

DUMITRU SOLOMON ȘI TEATRUL DE IDEI

– II –

DOI 10.46522/CT.2024.02.05

Tiberius VASINIUC PhD

University of Arts Târgu Mureș, România

tiberius.vasiniuc@theatre-research.ro

Abstract:

Dumitru Solomon and Theater of Ideas (II)

In Dumitru Solomon's dramaturgy, the debate of ideas is combined with metaphor, leading to a theater that is equally philosophical and ideological. If we consider Mikhail Bahtin's theory of dialogism, we can say that the Romanian playwright creates symbolic characters, in search of a major meaning of existence. Solomon's 'heroes' – especially those in *Fata Morgana*, *Transference of personality* and *The Repeatable Balcony Scene* – find themselves in situations that bring to light the problems of existence and the relationship of the individual with the social environment. Thus, comedy is placed in immediate relation with ethical landmarks, exploring themes such as truth, justice, moral responsibility, veracity and simulacrum. Solomon's plays borrow techniques and themes from the theater of Camil Petrescu, Eugen Ionescu, Bertolt Brecht and others, but not through the formula of imitation or pastiche, but through the critical and ironic probing of dramatic situations. In the Athenian trilogy – *Socrates*, *Plato*, *Diogenes the Dog* –, the author subjects the fate of philosophers to a lucid examination, appealing to the elements of metaphor and to a critical analysis of life and the numerous incompatibilities of the individual with society. Finally, in *The Repeatable Balcony Scene*, we encounter an intertextual farce, in which theatrical symbols are deconstructed to the threshold of a minimal meaningful unit, which facilitates the exploration

of the relationship between reality and fiction. It can be said that, in Dumitru Solomon's work, comedy plays a true cathartic role, irony and absurdity revealing both social and ontological problems. Theater becomes something more than a simple mirror of reality, through the active interrogation of the world in which we live, the only one that allows us to take a step further in finding the truth about ourselves and others.

Keywords:

theater of ideas, ethics, metaphor, ideology, fiction

Proba de foc a dramaturgului Dumitru Solomon a fost aceea de a nu despărți metafora de dezbatere, făcând din *poesis* punctul de întâlnire al artelor teatrului, suportul estetic de problematizare a realității contemporane. Metafora, consideră autorul, este cea care îmblânzește asperitățile conflictului, făcând loc unor idei mai puțin palpabile, etice, filosofice, ideologice, cu alte cuvinte, teatrului de idei. Acesta, afirmă autorul, devine „un teatru ideologic prin definiție, iar dialectica ideilor este cu mult mai complexă, mai subtilă decât dialectica (elementară) a pozițiilor”¹. Metafora la Solomon instituie dialogicul (în sensul consacrat de Mihail Bahtin), care nu se rezumă la schimbul de replici, ci la o confruntare intersubiectivă, la un *semiosis*, adică la o interpretare a semnelor (și a realității) ca proces dinamic, oferind perspective multiple.

1. Personajul simbolic

Dramaturgul rezervă continuu personajului modern calitatea de „purător de semnificații ideatice”, de „personaj simbolic”²,



1. Dumitru Solomon, „Teatrul ca dezbatere”, în *România literară*, anul 6, nr. 35, 1973, p. 18.

2. Dumitru Solomon, „Ideea morală să devină conștientă de sine” (interviu, convorbire consemnată de Ioan Lazăr), în *Luceafărul*, anul 21, nr. 10, 1978, p. 3.

fără a cădea într-o estetică a exemplarității, propunând eroi și antieroi, modele de viață consacrate și modalități de a evada din spațiul regulilor învechite. De regulă, personajele lui Dumitru Solomon se întrec în depășirea condiției în care o situație fortuită (socială sau politică) îi aruncă, apropiindu-se, în salturi știute doar de autor, când de personajele lui Camil Petrescu, când de cele ale lui Mihail Sebastian sau I.L. Caragiale. Fifi și Tec din *Fata Morgana* se înscriu pe drumul căutării detectiviste, pentru a aluneca – în pură manieră comică – în găsirea soluției de trecere a „bacaloriatului”. Josef Pavlicek din *Transfer de personalitate* (piesă scrisă după o idee preluată din scrierile lui Jaroslav Hašek) devine prototipul victimei unei societăți în care oamenii nu pot fi decât vinovați: după ce este umilit și molest de poliție pentru o faptă pe care nu a comis-o, este amendat pentru o pretinsă încercare de a induce în eroare anchetatorii. Piesa ne amintește, într-o oarecare măsură și de *Suspiciunea*, piesa scrisă de Ștefan Oprea, în care profesorul Bratu, acuzat și închis pe nedrept, este reabilitat în maniera cinică a timpului comunist, fiind reangajat curier în institutul în care, înainte, își desfășurase activitatea de cercetător. Un personaj care reflectă ratarea va fi Socrate din piesa omonimă, întreaga învățătură a filosofului căzând în gol și fără a avea vreun ecou în sufletele și mințile atenienilor. Crima pe care membrii cetății și-o asumă sub masca dreptății nu reprezintă altceva decât soluția brută și ultimă de schilodire a adevărului și de disoluție a spiritului. Pregătirea pentru moarte a lui Socrate, pentru care a pledat filosoful (și, tot astfel, personajul lui Dumitru Solomon), nu lasă în urmă decât sentimentul surprării învățăturii căreia îi dedicase întreaga viață, într-o cheie care amintește de teatrul și de formele didactice brechtene.

2. Etică și comedie

Teatrul lui Dumitru Solomon – aidoma articolelor de critică dramatică, eseurilor și exegezelor literare publicate – sondează un filon extins de teme morale, fără prețiozitate și fără a pretinde plasarea de partea adevărului. Autorul mărturisește

fără ocol: „În general, mă preocupă teatrul moralist, teatrul în care se face demonstrația pe viu a chinurilor prin care trece o idee morală până devine conștientă de sine, până a-și descoperi propriul adevăr”³. Teoreticianul, însoțit de un dramaturg cu vocație de dialectician, își expune opiniile cu o sinceritate dezarmantă, cu luciditate și lipsit de orice precauție în ceea ce privește afirmațiile asumate, oscilând între aprecierile estetice și comandamentele etice. În *Dialog interior*, volum publicat în 1987, ies la iveală ideile teoretice ale criticului Dumitru Solomon, așa cum în *Socrate, Platon și Diogene câinele* vom întâlni poetica aplicată a dramaturgului. Dacă evenimentțialul asigură coerența și actualitatea tramei unei piese de teatru, penetrând conștiința artistului și obligându-l la reflexii de ordin moral, metafora este cea care asigură scoaterea acțiunii din timpul real și plasarea acesteia într-un timp al perenității.

