

Emanciparea dramaturgiei

Există o ciudătenie, în mai toate tratatele de istorie literară privind mai toate literaturile europene. Aproape de fiecare dată, apare o teză oboșită și plictisită, gata-gata să devină slogan, care se repetă obsesiv și la nesfârșit: indiferent care este situația prozei, sau a poeziei, sau chiar a criticii, dramaturgia trece printr-o criză. Există numai câteva epoci literare care fac excepție de la regula pomenită mai sus — cum ar fi antichitatea elină, clasicismul francez, romantismul — când, conform opticii aplicate din tratatele de istorie literară, dramaturgia nu se află în criză și în suferință. În rest, imaginea, mai mult involuntară, cred, este a unui bolnav cronic.

La aceasta se mai poate adăuga un lucru. În critica literară curentă, istorică sau neistorică, când o mare lucrare dramatică (un Shakespeare sau un Cehov) este supusă analizei, de cele mai multe ori piesa nu este analizată ca piesă, ci ca un text literar non-teatral și, astfel, din sintagma „lucrarea dramatică” nu rămâne decât un singur cuvânt — lucrare. La Shakespeare, de exemplu, se face o minuțioasă cercetare a versului, o foarte detaliată analiză filologică, se vorbește despre universul filozofic; de cele mai multe ori, însă, toate aceste lucruri se fac independent de caracterul dramatic al lucrării. Lucrarea dramatică este privită ca atare aproape exclusiv de către criticii de teatru și de istoricii ai teatrului, dar nu și de criticii și istoricii literari. Astfel, însă, de cele mai multe ori, imaginea pe care o capătă o piesă în critica literară este incompletă și, de aici, deformată. Or, imaginea generală despre dramaturgie se realizează prin sintetizarea imaginilor particulare ale pieselor; de aici, însă, apare, dacă nu concluzia, cel puțin întrebarea, o întrebare tulburătoare și derutantă: imaginea generală pe care critica și istoria literară o dau despre dramaturgie nu este oare deformată? Și nu a-

ceastă neînțelegere parțială a dramaturgiei duce la acel punct de vedere, atât de frecvent întâlnit în istoriile literare, conform căruia dramaturgia este un bolnav care trebuie să fie cât mai curînd scos din arena vieții publice literare și internat undeva, într-un azil?

Și se mai poate adăuga ceva. Un critic literar nu este, în mod necesar, un om de teatru, după cum nu este, în mod necesar, un cunoscător al picturii sau al muzicii preclasice. Poate să fie un amator de teatru sau poate să nu fie un amator de teatru, pentru că teatrul se află, totuși, în afara profesiunii sale. Ce se întâmplă, însă, în următoarea împrejurare: un mare critic literar nu se duce la teatru, iar un mare dramaturg nu vrea să-și publice piesele decât în revistele de teatru (pe care marele critic nu le citește) și numai după premieră? Se produce un lucru foarte simplu — marele critic îl va ignora pe marele dramaturg, îl va ignora la modul absolut, poate chiar pînă la necunoașterea numelui său decât din eventualele articole de senzație. Și, atunci, marele critic, în rarele sale momente de referire la literatura dramatică, va vorbi despre criza dramaturgiei. Iar marele critic nr. 2, care va scrie după o sută de ani, și care-l va stima pe marele critic nr. 1, în articolele sale despre perioada de atunci se va referi la celebrele citate ale marelui critic nr. 1 și va vorbi și el despre criza dramaturgiei.

Astfel, atitudinea criticii literare față de dramaturgie apare destul de complicată, dacă nu complexă. Desigur, ipostaza concretă a acestei atitudini diferă de la critic la critic și de la epocă la epocă. Criticii realiști din secolul al XIX-lea, în mare, au ignorat dramaturgia realistă sau

au scris, cînd și cînd, cite un articol de sinteză, ceea ce este, pînă la urmă, tot o formă a ignorării, dar cu un aer ceva mai doct. Criticii simbolişti au privit cu mult mai mult interes dramaturgia, deși au tratat piesele dramaturgilor simbolişti ca pe orice vreți, numai ca pe niște piese, nu.

Încă în critica noastră interbelică s-a instalat obiceiul de a privi dramaturgia de sus, ca pe ceva care se zbate cam degeaba, în umbra lui Caragiale. Și acest mod nonșalant de a privi dramaturgia a fost preluat cu bucurie și entuziasm de majoritatea criticii noastre literare postbelice. Și, de aici, o idee precisă, conturată clar și fără nici un echivoc: de treizeci de ani, dramaturgia noastră tot rămîne în urmă, e în criză. Așa o fi?

