

În dezbatere:

„Istoria literaturii dramatice românești”

(vol. I)

de V. Mîndra

PAUL TUTUNGIU: Supunem discuției primul volum al „Istoriei literaturii dramatice românești” de Vicu Mîndra, apărut în 1985, într-o colecție cunoscută, la Editura „Minerva”. Alegerea noastră se întemeiază pe mai multe argumente; în primul rînd, o istorie a literaturii dramatice ca atare, și mai ales de o asemenea anvergură — tentativa de a urmări de la începuturi pînă la zi problematica respectivă — nu a mai apărut la noi. În al doilea rînd, această carte despre literatura dramatică românească ni se pare realmente importantă, rodul unei munci serioase, aș spune chiar o muncă de o viață, pentru că de o viață Vicu Mîndra se preocupă de problematica literaturii dramatice în teatrul românesc clasic și contemporan.

„Istoria literaturii dramatice românești” va avea trei volume. Probabil că volumul III va aduce studiul problemei pînă la zi. Să discutăm deci pe diferite fațete această primă carte a „Istoriei...” lui Vicu Mîndra. Sint convins că schimbul de opinii va fi de ajutor atît autorului, cît și cititorului.

PAUL CORNEA: Aș vrea să încep prin a formula o judecată generală, și aceasta cu atît mai mult cu cît am impresia că, atunci cînd se ocupă de o carte care ridică multe probleme și cuprinde sintetic un larg parcurs, deci adună un mare volum de informații și constituie rezultatul unei elaborări îndelungate și anevoioase, critica noastră e-ludează uneori rostirea unei judecăți clare. Deci, consider acest volum al „Istoriei literaturii dramatice românești” drept o reușită; lucrarea îmi pare valoroasă. De bună seamă, există o serie de puncte în care sînt în dezacord cu autorul, dar prezența controverselor e o dovadă a complexității problemelor și a pluralității so-

Participă:

prof. univ. dr. ILEANA BERLOGEA
prof. univ. dr. I. C. CHIȚIMIA
prof. univ. dr. PAUL CORNEA

din partea redacției :

PAUL TUTUNGIU

luțiilor, nu a vreunui deficit de substanță.

Mi-aș permite să corectez afirmația că este prima „Istorie a literaturii dramatice românești”. Este adevărat că noi am fost mai cu seară hărăziți cu istorii ale teatrului — în afară de istoriile „clasice” ale lui Burada și Ollănescu, avem istoria regretatului Massoff, care a ajuns la volumul al VIII-lea, și istoria, din păcate neterminată, realizată la Institutul de teatru. Ambele acordă o mare atenție literaturii dramatice. Există apoi lucrările lui Virgil Brădățeanu, care acoperă în mod specific tema. Cartea lui Vicu Mîndra e de fapt prima monografie de viziune critică a dramaturgiei românești; în acest sens, împlinește un gol resimțit și reprezintă o performanță remarcabilă.

ILEANA BERLOGEA: Aș dori să subliniez că apariția acestei cărți este un fapt firesc. Mă așteptam la această operă de sinteză din partea lui Vicu Mîndra, un cercetător pasionat al fenomenului dramaturgic, care se ocupă de ani și ani de tot ceea ce înseamnă teatrul românesc. Să nu uităm că lucrările sale anterioare au tratat nu numai probleme ale literaturii dramatice, ci și ale artei spectacolului. Volumul său consacrat lui Victor Ion Popa are admirabile pagini despre viziunea și concepțiile regizorale ale acestui mare om de teatru. Cu nerăbdare aștept să cunosc și celelalte volume. Le consider extrem de necesare fundamentării teoretice a artei noastre teatrale, cu atît mai mult cu cît Vicu Mîndra face în permanență legătura între dramaturgie și spectacol, oprindu-se cu subtilitate, cu finețe și pertinentță asupra influențelor reciproce.

