov²²) la simbolism (prin Edward Gordon Craig) și expresionism (la Adolphe Appia)²³. Textocentrist în esență, Solomon consideră că stilul și mijloacele regizorale sunt constant condiționate de ceea ce piesa afirmă, fără însă a se urmări o simplă ilustrare a lucrărilor dramatice. În acest sens, sunt amintiți Sică Alexandrescu, cu transpunerea comediilor lui Caragiale, Moni Ghelerter, cu montarea pieselor semnate de Mihail Sebastian și Al. Mirodan, dar și Al.



21. *Ibidem*, p. 80.

22. Să amintim că Ohlopkov fusese unul dintre primii regizori care au adus spectatorii pe scenă, creând „teatrul intimist“.

23. V. Dumitru Solomon, „Orientări și modalități în arta regizorală“, art. cit., p. 82.

Finți și I. Șahighian, care au avut de-a lungul timpului puține abateri de la textul dramatic. Or, ceea ce remarcă Solomon în studiul său este nevoia teatrului de a respecta opera dramaturgică – cu alte cuvinte, „spiritul“ și „sensul“ acesteia – fără a se ajunge la o „devoțiune oarbă“, perdantă pentru spectacolul de teatru. În acest sens, este amintit Louis Jouvet, care, dincolo de inflexibilitatea afișată cu privire la respectarea textului pieselor, a „alterat“ spectacolul *Tartuffe*, transformând un lung monolog într-un dialog cu trei personaje.

Amintind de montarea lui Sică Alexandrescu de la Studioul Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale“ din București, autorul observă calitatea lui Ion Finteșteanu de a spori nuanțele interpretării lui Farfuridi, din piesa *O scrisoare pierdută*, deschizând „unghiuri noi asupra personajelor și atmosferei, asupra valorii comice“ a creației. Toate acestea susțin ideea că actul regizoral nu trebuie să se rezume la o „oglundire“ fidelă a unei text, ci la regândirea creatoare a acestuia. De reținut este calitatea regizorilor acelor ani – Ion Finteșteanu, Dinu Cernescu, Sanda Manu etc. – de a trece piesele teatrale prin filtrul parodiei și al distanțării critice. Ca urmare, „personajele nu au relief și adâncime, sunt văzute liniar ca niște imagini decupate în carton și animate de un mânuitor maestru. Sunt demonetizate și cele mai vagi urme de lirism sau gravitate, printr-o ironizare ascuțită, cu apeluri insistente la artificii de operetă sau la convenția populară“²⁴.

În ciuda respectului față de opera dramatică, Solomon nu suprimă calitatea de creator a regizorului, subliniind că acesta poate oferi textului, cu fiecare reprezentare, o nouă existență, cu alte cuvinte, poate să pună în lumină noi sensuri ale mesajului artistic, „adecvate sensibilității și gustului contemporan“²⁵. Iar atunci când textul este viciat prin absența dramaticului, prin lentoarea dialogurilor sau prin descriptivism, sunt necesare intervenții ale regizorului, „silind epicul să îngenuncheze în fața legilor teatrului“²⁶.



24. *Ibidem*, p. 88.

25. *Ibidem*, p. 89.

26. *Ibidem*, p. 92.

Ceea ce contează în montarea scenică este *echilibrul*. Pentru a asigura o experiență coerentă pentru public, e necesar ca regizorul să stabilească un echilibrul între elementul comic și cel dramatic (sau tragic), între *ritmul* montajului și, pe de o parte, acțiunea sau tonul piesei, pe de altă parte, cronologia acțiunii, între ceea ce afirmă deschis și ceea ce ascunde, între personajele din prim plan și cele din plan secund, permițând astfel să se dezvolte un arc narativ cu încărcătură teatrală, între elementele simbolice și cele metaforice, între elementele datate ale piesei și cele care se impun prin actualizarea textului sau, altminteri, prin plasarea lor într-un spațiu atemporal etc. Toate acestea conduc la un „dialog“ cu publicul, pe care spectacolul îl tratează ca partener egal în construcția scenică. Urmând această idee, Solomon afirmă că „spectacolele regizate de Liviu Ciulei se caracterizează prin acea luciditate febrilă care invită pe spectator la o comunicare detașată cu scena, la o discuție deschisă de pe poziții egale cu personajele piesei, întrucât acestea nu se străduiesc să se impună prin biciuirea afectivă a interlocutorului“²⁷.