Literatura noastră, în ansamblul ei, a suferit foarte mulți ani de complexul interbelic. Complexul s-a manifestat în fel și chip — și în încercarea de a detrona ceea ce nu poate fi detronat, și în proclamarea drept monumente istorice a unor lucrări derizorii.

Dramaturgia a suferit, normal, și ea, de acest complex, dar cu o intensitate mult mai scăzută. Pentru că dramaturgia interbelică a fost tratată cu destulă neglijență de contemporanii ei critici literari. Sigur, a fost, de pildă, *Danton*, dar *Danton* n-a fost jucat de nimeni și nimeni nici nu se gîndea la vreo punere în scenă, așa că nici nu se știa dacă *Danton* este sau nu este o piesă. Niște complexe au existat, totuși, a existat complexul Caragiale, dar a existat și complexul dramei interbelice de salon, o dramă teribil de interesantă, cu implicații dintre cele mai neașteptate și despre care, după știința mea, nu s-a scris mai nimic semnificativ.

Dacă privim, astăzi, cu luciditate, cu distanțare și cu obiectivitate piesa românească din prima decadă postbelică, dincolo de diversele noastre afinități, gusturi și exigențe, nu putem să nu remarcăm, în primul rînd, certă diversitate a motivelor abordate, chiar dacă unele motive se mențin într-o arie strict tematică. S-a ajuns pînă la acea incompatibilitate de stiluri care reprezintă întotdeauna un succes al momentului literar, fără s-o mai comparăm cu poezia vremii, care era de o monotonie dezesperantă. La urma urmei, ce poate fi comun între piesele lui Aurel Baranga, ale lui Mihail Davidoglu și ale lui Horia Lovinescu? Despre fiecare dintre ei s-au scris tot felul de lucruri, au fost și lăudați, și ignorați, și trecuți în seria „scriitorilor noștri remarcabili“, și invers, dar, oricum i-am privi pe ei și pe cei din generația lor, nu putem să trecem peste faptul că dramaturgia acelor ani impunea o imagine caleidoscopică, ceea ce nu e puțin.

Dramaturgia noastră a avut întotdeauna o aplicație spre caleidoscopic, poate, pentru faptul că n-am avut niciodată vreo școală dramaturgică și, atunci, și consonanța, și disonanța devine o formă de existență literară.

Dar caleidoscopia, dacă e mereu aceeași, devine și ea monotonă și creează o senzație de static, de nemișcare.

Această senzație a reapărut pe la începutul anilor '60. Mai ales pentru faptul că mai toate debuturile care se produsese în timpul se înscriau în sfera unor piese deja văzute. Poate că aceste debuturi, mai mult decît orice, au creat o senzație de stagnare. E adevărat, asta se întîmpla și într-o perioadă în care debuturile spectaculoase din proza și din poezia noastră reprezentau o reacție, uneori, violentă față de formele și de tipurile de literatură anterioare.

Pe la mijlocul anilor '60, a avut loc — acum o putem spune cu toată sinceritatea și luciditatea — o autentică explozie a dramaturgiei noastre. A apărut un grup masiv de dramaturgi noi, debuturile lor au fost aproape concomitente; de aici, poate, și impresia de brusc și de exploziv. Grupul acesta de dramaturgi, din care fac parte Radu Dumitru, Marin Sorescu, D. R. Popescu, Mircea Radu Iacoban, Mihai Georgescu, Dumitru Solomon, iar mai recent, Romulus Guga, dar nu numai ei, nici nu s-a manifestat la început ca grup. Fiecare a debutat pe cont propriu, ca să zic așa, dar fiecare a debutat cu un tip de piesă, cu un tip de literatură dramatică ce se dezicea de dramaturgia precedentă, reprezentînd o reacție la adresa ei. Această nouă dramaturgie a stîrnit, chiar de la apariție, un interes major; și trebuie s-o spun, întru cinstirea cronicarilor cei mai serioși ai țării, că au sprijinit de la început, cu profesionalism și cu profesionalitate, această dramaturgie.

Această nouă dramaturgie a avut și o calitate pur literară, i-a obligat pe criticii literari să urmărească, cu o atenție neobișnuită pentru ei, dramaturgia noastră. În critică a început să se vorbească despre un moment al dramaturgiei în literatura română, revistele literare au reînceput să publice piese, iar numerele cu piese aveau ceva special, ceva festiv, în ele.

Această dramaturgie a avut și o calitate pur artistică. Fiind o foarte puternică reacție la dramaturgia prealabilă, a creat o situație de plus și minus, care, după cum se știe, naște mișcarea. Și, astfel, pentru prima dată în întreaga istorie a literaturii române, am asistat la o autentică mișcare dramaturgică, în care s-au confruntat nu numai stilurile diferite, dar și unele concepții despre dramaturgie și, poate, chiar și școlile dramaturgice.