Asemenea lui Camil Petrescu, autorul încearcă, așa cum afirma Mircea Ghițulescu, să-și „rezolve propriile litigii teoretice”⁴, și în acest fel să schițeze o nouă „modalitate estetică a teatrului”, însă de această dată descoperind în Tudor Vianu autoritatea tutelară, a cărei estetică îi servește, în prima parte a lucrării, semnalării zonelor problematice ale dramaturgiei și ale criticii teatrale. Astfel, afirma Mircea Ghițulescu, „*Dialog interior* pare în cele din urmă o colecție de exigențe profesionale, axiome ale meseriei formulate de pe o platformă foarte severă dar în expunere dezinvoltă”⁵. De aceea, lectura *Dialogului interior* pare a fi mereu fracturată, diaristică, aducând în discuție noi concepte, noi idei, interogând dimensiunea etică a unei acțiuni dramatice, expunând paradoxuri și dând exemple din literatura dramatică universală (Aristotel, Molière, Voltaire, Strindberg, Roland Barthes, Călinescu etc.). Iar ceea ce leagă toate aceste marginalii teatrale este dialectica actului creator, asupra căruia Solomon revine cu obstinație aproape în toate scrierile sale. Și dacă teatrul este mai-mult-decât-viața, spectatorul căruia



3. *Ibidem*, p. 3.

4. Mircea Ghițulescu, „Dumitru Solomon: dialog interior”, în *Steaua*, anul 40, nr. 10, 1989, p. 58.

5. *Ibidem*.

îi este destinată piesa (prin reprezentarea scenică) este invitat să caute adevărul dincolo de rostire și de ceea ce-i oferă percepțiile și senzațiile, sondând miezul existenței și întrezărind răspunderea socială a actului scenic.

Între actualitatea și valoarea pe care teatrul o țințește se naște o simbioză, dar și o dialectică, iar de aici tensiunea dramatică de care orice spectacol are nevoie. Realizând portretul câtorva dramaturgi contemporani – Dumitru Mazilu, D.R. Popescu, Marin Sorescu, Romulus Guga, Ecaterina Oproiu – Solomon își stabilește sieși repere ale esteticii și ale valorii teatrului în general, dialogând cu sine, elaborând veritabile maxime teatrale – cu însemnele unei poetici îndelung cizelate –, ca aceasta: „Geniul se naște în contingent, dar se ridică în necesitate, astfel devenind universal și etern”⁶.

Dumitru Solomon desfide ideea teatrului ca oglindă a realității contingente. Depășind convenționalitatea epocii sale, autorul crede mai curând în sondarea străfundurilor conștiinței, în dezbaterea filosofică a teatrului și în lansarea unui dialog care să reflecte temele majore ale existenței, în vederea cuprinderii și înțelegerii vieții, în fine, pentru a se ajunge prin argumente la adevăr. În acest fel, teatrul aduce în discuție „câteva probleme care ne obsedează – pe mine și generația mea – și care s-au dovedit, și ele, a nu fi noi: raportul între individ și societate, între gândire și forță, între ideal și real, între util și etic, între înțelepciune și revoltă, între – ce truism! – bine și rău”⁷. Cu toate acestea, scopul din urmă al teatrului nu ar urmări poziționarea simplu dialectică a ideilor, ci modul în care acestea sunt apelate, făcându-i pe spectatori să dea imbold unor *stări*, trăind efervescența clipei, alături de și prin gândurile întrezărite în spatele cuvintelor rostite pe scenă.

Ideile la care trimite mai mereu Dumitru Solomon nu se ivesc în solitudinea câmpului conștiinței, ci în ipostaza lor



6. Dumitru Solomon, *Dialog interior*, București, Editura Eminescu, 1987, p. 9.

7. În Valentin Silvestru, „Între valoare și judecată de valoare”, [interviu], în *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, ed. cit., p. 407), p. 406.

carnală, vie, concretă a teatrului, a reprezentație, a *performance*-ului, a confruntării și a contradicției, în ciuda faptului că dramaturgul și-a scris piesele având ca țel publicarea lor și nu montarea lor scenică. Din acest motiv, Solomon caută să rezolve dilemele înțelegerii vieții printr-un „dialog interior” și nu printr-un monolog, adică printr-o poziționare fermă – chiar dacă aceasta a presupus, adeseori, și paradoxul – de partea a două voci care se confruntă. În altă lucrare, în *Teatrul ca metaforă*, dialogul este purtat, fără spaima înălțimii preopinienților, cu marii dramaturgi, pe care-i portretizează eliptic, așa cum vedem că face cu Molière: „De la înălțimea scenei, Molière privea lumea ca un Dumnezeu. Când scria, când juca, el nu era nici burghez, nici nobil, nu avea sentimente și resentimente de clasă. Ca și englezul Shakespeare, Molière era, mai presus de toate om, principalul lui inamic fiind dezumanizarea, căderea din omenie”⁸; sau cu Cehov: „Cehov nu concepea solitudinea la limita ei existențială, atent la simțul gregar al eroilor săi, la forța centripetă care-i apropie, compensând cealaltă forță, a izolării; pe cât se simt de singuri, pe atât crește nevoia lor de solidaritate”⁹.

Așa cum mărturisea autorul într-un interviu, creația este lipsită de orice însemnătate în absența unei idei morale (dar nu moralizatoare): „Există pentru mine o idee morală-mamă, care se traduce foarte simplu: a fi om în orice împrejurare, în ciuda și împotriva unor conjuncturi, în ciuda și împotriva unor presiuni, în ciuda și împotriva unor tendințe interioare de a anula această calitate”¹⁰.

Mai curând afirmând ceea ce este bun și frumos în oameni, decât aruncând anatema pe viciul în care se scaldă alții, Solomon recurge adeseori la caricatură, ba chiar la grotesc sau absurdul de situații, transformând eroul într-un antierou sau chiar într-un personaj-marionetă, ceea ce trimite – cu excepția celor care se înscriu în direcția teatrului de idei –, așa cum



8. Dumitru Solomon, *Teatrul ca metaforă*, București, Editura Eminescu, 1976, pp. 31-32.

9. *Ibidem*, pp. 60-61.