Criticul operează și o distincție între „tradiția“ și „tradițiile“ la care poate recurge regizorul, în sensul în care prima implică o continuitate în timp a elementelor culturale sau teatrale, fiind „slujită cu mijloacele contemporane“, în vreme ce tradițiile reprezintă manifestări specifice care variază în funcție de timp, loc și cultură, fiind „copii servile ale procedeelelor, concepțiilor, convențiilor, artificiilor“²⁸. Or, dacă preocuparea pentru textul dramatic este esențială în montarea scenică, rolul actorului se impune ca fiind de o însemnătate cel puțin egală: „Fantezia și efortul regizoral devin sterile, ineficiente, dacă nu se sprijină pe jocul actorilor, după cum inovația în regie nu se poate realiza în afara inovației în interpretare“²⁹.



27. *Ibidem*, p. 96.

28. *Ibidem*, p. 96.

29. *Ibidem*, p. 99.

5. „Scriitorul de idei“

Cel dintâi studiu critic semnat de Dumitru Solomon este eseul publicat în volum, în 1958, *Problema intelectualului în opera lui Camil Petrescu*, care va lăsa urme în creația sa dramaturgică ulterioară. Dincolo de pasajele îndatorate ideologiei comuniste – și, trebuie să recunoaștem, se insistă obositor pe „urâtenia și meschinăria realității burgheze“³⁰ –, studiul ne reține atenția grație modului în care criticul reușește să precipite din opera literară și teoretică a lui Camil Petrescu elementele care îl transformă pe autorul romanului *Patul lui Procust* într-un „scriitor de idei“. Solomon subliniază caracterul dialectic al scrierilor lui Camil Petrescu, conflictele „generate în procesul de cunoaștere“³¹, conflicte care, creionând figura intelectualului, așa cum putem observa în *Jocul ielelor* sau în *Suflete tari*, face posibilă instaurarea unei ordini noocratice. Cel enunțat ca „intelectual“ este prin definiție un inadaptabil, cum observă autorul studiului. Idealist, aflat în căutarea cauzelor prime ale gesturilor și acțiunilor umane, el nu acoperă spațiul acumulărilor cognitive, ci acela al conștiinței pure, al dezbaterii agonale și al cunoașterii eliberate de contingent, aspirând continuu către absolut, către ideal. Cu alte cuvinte, intelectualul lui Camil Petrescu trimite la insul care pledează pentru idei și concepte, refuzându-și realitatea (i.e. lumea materială, meschină) și asumându-și să trăiască o dramă de dincolo de orizontul concretului, ceea ce îl va face captiv al unor rezoluții psihologice complexe, la care, vrând-nevrând, va trebui să adere.

Drama cunoașterii, soldată de „contradicția ireductibilă dintre posibilitățile nemărginite ale cunoașterii și caracterul limitat al resurselor individuale“, este, în egală măsură, ontologică și etică, „pentru că eroul țintește culmi morale inaccesibile practic, dar la care nu poate renunța fără a se prăbuși definitiv“³². Și totuși, se impune o distincție, afirmă Solomon,



30. Idem, *Problema intelectualului în opera lui Camil Petrescu*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958

31. *Ibidem*, p. 7.

32. *Ibidem*, p. 23.

drama absolută (cea dintre „sferele conștiinței pure“, în exprimarea lui Camil Petrescu) va trebui să abandoneze orizontul eticii, pentru a se dedica cunoașterii, ceea ce o definește ca *asocială*³³ și, în cele din urmă, imposibilă.