În aceste condiții, nici nu s-a mai putut pune problema vreunui complex interbelic, și pentru că noua dramaturgie avea cu totul alte sisteme de referință literare, dar, mai ales, pentru faptul că *reacția estetică* a noii dramaturgii a dus la o *confruntare estetică* foarte puternică, deși nu întotdeauna realizată printr-o opoziție directă. Este și normal ca lucrurile să se petreacă așa și nu altfel. Pentru că a propune un nou tip de piesă implică o anumită atitudine față de tipul de piesă existent. Lucrurile n-au fost înțelese întotdeauna la adevărata lor valoare, nu s-a căutat întotdeauna *sensul estetic al opoziției și al opozițiilor*, dar aceasta n-a împiedicat decisiv asupra valorii și a dinamicii literaturii noastre dramatice.

Confruntarea dintre cele două tipuri de dramaturgie a avut și are, în continuare, un caracter modern, în sensul cel mai exact al cuvântului. Ca orice manifestare de tip nou a literaturii (dramaturgică sau nedramaturgică), și dramaturgia noastră de dată mai recentă a simțit nevoia unei atitudini estetice. S-au scris lucrări serioase, e adevărat, mai mult articole decât cărți, în care

s-au formulat propoziții importante despre noua realitate dramaturgică din țara noastră, despre tipurile de piese și variantele de structură. Astfel, s-a creat un univers dramaturgic de o importanță cu totul deosebită pentru literatura noastră, ce-i drept, încă insuficient valorificat, fructificat și chiar speculat, dar cuprinzând lucrări de valoare remarcabilă.

În condiția acestei efervescențe, critica literară, după un moment de interes și de aplicație pentru dramaturgie, s-a retras puțin câte puțin, dramaturgia a început să fie iarăși eludată și atunci a răsărit, firesc și tradițional, sloganul crizei dramaturgice. Lucrurile au reintrat în „normal”, dar nu chiar de tot, pentru că, din când în când, măcar unele personalități și unele lucrări provoacă un sentiment de neliniște cronicarilor noștri literari și-i obligă să renunțe la atitudinea de ignorare și să revină, cu mirare, la textele dramatice. Acest lucru, poate mărunț, mi se pare simptomatic pentru forța de diramare a dramaturgiei noastre de astăzi. Dramaturgia noastră a ajuns să te oblige să întorci capul după ea. Nu e puțin lucru.

NOTE

A apărut al 30-lea număr al prestigioasei reviste de istorie literară „Manuscriptum”, editată de Muzeul literaturii române. De-a lungul celor opt ani de apariție, datorită excepționalelor contribuții documentare comunicate în aproape 6000 de pagini, „Manuscriptum” a căpătat un solid prestigiu cultural. În câteva rânduri, revista noastră a salutat contribuțiile publicației la istoria teatrului; azi, după 30 de numere, găsim util să bibliografiem dramaturgia românească inedită tipărită aci, oferind celor interesați repertoriul textelor restituite între nr. 1/1970 și nr. 1/1978: Eusebiu Camilar, *Confrații Mus, piesă într-un act, nr. 1, 1971*; N. Iorga, *Baiezed, dramă în cinci acte, nr. 3, 1971*; V. Alecsandri, *La București, cîntecul comic,*

Dramaturgia românească inedită în „Manuscriptum”

nr. 3, 1971; Anton Holban, *Divagațiuni, piesă într-un act, nr. 1, 1972*; Gib. I. Mihăescu, *Don Juan, comedie neterminată, nr. 3, 1972*; Gh. Brăescu, *Poker-surprise, satiră în trei acte, nr. 4, 1972*; Mihail Săulescu, *La*

țărnuțului, *dramă într-un act, nr. 1, 1973*; G. Ciprian, *Ioachim, fiul poporului, comedie în trei acte, nr. 3, 1973*; Victor Papilian, *Simona sau Prințul consort, comedie tragică în patru acte, nr. 4, 1973*; Mircea Eliade, *Iphigenia, piesă în trei acte, nr. 1, 1974*; Alice Voinescu, *Oreste*; Electra și cititorul din 1960, *dialoguri dramatice, nr. 3, 1974*; Tudor Arghezi, *Carac, pamflet dialogat, nr. 1, 1975*; G. M. Vlădescu, *Huhurezu, dramă în trei acte, nr. 2, 1975*; Radu Stanca, *Ochiul, fantasmă tragică în trei acte, nr. 1, 1975*; Gh. Bariț, *Inimi mulțămitoare, dramă în trei acte, nr. 3, 1977*; Al. O. Teodoreanu, *V-a venit numirea, nr. 1, 1978.*

Ionuț Niculescu