O dimensiune fundamentală a lucrării lui Vicu Mîndra este situarea dramaturgiei noastre în context european. Fenomenul nu este privit în sine, ci raportat

la ceea ce s-a petrecut și se petrece concomitent cu nașterea și dezvoltarea dramaturgiei românești. Sînt analizate modelele de la care au pornit dramaturgii noștri, subliniindu-se originalitatea lor în asimilarea acestora sau în tratarea lor liberă. Aceste modele nu sînt numai străine, ci și autohtone. Mă refer concret la capitolul „Veleități literare și diletanțism aristocratic”, unde cele două influențe sînt analizate în imbinarea lor organică. Dramaturgia cultivată de Conachi sau de alți autori ai începutului de veac nouăsprezece se leagă și de anibianța aristocratică, de rădăcinile unor forme de manifestare artistică specifice aristocrației, dar și de teatrul de păpuși, de care autorii se simt aproape, pe care îl iubesc. În același spirit, cu legături continue între influențele europene și cele autohtone, dar mai ales în contextul necesității nașterii teatrului românesc cult, sînt analizați și alți autori, Gh. Asachi, de pildă, sau cei ce îi urmează, definiți prin conștiința că fac parte dintre făuritorii teatrului, că au datoria să fie originali, să răspundă imperativelor momentului.

PAUL TUTUNGIU : Este interesant ceea ce ați spus. Într-adevăr, există în „Istoria...” lui Vicu Mîndra tentația de a apela consecvent la așa-numitul principiu al vaselor comunicante, de a lega starea teatrului românesc cu starea teatrului european la vremea respectivă sau de a recunoaște acel teatru european din care se trage o formulă de literatură dramatică, deși mi se pare că aceasta este valabil mai ales pentru partea întâi, și mai puțin pentru partea a doua, care se ocupă de literatura cultă.

I. C. CHIȚIMIA : Într-adevăr, cartea lui Vicu Mîndra interesează pentru că el încearcă în mod foarte serios să ajungă la o sinteză ; cei enumerați adineauri au scris istorii ale teatrului sau ale dramaturgiei românești, dar fie că le-au realizat parțial, fie că au accentuat latura scenică, pe cînd Vicu Mîndra, deși nu se ține strict de intenție, declară că încearcă să urmărească valoarea estetică a dramaturgiei, dar nu va lăsa deoparte (ceea ce și face) influența teatrului asupra creației dramatice.

În altă ordine de idei, de la început desparte piesele create pentru scenă, ludice, de cele care au în sine valoare literară, și insistă asupra acestei valori literare. Multe dintre celelalte istorii ale teatrului sînt exclusiv legate de repertorii, adică înregistrează tot ce s-a produs și s-a jucat. Vicu Mîndra, în schimb, lasă deoparte unele lucrări nesemnificative și se ocupă de cele fundamentale,

care vor rezista din punctul de vedere al artei literare, precum și al teatrului.

Ceea ce mi s-a părut iarăși de luat în seamă este legătura pe care o face foarte acut (și destul de bine informat) cu teatrul popular, cu literatura populară, în general anonimă, identificînd absorbțiile din această literatură în dramaturgia cultă.

PAUL TUTUNGIU : Nu vi s-a părut că această carte are din pornire o intenție polemică ? Că autorul nu dorește ca această carte să fie o simplă relatare obiectivistă ? Nu există, ca atare, pînă la Vicu Mîndra, o istorie a literaturii dramatice. Istoriile teatrului — cîte au fost pînă acum — au înregistrat, cum spune și profesorul Chițimia, parțial și fragmentar, momente ale literaturii dramatice. O istorie a literaturii dramatice, un tratat de specialitate al compartimentului respectiv, de la începuturi pînă azi, nu avem. Toate încercările de mai înainte privesc fenomenul în cadrul teatrului ca spectacol.