Portretele pe care le face Solomon personajelor lui Camil Petrescu sunt precise, tăioase, marcându-le unicitatea: în *Jocul ielelor*, „unica dreptate recunoscută de el [de Gelu Ruscanu – n.m.] este dreptatea absolută, dreptatea universal și permanent valabilă“³⁴; Pietro Gralla din *Act venețian* trăiește „drama gânditorului care s-a auto-înșelat“³⁵; pentru Andrei Pietraru, din *Suflete tari*, „idealul este neînlocuibil“, iar „pasiunea este lucidă, generată și dirijată de conștiință“³⁶; pentru Danton, din piesa cu același titlu, „nu există slăbiciuni, ezitări“, fiind condamnată „inteligența geometrică, rigidă“³⁷; Bălcescu, din drama care-i poartă numele, „este răscolit de tabloul înspăimântător pe care i-l oferă existența umană“³⁸; în *Caragiale în vremea lui*, personajul central semnalează „drama dizarmoniei dintre etic și teoretic, pe de o parte, și real sau material, pe de altă parte“³⁹. Pășind în teritoriul dialecticii, toate aceste personaje par a fi stăpânite de ideile pure – negăsind nicio punte de legătură (sau măcar de compromis) cu realitatea socială în care trăiesc – și acționează în virtutea unei utopii, a unei iminențe mereu amânate.

6. Metafora teatrală

Metafora a reprezentat mereu pentru Dumitru Solomon „nucleul dur“ al concepției cu privire la teatru, pe care a teoretizat-o și, în aceeași măsură, a transpus-o în propria creație dramaturgică. Ea devine un instrument al polemicii realității



33. *Ibidem*, p. 29.

34. *Ibidem*, p. 29.

35. *Ibidem*, p. 33.

36. *Ibidem*, pp. 67, 68.

37. *Ibidem*, pp. 76, 79.

38. *Ibidem*, p. 83.

39. *Ibidem*, p. 104.

cu sfera abstractului. În 1976, Solomon a publicat la Editura Eminescu un volum de studii intitulat *Teatrul ca metaforă*, un „jurnal indirect de creație”⁴⁰, conform opiniei lui Eugen Onu, în care este subliniată dimensiunea morală a creațiilor teatrale și modul în care reprezentarea scenică poate evita „plictisul”, mizând pe un univers de gândire al personajelor și pe dialectica întâlnirii acestora⁴¹. În ciuda afirmației sale de mai târziu că ar fi ratat în planul criticii⁴², textele sale teoretice revin pe nesimțite în actualitate, prin conceptele strecurate în volum, prin ironia subtil înlănțuită, prin stilistica seducătoare, în fine, prin discretul discurs aforistic. Preocupat de propria scriitură dramatică, Solomon străbate aria criticii pentru a se întreba cu privire la structura unei opere dramatice și la rolul sau chiar misiunea pe care aceasta o are alături de celelalte arte.

Respingând schematismul și arbitrarul, autorul se poziționează de partea unui sens moral al creației, prin care scena se vitalizează și se substanțializează, măbind distanța dintre *semnificantul* și *semnificatul* scenei. Problematizarea a tot ceea ce apare în straturile profunde ale realității satisface nevoia de a menține arta teatrului în aria reflexiilor majore cu privire la existență. Dar cum să reușești să faci un *altfel de teatru*, care să evite plictisul teatrului „ilustrativ” (i.e. a celui naturalist), care nu a ținut seama de faptul că scena se bazează pe convenție și pe esența unei vieți care nu poate fi redată decât prin intermediul unor mijloace specifice (metafora fiind, în acest sens, hotărâtoare)? Răspunsul pe care îl dă Solomon vizează *reprezentarea* realității, prin care reconstituim un discurs pe marginea realității, acceptând convenția scenică și sondând esența vieții, adică tot ceea ce teatrul naturalist ignoră.



40. Eugen Onu, „Teatrul ca metaforă”, în: *Transilvania*, anul 82, nr. 8, 1976, p. 26.

41. V. și Grigore Arbore, „Dumitru Solomon: teatrul ca metaforă”, în *România literară*, nr. 22, 1976, p. 16.

42. „N-am vrut să scriu teatru. Interferența teatrului cu orbita mea de filolog, un filolog liniștit, calm, fără ambiții, a fost un accident. Voiam să fiu critic, critic literar. Am și exersat o vreme această meserie, pentru care n-am avut vocație [...]” – Dumitru Solomon, „Un sfat către mine însumi”, în *Teatru*, ediție îngrijită și prefață de Irina Croitoru, București, Editura Unitext, 1997, p. 5.