10. Paul Cornel Chitic, „[Interviu] cu Dumitru Solomon”, în *Teatrul*, anul 28, nr. 4, 1983, p. 65.

remarca Ovidiu Morar, la Ionesco, Beckett și Dürrenmatt¹¹. Comicul poate să scoată la lumină (la lumina scenei!) elemente de o aceeași gravitate cu cele ale dramei, problematizând viața, relațiile dintre oameni, situațiile în care personajele cad în capcana mreжелor existenței. Astfel încât, asocierea comediei cu genul frivol al scrierilor de divertisment ar fi nedreaptă. Comedia, afirmă Solomon în *Dialog interior*, nu are ca scop eliminarea răului din societate (încercarea ar fi gratuită!), ci de a lumina, printr-o formă răsturnată, frumosul și binele pe care îl însoțește. Prin aceasta, comedia își afirmă o funcție cathartică, morală prin excelență, iar răsul este confirmat ca leac de menținere a sănătății spiritului: „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. Comedia este, mai mult decât o strategie a atacului, o tactică a apărării. [...] Râsul este cel mai sigur medicament împotriva îmbătrânirii premature a celulelor spiritului. Comedia este un contract de tinerețe sufletească încheiat cu noi înșine. Noi, cei buni și adevărați”¹². Poate că acesta este motivul pentru care dramaturgia s-ar simți oarecum izolată în spațiul literaturii, aspirațiile ei (ale dramei) spre teatralitate, adică spre spectacular (și mai puțin spre literaritate, sau chiar îndepărtându-se de aceasta) potențându-i retragerea: „[...] condiția dramaturgului (și a dramaturgiei) poate fi considerată inferioară numai sub raportul judecății de valoare, nu și sub raportul valorii.”¹³

Dumitru Solomon respinge atitudinea partinică a breslelor literare, fie că vorbim de cele ale criticilor, ale prozatorilor sau ale poezilor. În ceea ce privește teatrul, consideră autorul, critica nu ar fi nici mai bună, nici mai proastă decât creațiile dramatice, între operă (literară sau scenică) și exegeza acesteia existând o legătură organică, independentă de solidarizarea și/sau de voita lor separare. Una dintre temele



11. Ovidiu Morar, „Teatrul lui Dumitru Solomon“, în *Contemporanul*, anul 23, nr. 11, p. 34.

12. Dumitru Solomon, *Dialog interior*, ed. cit., p. 85.

13. Valentin Silvestru, „Între valoare și judecată de valoare“, [interviu], art. cit., p. 411.

majore ale volumului *Dialog interior* leagă teatrul de calitatea de martor a spectatorului, găsim în artă dacă nu salvarea, cel puțin palierul de refugiu din fața mediocrității, a ipocriei și a falselor judecăți din spațiul cotidian. Posedând calitatea de a depăși abisurile care par să se deschidă uneori între oameni, arta face ca umanitatea, în datele ei substanțiale, să-și preserveze condiția. Prin creație, „omul își reproduce imaginea cu aceeași înverșunare deterministă cu care își reproduce specia, astfel că arta reprezintă un factor nu numai de definire, dar și de supraviețuire a umanității”¹⁴.

Valentin Silvestru considera că Dumitru Solomon scrie „o comedie de substanță filosofică”¹⁵, însă cu o filosofie intrinsecă actului scenic, pe care o cultivă fără rezerve, apărându-și opțiunile estetice și descriindu-le ca hieratice în raport cu arta teatrului. Astfel va ajunge să asocieze comedia și tragedia, numind *dramedie* specia care conservă teatralitatea, etica, râsul și suferința. Ovidiu Morar remarcă: „După modelul lui Felix Aderca, dramaturgul rămâne deschis tuturor provocărilor teatrului contemporan, refuzând cantonarea într-o formulă oarecare”¹⁶, ceea ce ne obligă la a vedea întreaga sa creație, din perspective multiple, uneori paradoxale, alteori firești din perspectiva vieții și a întrebărilor legate de existență.

Recursul la absurd se justifică prin nevoia scriitorului de a semnala mecanismele care au condus la stările sufletești automatizate ale personajelor, la deriziunea tragică, la răsturnările de situații explicate prin mecanismele sofisticate ale sofismelor, atât la nivelul limbajului, cât și al tramei. Aproximarea de Eugen Ionescu e firească și concură, mai curând, la creionarea unui univers comun de înțelegere și reflectare a lucrurilor, decât la ideea preluării unor formule dramatice și/sau stilistice. În comedia în cinci tablouri *Iluzia optică*, personajele, Nelu și Artur, se trezesc izolați în cercul indiferent al unei relații de prietenie și al unor preocupări care, prin nesfârșita lor repetiție, creează reacții confuze sau chiar stupoare. Situațiile



14. Dumitru Solomon, *Dialog interior*, ed. cit., p. 89.

15. Valentin Silvestru, „Între valoare și judecată de valoare”, [interviu], art. cit., p. 407.

16. Ovidiu Morar, „Teatrul lui Dumitru Solomon”, art. cit., p. 34.

fiind împinse la limita absurdului și a ilogicului, vor da măsura decrepitudinii morale și spirituale a întregii societăți pe care o reprezintă. Compoziția piesei pare să fie rezultatul unei logici fracturate, la care conduce rutina activităților, lașitatea și interesele mărunte ale personajelor, dar și proiecția unor gânduri halucinatorii, bizare în aparenta lor neutralitate, în fapt, corozive pentru mințile celor implicați.

În *Ofensa* (1970), unul dintre personaje, Referentul 1, atrage într-un dialog nefiresc, cu totul absurd, un Stagiari a cărui singură vină o reprezintă inadecvarea la norme (renunțarea la ținuta regulamentară), dar și la reacțiile viscerale ale celui dintâi: „REFERENTUL 1 (*se ridică de la birou și se apropie de biroul stagiariului*): Mor de căldură, mă! Ridică-te în picioare când îți vorbesc! (*Stagiarul se ridică.*) Tu de ce nu mori de căldură? Să-mi răspunzi imediat de ce nu mori de căldură! STAGIARUL: Habar n-am. Cred că-i o chestiune de constituție fiziologică. REFERENTUL 1: Nu mă lua tu cu constituția și fiziologia. Vreau să mori și tu de căldură.”¹⁷

Primele schițe dramatice (14 la număr) scrise de Dumitru Solomon – cele din *Disparația* (1967) – stau sub semnul influenței teatrului de idei al lui Camil Petrescu, dar și al abstracțiilor care, în opinia autorului, impregnează spațiul vieții, automatizând și orchestrând acțiunile personajelor sub semnul comicalui: „ele pot fi luate ca jocuri pentru inteligență sau ca material sensibil pentru înțelegerea și evaluarea critică a unor fapte individuale și sociale concrete pe care fiecare cititor sau spectator și le poate alege din avalanșa dificultăților vieții concrete”¹⁸. Critica teatrală a semnalat și unele influențe din teatrul epic al lui Henrik Ibsen asupra creației dramaturgice a lui Solomon, atât prin temele sociale, cât și prin reflectarea frământărilor de conștiință ale personajelor în raport cu condiționările mediului. În *Convorbirile tovarășului Alexandru* sunt inserate într-o manieră ironică elemente ale melodramei, cu o portretizare a „omului multilateral”, grăbit să concureze supraomul lui



17. Dumitru Solomon, „Ofensa”, în *România literară*, anul III, nr. 29 (93), 16 iulie 1970, p. 31.

18. Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. II:

Nietzsche¹⁹. Câteva dintre aceste piese, scrise la începutul carierei dramaturgice, se apropie când de comicul, când de absurdul lui I.L. Caragiale, Ion Băieșu sau Eugen Ionescu. Autorul face o trecere subtilă de la cotidian la alegorie, punând în seama personajelor replici scânteietoare și jocuri de cuvinte inteligent plăsmuite.