ILEANA BERLOGEA : În legătură cu lucrările consacrate dramaturgiei românești, aș dori să precizez că Virgil Brădățeanu este autorul unei ample „Istorie a literaturii dramatice românești și a artei spectacolului”, în trei volume. Însă o istorie propriu-zisă a dramaturgiei românești nu a existat pînă acum, deci Vicu Mîndra poate fi socotit autorul primei lucrări cu această temă. Dramaturgia și-a găsit pînă acum loc fie în istoriile literare, fie în cele de teatru. În istoriile literare, să recunoaștem, spațiul ce i se acordă este modest, prea modest uneori. Mă refer concret și la tratatul de „Istorie a literaturii române”, neterminat, doar trei volume, și la o lucrare pe care o admir, „Literatura română între cele două războaie mondiale”, a lui Ov. S. Crohmălniceanu, în care dramaturgia pășește în urma celorlalte genuri literare, precum o cenușăreasă. Din nefericire, același lucru i s-a întîmplat dramaturgiei și în tratatul de „Istoria teatrului în România”, și acesta neterminat, și în care arta spectacolului este pe primul plan.

Aflîndu-ne deci în fața primei istorii a literaturii dramatice românești, judecățile noastre de valoare trebuie să pornească de la aceasta.

PAUL CORNEA : Faptul de a scrie o istorie a genului dramatic n-are nevoie de justificare. Așa cum putem face o istorie a liricii, putem face și o istorie a prozei ori a genului dramatic. Singura deosebire față de poezie și de proză este că genul dramatic are o specificitate ; nu se poate vorbi de literatura dramatică fără a ține seamă de toată problematică

reprezentării, adică a teatrului, a spectacolului.

Fără îndoială, Vicu Mândra este un specialist prea calificat ca să-și fi propus o istorie a genului dramatic în sine, fără a urmări relațiile de intercondiționare cu scena. Totuși, în simbioza text-spectacol, el înclină spre primul termen. Opțiunea e perfect posibilă, dar tot atât de posibilă (și, am impresia, mai modernă) e și opțiunea contrară. Îmi amintesc, de pildă, de Caragiale, care spunea într-un răsunător articol că „teatrul și literatura sînt două arte cu totul deosebite și prin intenție și prin modul de manifestare al acesteia”. Însă, aici și acum, chestiunea nu e teoretică, de a alege între o părere și alta. Practic, oricine se ocupă de începuturile dramaturgiei românești nu poate ignora dependența creației de condițiile funcționării instituției teatrale. S-a arătat, am arătat-o și eu într-un studiu special, că între 1840 și 1860 însăși orientarea trupelor de diletanți spre vodevil și melodramă, ca și calitatea modestă a repertoriului, se explică în bună parte prin situația terenului, în speță prin gustul încă puțin format al publicului, prin cererea plătitărilor de bilete. Neîndoielnic, Vicu Mândra cunoaște bine aceste lucruri, de altfel le și menționează. Mi se pare însă că n-o face suficient și că nu trage toate concluziile pendinte. De pildă, la p. 118 citesc „Prestigiul artistic al piesei grave (în anii '60) se întemeia pe concepția aristotelică despre noblețea tragediei și pe predilecția crescîndă pentru drama romantică”. Dar concepția aristotelică data ... de la Aristot, iar drama romantică se manifestase zgomotos în Europa încă... de la 1830. De ce totuși aceste idei ajung să rodească de-abia spre 1870? Datorită faptului că acum se investe contextul obiectiv care face posibil aceasta se creează, pe de o parte, prin intrarea vieții literare sub incidența unui climat valorizant, grație Junimii, un „circuit cărturăresc” (guvernul de spirit critic și de stimularea creației calitative), pe de alta, prin profesionalizarea literaturii și a teatrului, un „circuit popular” (guvernul de relația cerere-ofertă). Setea de teatru solemn a existat încă din vremea Filarmonicii, dar nu s-a putut concretiza. La 1836, B. Cărtărgi cerea „tragedii sîngeroase și drame scrise cu lacrimi”, combătînd înclinația spre un repertoriu ușor. În continuare, nenumărați vor fi cei ce se vor angaja în lupta pentru a aduce teatrul mai aproape de menirea sa educativă. Dar chiar și frecvența apelurilor și a pledoariilor demonstrează rezistența publicului, conflictul între idealurile îndrumătorilor și realitățile mișcării teatrale. Încît, din

unghi istorico-literar, evaluarea dramaturgiei epocii de pionierat trebuie să aibă mereu în vedere procesul de instituționalizare, a căruia influență e hotărîtoare.