Teatrul nu trebuie să imite realitatea, ci să o interpreteze. În *Dialog interior*, acesta afirmă răspicat: „Falimentul teatrului ilustrativ vine din aceea că, fără a înceta de a fi convenție, încearcă să concureze de pe poziții egale realitatea, agravând convenția până la monstruos”⁴³. Astfel, autorul ajunge la un teatru de idei, în care dezbateră ocupă un rol însemnat, iar literatura este înlocuită de gest și mișcare. Aici, autorul trimite la „vocația morală” a artei, de care nu trebuie să se uite: „Teatrul nu se poate elibera de dialectică, așa cum nu se poate elibera de cuvânt sau de actor. [...] De la ciocnirile de stradă, teatrul, ca și dialectica socială, s-a îndreptat către dezbateră”⁴⁴. Triada *idee-problematică-limbaj* vitalizează teatrul; în absența unui termen, structura se năruie, iar teatrul își risipește șansa afirmării. Însă problematica și limbajul teatral mai pretind *actualitatea*, înțeleasă ca modalitate de a ține în stare de alertă conștiințele spectatorilor. Iar prin aceasta, comedia, mai curând decât drama, menține activă funcția morală a artei, prin rolul său cathartic, care, iată, nu se mai păstrează doar ca atribut al tragediei: „Facem comedie nu pentru a strivi răul, ci pentru a exalta binele și frumosul din lume și din noi înșine. Râdem de ceea ce am putea deveni dacă nu am râde de ceea ce râdem”⁴⁵.

În teatru, metafora a luat locul discursului dramatic, presupunând o dublă implicare, afectivă și intelectuală, fiind, în fapt, o metaforă a vieții⁴⁶. Metafora reprezintă adeseori puntea care leagă visul de realitate și dorințele de posibilitățile concrete ale ființei, ca în *Platon*, piesă în care tema centrală o reprezintă statul utopic, administrat de filosofi prin idealurile împărtășite. Întrebarea pe care autorul le-o strecoară spectatorilor este dacă ratarea unei atare construcții (a unei Republici, am spune noi) poate fi cauza renunțării la idealuri, la „obiectul dorinței”, cum ar considera adepții psihanalizei. Răspunsul nu poate veni decât în contextul în care



43. Idem, *Dialog interior*, ed. cit., p. 21.

44. Idem, *Teatrul ca metaforă*, București, Editura Eminescu, 1976, p. 23.

45. Idem, *Dialog interior*, ed. cit., p. 85.

46. Ioan Lazăr, „Idea morală să devină conștientă de sine”, art. cit., p. 403.

„piesa include ideea necesității de anticipare a posibilității, de depășire a epocii”⁴⁷. Impulsul ființei, ne sugerează autorul, ar trebui să fie acela de a redresa echilibrul fragil dintre sine și lume, de a menține visul utopic ca orizont de așteptare pentru noi toți, de a inaugura voința de mai bine și de frumos în existența fiecăruia.

O identică perspectivă o găsim și în *Diogene câinele*, în care personajul este pregătit să își anuleze instinctul de autoconservare pentru a găsi salvarea în rostirea adevărului despre oameni. Trecând prin experiența umilințelor, a disprețului și a privațiunilor, simțindu-se în largul său în butoiul din care dialoghează, Diogene îl avertizează pe Alexandru de fragilitatea locului în care împăratul se află, doar în aparență protejat de înălțimile funcției, în realitate riscând în orice clipă să resimtă „frigul mare al nopții”⁴⁸. Astfel, prin metaforă, teatrul rostește „mai mult decât viața [...]. Teatrul-metaforă încarcă mințile, încordează conștiințele, oferă ecuații umane și nu simple echivalențe”⁴⁹. Ceea ce se traduce printr-o repliere a scriiturii pe „ideea” care va governa întregul spectacol și, în consecințe, pe coordonatele morale ale creației.