3. Socrate: ultimul gest al revoltei

Cu piesa *Socrate*, Dumitru Solomon actualizează teme de o maximă însemnătate pentru anii dezghețului cultural comunist, încercând – prin teatru – o întoarcere la marile idei morale, dar și o punere în discuție a relației care există (și se transformă în fiecare zi) între ființa umană și lumea acesteia, între mundan și ideal, între principiile eticii și pretențiile rațiunii. În piesă, tirania, ca mijloc de supunere a maselor, se întoarce împotriva autocraților prin verbul tăios al filosofului: „Vouă celor care m-ați condamnat vă prezic: o pedeapsă cu mult mai grea decât aceea că mă uicideți v-așteaptă după moartea mea. Cei care vă vor chema la răspundere vor fi MAI MULȚI! DACĂ CUMVA CREDEȚI CĂ OMORÂND OAMENI VEȚI ÎNLĂTURA PE CEI CARE VĂ MISTRĂ CĂ NU DUCEȚI O VIAȚĂ CINSTITĂ, VĂ ÎNȘELAȚI AMARNIC! Veți plăti pentru toți cei uciși fiindcă au spus adevărul”²⁰. Socrate își așteaptă sfârșitul într-o serenitate care îl distanțează de cei mai mulți dintre camarazii și discipolii săi, șocând prin lipsa de acțiune, de revoltă, de luptă – și toate acestea, în beneficiul vieții și al adevărului.

Ca orice gânditor autentic, Socrate desfide rugămințile familiei, nelineștește opinia publică și irită conducătorii cetății.



23 august 1944-22 decembrie 1989, versiune revizuită și augmentată, București, Editura Semne, 2009, pp. 880-881.

19. Cf. Irina Coroiu, „Dumitru Solomon: «Mai bine paseist decât umorist?»?!”, în Dumitru Solomon, *Teatru*, ediție îngrijită și prefată de Irina Coroiu, București, Editura UNITEXT, 1997, p. 7.

20. Dumitru Solomon, *Socrate*, în *Beția de cucută*, București, Editura Eminescu, 1984, p. 83.

El știe – și admite cu seninătate acest lucru – că moartea sa este necesară pentru a valida consistența idealurilor afirmate. Sfidând complexitatea lumii în care trăiește, el își pregătește drumul spre moarte, lăsând mulțimii întrebări și frământări la care lumea va fi nevoită să găsească răspunsuri pentru a ajunge, în cele din urmă la armonie, la un echilibru între arbitrar și destin. Răspunderea etică (cea care privește cetatea, în ansamblul ei, iar mai apoi transcendentul) și implicațiile imediate, morale, se înscriu în arsenalul de teme ale piesei. Or, Dumitru Solomon nu a fost interesat de anecdotică morții filosofului antic, de modul *sublim* în care acesta a decis să treacă în neființă, sau de aura cu care doar moartea demnă poate să înnobileze un om. El și-a îndreptat atenția spre o dezbatere cu privire la realitatea care transgresează idealurile, spre un dialog al umanității care își pretinde afirmarea și spre un proces cu iz tragic al cunoașterii de sine. De aceea replicile pieselor cu filosofi (și mai ales cele din *Socrate*) au materialitate, sunt vii, și ne invită să ne punem întrebări despre viață și moarte, despre căutarea adevărului, în noi și dincolo de noi, despre acest *va-et-vient* între lumea în care am fost sortiți să trăim și cea *de dincolo*, la care aspirăm fără să ne dăm seama: „Ideile sunt – în piesa lui Dumitru Solomon – mai importante decât personajele, într-atât sunt de vii, de prezente, de frumoase, de cuceritoare; într-atât de active sunt relațiile dintre ele”²¹.

Între filosoful și omul Socrate se naște o tensiune cu efect dramatic, cu o evoluție și un climax perfect adaptabile scenic. În acest sens, nefiind preocupat atât de biografia filosofului, cât de „metafora omului universal și contemporan”, autorul va propune un final diferit de cel predictibil, trezind personajul la realitate. Și, chiar dacă prea târziu pentru destinul său, Socrate este împins la un ultim gest de revoltă, ceea ce-l va face să vadă umbrele adevărului. Reafirmarea gândirii raționale îl conduce pe Socrate nu doar la o dezicere de mai vechile sale sofisme, de demonstrațiile abstracte și de aforismele înșelătoare, ci și la înțelegerea, în chipul cel mai banal și convingător posibil, a sensului major al vieții: „Moartea asta nu duce niciunde!



21. Ștefan Oprea, „Un conflict ireductibil între filosofie și viață”, în *Cronica*, anul 27, nr. 7, 1992, p. 9.

Vreau să trăiesc!”²². Și, așa cum sublinia și Florin Faifer, în cele din urmă, Socrate înțelege că „zeul său interior” nu este decât o creație a imaginației sale și că „spaima de neant n-o poate alunga nici o filosofie”²³. În *Socrate*, ca și în alte două piese împreună cu care formează trilogia ateniană – *Platon* și *Diogene câinele* –, alungarea divinității din lume lasă oamenii fără orizont și fără busolă. Însă nu și fără idealuri, care, odată rostite, își fac loc printre oameni, contaminându-i și pregătind terenul pentru mari transformări și, înainte de toate, pentru o „dramă” cu recul ideatic.

Critica anilor '70 a decodificat oarecum eronat mesajul lui Dumitru Solomon, în sensul că nu filosofia este cea care intră în coliziune cu viața²⁴, ci modul în care aceasta este interpretată. Etica pe care filosofia o pune în lumină relevă inadecvarea idealurilor abstracte la cotidianul rebarbativ și nicidecum fragilitatea gândurile exprimate. Tot astfel, moartea – cea a lui Eurites din *Socrate*, a lui Dion din *Platon* sau a Chitaristului din *Diogene câinele* – nu confirmă ruina sistemelor filosofice prin stringența principiilor vieții, ci tocmai afirmarea celei dintâi prin libertatea pe care personajele și-o asumă până la capăt. Socrate – asemenea confrăților săi – este *vinovat fără vină*, el este (în piesele lui Solomon, dar și, în parte, în realitatea istorică) un personaj tragic, grăbit să împlinească un destin, acela al unei filosofii trăite.

4. Platon: între utopie și real

Piesă care stă în chip organit alături de *Socrate* și de *Diogene*, *Platon* reprezintă „dialogul” cel mai complicat al autorului, întrucât nu evenimentele sunt scoase la lumină, ci raportul acestora cu „viața” ideilor, relația dintre logică și destin. La



22. Dumitru Solomon, *Socrate*, în idem, *Beția de cucută*, ed. cit., p. 96.

23. Florin Faifer, *Incursiuni în istoria literaturii dramatice românești. Regăsiri*, Iași, Editura Universitas XXI, 2008, p. 240.

24. Valentin Silvestru, „În dramaturgie”, în *România literară*, 2 ianuarie 1975, p. 4; Mircea Ghițulescu, „Dramaturgia cu eroi non-fictivi”, în *Steaua*, nr. 2, 1975, p. 31.

început, Platon pare retras în umbra unei „peșteri“, în fapt, tânjește la lumea Ideilor, a cărei imagine îi este imposibil să o redea în clar oamenilor. Meditațiile sale pornesc de la îndoială și de la gândul că „evadarea“ sufletului din trup nu poate fi ocolită și, în măsura în care vizează îngemănarea cu divinitatea, ea trebuie să fie bine pregătită²⁵. Spre deosebire de Socrate, care părea cucerit de cerul transcendenței (ceea ce l-a și condus spre moarte), Platon se înscrie în disputa politică cu tiranul din Siracuza, Dionysios cel Bătrân, luptând pentru Republica sa, pentru o rațiune care să alimenteze puterea, pentru o reîntronare a filosofiei, descrisă ca singura capabilă să dea cetății răspunsurile potrivite. Însă, viața îi va demonstra lui Platon că năzuințele sale sunt imposibil de atins. Ca urmare, filosofului nu-i rămâne decât să se retragă pe tărâmul visurilor și al ideilor abstracte, adică să se consacre unui imaginar lipsit de istorie. Dar Solomon nu este preocupat de o refacere a portretului filosofului antic și nici de a arunca o lumină asupra vieții sociale și politice a antichității, ci de a împrumuta haina Greciei clasice pentru o contemporaneitate în care freamătă gândurile legate de șansele clădirii unei Republici ideale.

Valentin Silvestru observa că *Platon* reprezintă „o parabolă contemporană cu miezul actual în elegant înveliș antic, căutând cauzele eșecului lui Platon în contradicțiile gândirii sale, părând a lămuri de ce, în meandrele ei, ideea sa politică a deviat într-atât de la țel, încât n-a putut ajunge nicio dată din câmpul concepției în câmpul realizării, organicismul platonice rămânând, de-a lungul veacurilor, până azi, un argument teoretic pentru adversarii tuturor revoluțiilor și ai tuturor republicilor“²⁶. Or, dacă ideile și idealurile personajelor dobândesc însemnătate, aceasta nu va conduce și la o „sterilizare“ a acțiunii dramatice, piesa având „nerv“ și fiind cu totul ofertantă montării scenice, prin dialogul agonice dintre Adevăr și Putere. Ceea ce subliniază încă o dată faptul



25. V. Florin Faifer, *Incursiuni în istoria literaturii dramatice românești*, ed. cit., p. 240.

26. Valentin Silvestru, „Platon“, în Dumitru Solomon, *Beția de cucută*, ed. cit., p. 103.

că dramele filosofice semnate de Solomon au o încărcătură teatrală de care scena poate să profite din plin.

Platon – așa cum a fost imaginat de Solomon – își preia rolul de „vicar” al unei umanități a îndoielii, confruntată până la disperare cu întrebările legate de rostul ființei umane și de cât de mult omul poate să suporte consecințele propriilor gânduri. Cei doi poli pe care se sprijină piesa sunt legați de tema virtuții și de un înțeles pe care antichitatea l-a dat moralității, acela care trimite la o conduită și la o responsabilitate ce se manifestă și în raport cu sine, nu doar cu un altul (un altul apropiat sau un altul îndepărtat). Pentru antici, virtutea dispare atunci când ne îndepărtăm de celălalt, în măsura în care ar semnala și îndepărtarea de sine, cu alte cuvinte, atunci când „tu”-ul este ocolit, „se”-ul (pentru a împrumuta din limbajul psihanalizei) dispare din imaginea speculară. Virtutea se descrie ca un *habitus* al alegerii, ceea ce aduce în discuție conștiința și rațiunea omului – desigur, prin intermediul unui *ludic conceptual* bine condus dramaturgic.

Oscilând între existența cotidiană – marcată de „nimicurile” și frivolitățile cu care personajul se confruntă în timpul șederii în Sicilia, ca invitat al tiranilor Dionis – și gândirea înaltă – care îl poartă spre pragul unor decizii majore –, Platon devine la Solomon filosoful pe care îl putem mai lesne înțelege, făcându-ne părtași (prin contingente abil strecurate de dramaturg) la o existență pe cât de înalt valorizată, pe atât de ispititoare prin idealurile exprimate. De aceea autorul privește spre destinul filosofilor (pentru că alături de Platon, ne gândim în aceeași măsură la Socrate și la Diogene) din perspectiva unui prezent care încă își pune întrebări legate de adevărul absolut și de cât imbold e nevoie pentru a păși pe drumul căutării, al cunoașterii și înțelegerii vieții. Luând înfățișarea reformatorului social și, când plutind în sferele înalte ale spiritului, când cochetând ironic cu datele terestrului, întemeietorul Academiei vrea să se bucure de ceea ce ideile îi sugerează, chiar dacă aceasta presupune și o ciocnire (agonică, uneori) cu un sistem social marcat de inerție. Însă pentru a se putea bucura de propriul efort, acestea (i.e. ideile) trebuie să-și ocupe locul în real, în viața de zi cu zi, fără a prejudicia țelurile și fără a pierde din propria libertate. Ideile,

asemenea vieții, nu pot fi abandonate în spațiul edulcorat al conceptelor pure: „Nu-ți dai seama ce trist este să gândești un lucru și să nu-l vezi niciodată. Dacă un croitor ar gândi numai hainele și nu le-ar și face, dacă un zidar ar gândi casele și nu le-ar clădi, ar fi pentru ei cel mai cumplit blestem. Noi, filosofi, suferim să nu vedem ceea ce am gândit”²⁷.

În final, înțelegând că nu poate fi decât „un om între oameni“, Platon abandonează ideea Republicii (adică utopia) și se întoarce la real care, totuși, se revigorează continuu (chiar dacă în van) prin binele absolut la care Omul visează.