Adept al expresiei aforistice, Dumitru Solomon surprinde aproape la fiecare pagină de literatură dramatică, de eseu sau de analiză teatrală cu replici ca aceasta: „Sunt incredințat că o discuție despre esențe nu poate fi purtată decât prin esențe”⁵⁰. Iar atunci când mesajul (dezvăluind metafore sau metonimii încărcate cu sens până la limita rezistenței) scoate la iveală și replici cu iz comic, se produce o relaxare care permite spectatorului să judece și să înțeleagă fără spaimă și fără restricții auto-impuse ceea ce este demn și nedemn, moral sau imoral în faptele noastre. Invenția lui Arhimede – scoica



47. Dumitru Micu, *Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism*, București, Editura Saeculum I.O., 2000, p. 692.

48. Dumitru Solomon, *Diogene câinele*, în idem, *Beția de cucută*, București, Editura Eminescu, 1984, p. 284.

49. Idem, *Teatrul ca metaforă*, ed. cit., p. 9.

50. În Valentin Silvestru, „Între valoare și judecată de valoare”, [interviu], art. cit., p. 406.

în care sunt înregistrate gândurile oamenilor – reprezintă o replică palpabilă a memoriei colective, prin a cărei arhitectură este subminat gestul autolitic al uitării.

Bibliografie:

- ARBORE, Grigore, „Dumitru Solomon: teatrul ca metaforă“, în *România literară*, nr. 22, 1976, p. 16.
- CĂTĂNUȘ, Ana-Maria, „Cultura și arta la începutul regimului Ceaușescu“, în *Arhivele Totalitarismului*, nr. 1-2, 2004, pp. 202-223.
- CHITIC, Paul Cornel, „[Interviu] cu Dumitru Solomon“, în *Teatrul*, anul 28, nr. 4, 1983, pp. 62-65.
- LAZĂR, Ioan, „Ideea morală să devină conștientă de sine“, [interviu], în: *Luceafărul*, anul XXI, nr. 10, 11 martie 1978, p. 3.
- MAZILU, Teodor, *Proștii sub clar de lună*, în *Acești nebuni fățarnici*, ediție îngrijită, prefață, note și comentarii de Victor Parhon, București, Editura Eminescu, 1986.
- MICU, Dumitru, *Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism*, București, Editura Saeculum I.O., 2000.
- ONU, Eugen, „Teatrul ca metaforă“, în: *Transilvania*, anul 82, nr. 8, 1976, p. 26.
- PLASARD, Didier; PROST, Brigitte, „La figure et la toile : de l'historicisme dans la mise en scène“, în *L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales*, no. 39, 2006, p. 75-96.
- POPESCU, Marian, „Teatrul de idei, un teatru viabil“, [interviu], în *România literară*, anul XIX, nr. 50, 11 dec. 1986, p. 16.
- RÂPEANU, Valeriu, „Prefață“, în Aurel Baranga, *Opinia publică*, București, Editura Minerva, 1971.
- SILVESTRU, Valentin, „Între valoare și judecată de valoare“, [interviu], *Vatra*, anul XIII, nr. 3, 20 martie 1983, pp. 144/A-144/E.
- SOLOMON, Dumitru, *Dialog interior*, București, Editura Eminescu, 1987.
- SOLOMON, Dumitru, *Diogene câinele*, în idem, *Beția de cucută*, București, Editura Eminescu, 1984.
- SOLOMON, Dumitru, *Problema intelectualului în opera lui Camil Petrescu*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958.

-
- SOLOMON, Dumitru, *Teatru*, ediție îngrijită și prefață de Irina Croitoru, București, Editura Unitext, 1997.
- SOLOMON, Dumitru, *Teatrul ca metaforă*, București, Editura Eminescu, 1976.
- SOLOMON, Dumitru, *Teatrul românesc în contemporaneitate. Studii critice*, cuvânt înainte de Radu Beligan, București, Editura Meridiane, 1964.
- SASU Aurel; VARTIC, Mariana (antologie de), *Dramaturgia românească în interviuri. O istorie autobiografică*, vol. IV, București, Editura Minerva, 1996.