5. Diogene câinele

Marginal, contestatar și extravagant, personajul Diogene al lui Solomon, din a treia piesă ateniană, se află, ca în istoria reală a cinicului din Sinope, în căutarea unui om cinstit, pe care încearcă să-l dibuie în agora cu o lampă aprinsă în plină zi. Butoiul în care se izolează – în fapt, o amforă de dimensiuni umane – reprezintă spațiul captiv al lumii absolutului, din care au fost îndepărtate preocupările lumești și dorințele meschine. Titlul piesei ne sugerează ambivalența condiției umane: cea de om, marcat de condiționările socialului, și cea de animal (de câine), evoluat în raport cu umanitatea denaturată: „ARISTODEM: [...] La urma urmei, de ce-ți spui «câinele»? / DIOGENE: Fiindcă mă gudur pe lângă cei care-mi dau ceva, îi latru pe cei care nu-mi dau, și-mi înfig colții în ticăloși”²⁸. Însăși libertatea este înțeleasă oarecum pe dos, prin prisma unei autoimpuse etici și nicidecum printr-o manifestare a voinței de putere. Diogene, construit în jurul ideii de interogație critică, se întreabă cu privire la legitimitatea convențiilor



27. Dumitru Solomon, *Platon*, în idem, *Beția de cuvinte*, ed. cit., p. 168. Această perspectivă, a unor idei care prind contur, a străbătut și dramaturgia lui Camil Petrescu, prin Gelu Ruscanu, din *Jocul ielelor*, personajul care „vede idei“, dar și prin Ștefan Gheorghidiu, din romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*.

28. *Idem*, *Diogene câinele*, în *Socrate. Platon. Diogene câinele*, București, Editura Eminescu, 1974, p. 195.

sociale, motiv pentru care face în permanență apel la discernământ, refuzând să găsească răspunsul în contingent și în datele imediate ale realității. De aici, trăsăturile de dramă existențială (dublate de emanațiile unui postmodernism revolut), în care condiția umană este explorată cu ajutorul instrumentelor dramei, prin replici tăioase, umor, ironie, calambur și reflecție subtilă. Asemenea lui Platon, cel dornic să refacă ordinea lumii, dar și a lui Socrate, cel neîncrezător în opțiunile oamenilor, cinicul Diogene se întreabă – și, în același timp, îi chestionează pe toți cei gata să-i asculte vorbele – care este rostul vieții și cum sunt alcătuite, într-un anume fel și nu altminteri, legile care guvernează destinul. Toate acestea, însă, nu pentru a reface, în varianta unui „conflict” clasic, etosul unui timp aproape uitat, ci pentru a aduce în prezent condiția sublimului cunoașterii și a unei vieți care se confundă cu Ideea. Întrebările filosofului devin, în egală măsură, temerile conducătorilor cetății și ale fiecărui membru al acesteia. În cele din urmă, nemulțumiți de vorbele rostite în răspăr de filosof, oamenii îl vor face pe acesta din urmă să înțeleagă că nimic din ceea ce înseamnă iubirea de semeni nu se poate împlini în absența celor pe care pretinde că-i iubește. În contrapunct, restul personajelor subliniază condiția protagonistului prin naivitatea și ipocrizia de care dau dovadă.

În același timp, „mângâiat de aripa fascinației lumii greco-latine”²⁹, cum se exprima cronicarul Radu Albala într-o cronică din 1983, și atras de „lumea pe dos” a timpului său, Solomon dă măsura confruntării de idei printr-un limbaj care oscilează între discursul logic și cel paradoxal. Convenția asupra căreia ne atrage atenția autorul – și prin care Diogene devine conștient de condiția teatralității care îi este impusă – este împrumutată din teatrul brechtian, efectul de distanțare îngăduind o mai lesne meditație asupra ideilor transmise scenic, în timp ce ironia cu iz aforistic amintește de teatrul absurdului și de Béranger din *Rinocerii* lui Ionesco, cel care, asemenea lui Diogene, aflat în căutarea sensului lumii în care trăiește, refuză conformismul și se încapățânează să-și



29. Radu Albala, „*Diogene câinele* de Dumitru Solomon”, în *Teatrul*, nr. 1, 1983, p. 71.

păstreze individualitatea. Limbajul, la rândul său, în pofida accesibilității, ascunde un „filigran” cu ramificații intelectuale, transformând dialogul într-un schimb de replici aforistice. În *Diogene câinele*, umorul se constituie ca instrument redutabil, creând o atmosferă destinsă, pe fundalul căreia se proiectează absurdul situațiilor și schimbul de idei. Astfel, iluzia teatrală este demascată cu ajutorul elementelor meta-teatrale, personajele fiind conștiente de condiția lor ficțională.

6. *Repetabila scenă a balconului*

Piesa de teatru într-un act *Repetabila scenă a balconului* – apărută în 1996 și având premiera absolută la Teatrul „Sică Alexandrescu” din Brașov, în regia lui Alexandru Tocilescu – ne apare ca o farsă intertextuală, conturând predispoziția scriitorului pentru teatralitate, pentru spectacular, pentru artificii dramatice, pentru un livresc care se traduce ca mijloc și scop al creației scenice, ceea ce, desigur, ne poate aminti de Meyerhold și de *teatrul convenției* elaborat de acesta. Elementul central al piesei, balconul, se constituie ca spațiu al unor succese închideri/deschideri de lumi ale realului și ale aparenței, dar mai ales ca loc al dezbaterii agonice și al ciocnirilor ideologice ce exprimă absurditatea condiției umane, amintind și de *Balconul* lui Jean Genet, în care se dezvăluie iluzia ontică și se impune interpretarea anamorfică a unui spațiu arhitectural tradus când ca amvon, când ca bordel. Putând fi considerată expresie a propriilor idealuri cu privire la teatru și refuzând să fie o simplă parodie a piesei shakespeariene, *Repetabila scenă a balconului* este elaborată pe structura dezbaterilor de idei (așa cum se poate vedea în scrierile comico-dramatice, „pseudofilosofice” în esență, scrise de Dumitru Solomon înainte de 1989). Turnura existențială subminează adeseori elementele de teatralitate, însă doar cu scopul de a stabili un cadru recunoscut și limitele dintre realitate și ficțiune – prin care personajele înlocuiesc acțiunea propriu-zisă cu o reflectare și o deconstruire conștientă a acestora –, dar și de a menține coerența dintre

ideatica personajelor și nivelul intertextual al piesei. Aidoma lui Antoine Roquentin din romanul *Greața*, a lui Sartre – personaj care, prins în cercul vicios al propriilor alegeri și consecințe, considera că existența precedă esența –, A, din piesa lui Solomon, afirmă că „energia devansează materia. Voința premerge actul”³⁰. Sau, cu alte cuvinte: ideea – adică *logos*-ul! – o ia înaintea acțiunii. Cele două personaje, A și B, nu sunt simple *prezențe dramatice anonime*, ci *voci* (sau „arhetipuri”) care susțin atât perspectiva existențială a dramei/farsei, cât și intenția conștientă și voința creatoare ca forțe primordiale ale vieții. Astfel, prin corelația identificativă (dublarea simbolică a identității, ca la Caragiale sau Ionesco) este caricaturizat conformismul ce dezvăluie mecanismele puterii și ipocrizia colectivă. *Repetabila* scena nu trimite doar la actualizarea perpetuă a unor *topoi* cu rol de structurare a discursului dramatic, ci și la banalizarea prin repetiție a mitului iubirii perfecte. Balconul separă dar și unește spațiul securizat al interiorului și cel exterior, în care pândesc pericolele, întărind diferențele de statut și de putere ale personajelor.

Loc al exhibării sociale, balconul îndeplinește funcții multiple, spațiale, temporale, simbolice, ceea ce l-a condus pe autor la utilizarea unor registre stilistice distincte, de la cele proprii tragediei și dramei, la cele ale comediei burlești și farsei. Balconul reprezintă frontiera, dar și puntea dintre lumea reală, palpabilă și prozaică a unor „eroi” (sau chiar antieroi, A și B) care se topesc în anonim, și lumea fictivă, înnobilită de „frumusețea” personajelor aduse pe scenă de Shakespeare, Romeo și Julieta. Iar scara pe care A încearcă să urce, într-un efort continuu de a transcende realitatea imediată, dar și de a-și confrunța propriile temeri și dorințe ascunse, nu este nimic altceva decât, cu cuvintele lui Gaston Bachelard, „semnul ascensiunii către cea mai liniștită singurătate”³¹. Scara, ca și balconul, nu are doar o dimensiune poetică, ci și una



30. Dumitru Solomon, *Repetabila scenă a balconului*, piesă într-un act urmată de două conversații inedite ale autorului cu Marian Popescu, București, Editura UNITEXT, 1996, p. 9.

31. Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, traducere de Irina Bădescu, prefată de Mircea Martin, Pitești, Editura Paralela 45, 2003, p. 57.

existențială și de cunoaștere prin *contemplarea* lumii și a vieții, dar și prin dorința de a face *ceva*, chiar dacă aceasta aduce cu sine riscul ambivalenței dintre ascensiune și cădere. De altfel, în cea dintâi indicație didascalică, autorul menționează că în piesă este vorba de „un balcon impersonal, platonician, balconul-idee, având o prezență exponențială, existențială, eventual fenomenologică. Nu trebuie să se caute fațada, epoca, stilul, toposul, etosul și persoana cărora le-ar aparține”³². Dramaturgul nu se oprește la traducerea polisemantică a elementelor de intertextualitate³³, ci își aruncă săgețile ironiei și spre cei care, în epoca postdecembristă s-au luptat pentru conservarea sau, dimpotrivă, răsturnarea idealurilor vechii orânduiri, expuși fiind „criptocapuleții” (i.e. „criptocomuniștii”) și „montagușaii” (cu alte cuvinte, reprezentanții partidelor istorice, reapăruți în prim planul vieții politice)³⁴. Între contingent și imaginar, jocul se consumă cu rapiditate, trecerile succesive dintr-un plan într-altul subminând controlul reacțiilor publicului. Aspirația personajelor (reale sau imaginare) de a ajunge la/în balcon semnifică lupta pentru un statut incert, pentru o poziție supra-terestră, de unde este asigurat controlul asupra celorlalți într-o lume cu ziduri invizibile.

Așadar, altminteri de cum ne-am fi așteptat, în *Repetabila scenă a balconului* nu realul supraveghează imaginarul personajelor – pe care autorul încearcă să-l salveze de inerția locului comun –, ci acesta din urmă impune regulile jocului social, perfect justificate în ordine logică, istorică și umană. Drumul ascendent spre balcon semnifică și ambițiile „eroilor” într-o lume a limitelor fluide, hrănite de fructul otrăvit al politicului. Laura Pavel remarcă: „Politizarea balconului face



32. Dumitru Solomon, *Repetabila scenă a balconului*, ed. cit., p. 7.

33. Laura Pavel consideră că piesa ne este „o parodie intertextuală bazată pe *Romeo și Julieta* de Shakespeare, cât o meditație simultan umoristică și serioasă asupra disocierii dintre ficțiune și realitate”. – V. Laura Pavel, „Postcommunist romanian playwrighting – distantiati-on and polemical countertext”, în *Studia Universitatis „Babeș-Bolyai”*, Seria Dramatica, anul LI, nr. 2, 2006, p. 6.

34. Cf. Laura Pavel, „Repetabila scenă a balconului”, în Ion Pop (co-ord.), *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. II, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007, p. 873.

posibilă accentuarea statutului său amfibi, disponibil pentru concret și ficțional în același timp. Imaginarul furnizează, de fapt, pârgă puterii asupra Celuilalt (a Realului asupra universului ficțional, și invers), devenind el însuși când târâm epurat de avatarurile belicoase ale relațiilor dintre personaje, când, dimpotrivă, trambulină, instrument al manipulării ideologice.³⁵ Mundanul se dezvăluie ignobil și urât celor care, ca în teatrul lui Pirandello, sunt invocați să coboare din imaginar, pentru ca noi, alături de ei, să facem față unui real scindat. Nimeni nu se mai poate retrage în spațiul securizat al sinelui și fiecare este obligat să aleagă o tabără sau o alta. Nici măcar Corul nu se poate dezice de realitatea căreia caută să-i facă față, „negociind” imaginarul care se plasează când în anturajul scenei, când de partea spectatorilor. Multiplicarea speculară – nesfârșitul drum al unui *teatru în teatru în teatru în...* – dă măsura metateatralității piesei, controlul pe care arta reprezentației îl instituie asupra propriei creații, asupra propriului destin artistic, nevoia operei de a se defini ca atare și – mai ales asta – speranța salvagădării ontologice prin instrumentele ficțiunii și ale interpretării. Piesa se încheie – ca aproape toate piesele lui Solomon, cu o acoladă morală, metateatrală și filosofică, cu o încercare de a separa elementele realului de intruziunile (nominale) ale imaginarului, B declarând fără ezitare că „ficțiunea are un nume, în timp ce realitatea este anonimă”³⁶.

Tema balconului este recurentă în dramaturgia universală, evoluând de la simbolistica romantică la perspectiva filosofică și socială. În *commedia dell'arte*, iar mai apoi la Molière, în *Don Juan*, și la Carlo Goldoni, în *Slugă la doi stăpâni*, balcoanele prilejuiesc ocazia întâlnirii, a seducției, a manipulării, a unor jocuri sociale în care adevărul se preschimbă rapid în minciună, creând situații comice prin *quiproquo*-uri și momente de dialog absurd. Dacă la Shakespeare, în *Romeo și Julieta*, balconul a reprezentat spațiul intimității și al imposibilei iubiri, simbolizând, totodată, frontiera dintre vis și realitate, la Genet se transformă într-un loc al simulării, mai



35. *Ibidem*, p. 873.

36. Dumitru Solomon, *Repetabila scenă a balconului*, ed. cit., p. 49.

exact, într-o metaforă a iluziei și a jocurilor de putere, a manipulării și a falsității rolurilor sociale. Scena 4 din primul act al piesei lui Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, are loc pe terasa curții palatului ducal, iar la Tennessee Williams, în *Un tramvai numit Dorință*, spațiul confruntărilor intime și al tensiunii sociale este constituit din „trepte cam șubrede, balcoane și frontoane ornamentate. [...] Scări albe, scorjite, urcă până la ușile ambelor apartamente”³⁷. La Bernard-Marie Koltès, în *La nuit juste avant les forêts*, o lucrare majoră a teatrului contemporan francez, un monolog visceral cu privire la singurătate, imposibilitatea comunicării și a marginalizării sociale, nu există o referire clară la un balcon, dar acesta ar putea fi reprezentat scenic pentru a reflecta mai bine tensiunile interioare ale personajului și confruntarea conștiințelor.

Piese de lui Dumitru Solomon, definite de o parte a criticii ca parabole, de o altă parte ca fabule (așa cum, de altfel, le numește și dramaturgul), se opun exceselor de limbaj, verbiajului – sau „verbozității”, pentru a folosi expresia autorului – „tentației de a risipi cuvântul dramatic, de a face dintr-un grăunte de idee o pulbere subțire, egală și neutră”³⁸. Structura dialogului în majoritatea pieselor este realizată din elemente de semnificație care se aseamănă cu cele ale anticilor, scoțând la iveală dialectica întâlnirilor, conflictul de idei, frământările conștiinței – o conștiință consacrată ca autoritate supremă –, cu alte cuvinte, tot ceea ce este în mod fundamental tragic în ființa umană. În piesele lui Solomon își dau întâlnire „eroi” egal îndreptățiți în pretențiile lor, fiecare căutând



37. Tennessee Williams, *Un tramvai numit Dorință*, în *Un tramvai numit dorință. Trandafirul tatuat. Pisica pe acoperișul fierbinte. Noaptea iguanei*, traducere din limba engleză de Antoaneta Ralian, București, Editura Art, 2010, p. 15.

38. 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.

să iasă din starea de contemplare (o stare adeseori valorizată prin valențe ale oniricului), pentru a-și apropia (și apropia) idealurile existenței, dar și pentru a-și confrunta propriul destin cu cel al semenilor. Dacă tensiunea născută din aceste întâlniri marchează conflictul personajele, un conflict trăit la o intensitate adeseori incongruentă cu dimensiunea faptelor, aceasta se datorează relativizării raportului dintre spiritul avid de libertate și banalul vieții mundane, dintre ambițiile nemărturisite (sufletești) și posibilitățile reale oferite personajelor de lumea în care trăiesc.

Bibliografie:

- ALBALA, Radu, „*Diogene câinele de Dumitru Solomon*“, în *Teatrul*, nr. 1, 1983, pp. 79-81.
- BACHELARD, Gaston, *Poetica spațiului*, traducere de Irina Bădescu, prefață de Mircea Martin, Pitești, Editura Paralela 45, 2003.
- CHITIC, Paul Cornel, „[Interviu] cu Dumitru Solomon“, în *Teatrul*, anul 28, nr. 4, 1983, pp. 62-65.
- FAIFER, Florin, *Incursiuni în istoria literaturii dramatice românești. Regăsiri*, Iași, Editura Universitas XXI, 2008.
- GHIȚULESCU, Mircea, „Dramaturgia cu eroi non-fictivi“, în *Steaua*, nr. 2, 1975, p. 31.
- GHIȚULESCU, Mircea, „Dumitru Solomon: dialog interior“, în *Steaua*, anul 40, nr. 10, 1989, p. 58.
- MORAR, Ovidiu, „Teatrul lui Dumitru Solomon“, în *Contemporanul*, anul 23, nr. 11, p. 34.
- OPREA, Ștefan, „Un conflict ireductibil între filosofie și viață“, în *Cronica*, anul 27, nr. 7, 1992, p. 9.
- PAVEL, Laura, „Postcommunist romanian playwrighting – distantiation and polemical countercontext“, în *Studia Universitatis „Babeș-Bolyai”*, Seria *Dramatica*, anul LI, nr. 2, 2006, pp. 3-11.
- PAVEL, Laura, „Repetabila scenă a balconului“, în Ion Pop (coord.), *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. II, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007, pp. 873-874.
- POPA, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. II: 23 august 1944- 22 decembrie 1989, versiune revizuită și augmentată, București, Editura Semne, 2009.

- SILVESTRU, Valentin, „În dramaturgie“, în *România literară*, 2 ianuarie 1975, p. 4;
- SILVESTRU, Valentin, „Între valoare și judecată de valoare“, [interviu], în *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, ed. cit., pp. 405-411.
- SOLOMON, Dumitru, „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, pp. 399-400.
- SOLOMON, Dumitru, „Ideea morală să devină conștientă de sine“ (convorbire consemnată de Ioan Lazăr), în *Luceafărul*, anul 21, nr. 10, 1978, p. 3.
- SOLOMON, Dumitru, „Teatrul ca dezbatere“, în *România literară*, anul 6, nr. 35, 1973, p.18.
- SOLOMON, Dumitru, *Beția de cucută*, București, Editura Eminescu, 1984.
- SOLOMON, Dumitru, *Dialog interior*, București, Editura Eminescu, 1987.
- SOLOMON, Dumitru, *Diogene câinele*, în *Socrate. Platon. Diogene câinele*, București, Editura Eminescu, 1974.
- SOLOMON, Dumitru, „Ofensa“, în *România literară*, anul III, nr. 29 (93), 16 iulie 1970, p. 31.
- SOLOMON, Dumitru, *Repetabila scenă a balconului*, piesă într-un act urmată de două conversații inedite ale autorului cu Marian Popescu, București, Editura UNITEXT, 1996.
- SOLOMON, Dumitru, *Teatru*, ediție îngrijită și prefăcută de Irina Coroiu, București, Editura UNITEXT, 1997.
- SOLOMON, Dumitru, *Teatrul ca metaforă*, București, Editura Eminescu, 1976.