ILEANA BERLOGEA : Sînt cu totul de acord, dar mai vreau să subliniez ceva. Arta spectacolului are tendința de a-și ciștiga independența față de literatura dramatică, așa cum și în cadrul teatrului se manifestă tendințe de autonomizare a diversilor creatori, printre cele mai puternice fiind cea a actorului. În jurul anului 1870 s-a produs la noi un salt serios în ceea ce privește viața teatrală. Este perioada în care putem vorbi cu adevărat de impunerea profesionalismului în teatru. Noi am avut actori foarte buni și înainte de această perioadă, și printre ei s-a numărat în primul rînd Matei Millo, dar aceasta nu înseamnă că toți au fost foarte buni și mai ales au fost profesioniști. Școala filarmonică din București și Conservatorul filarmonic-dramatic din Iași au avut o perioadă de activitate mult prea scurtă pentru a putea contribui solid la formarea unor generații de actori. Abia după 1864, cînd se înființează, ca școli de stat, conservatoare de muzică și artă dramatică, asistăm la apariția unui număr mai mare de tineri talentați și cu pregătire profesională, ridicîndu-se astfel substanțial nivelul artei interpretative. Or, elementele de amatorism din arta spectacolului de pînă atunci nu erau de natură să-i atragă pe scriitorii către teatru, nu constituiau un stimulent pentru ei.

În afară de aceasta, să nu uităm că nu orice scriitor poate fi și dramaturg. Genul dramatic își are legile și cerințele sale categorice. Sînt numeroase exemple de mari prozatori cărora nu le-au reușit încercările dramaturgice. Balzac este unul dintre ei. A fi dramaturg înseamnă nu numai talent, ci și condiții de dezvoltare a acestuia, un climat propice; învierea vieții teatrale, profesionalizarea artiștilor contribuie substanțial la dezvoltarea dramaturgiei. Să nu uităm că și mai tîrziu, după 1880, I. L. Caragiale, ocupîndu-se de viața noastră teatrală, critică vehement carențele artei spectacolului.

Preocupat de interdependența fenomenelor, Vicu Mândra urmărește cu rigoare modul în care apare la noi drama romantică, nu numai ca o influență a dramei romantice europene, ci și ca o necesitate organică a teatrului autohton; elementele romantice se îmbină cu cele neoclasicе, tragedia dă naștere dramei romantice nu autonegîndu-se, ci încorporînd problematicii și structurilor sale trăsături specifice

dramei romantice. În ultimă instanță, avem nu numai influențe romantice și neoclasiche, ci și realiste, cele trei mari direcții ale literaturii europene manifestându-se și concomitent, și succesiv.

Vicu Mândra evidențiază riguros dorința autorilor români de a asimila nu ceea ce era în general valoros în cultura europeană, ci, de preferință, acele forme care corespundeau necesităților spirituale ale poporului, îngăduind exprimarea universului său ideatic.

Am amintit mai înainte de modul în care tragedia neoclasică a dat naștere la noi drame romantice, aceasta din urmă păstrând ca element definitoriu mai ales principiul luptei dintre pasiune și datorie, cu victoria rațiunii. Vicu Mândra descoperă și alte date de autentică originalitate; drama romantică, mai ales drama istorică la Hașdeu și Eminescu, își dezvăluie și profunzimi existențiale; prin condiția sa tragică, eroul se situează în zona de influență a modelului shakespearian, ba chiar, în lupta sa de a-și înțelege și învinge destinul, a modelului antic.

I. C. CHIȚIMIA : Întrebarea pusă de colegul Paul Tutungiu este binevenită. Putem pune „atitudinea polemică” între ghilimele, cert e că Vicu Mândra ia o anumite atitudine atunci când tratează dezvoltarea literaturii dramatice sub raportul valorii literare, fără a eluda ceea ce este joc de scenă și unele interacțiuni ale teatrului cu dramaturgia, deși aici nu insistă. Or, probabil că literatura dramatică a fost creată nu pentru a fi citită, ca să fie judecată doar sub acest raport, ci pentru a fi jucată. Foarte rar se întâmplă ca un autor să scrie un poem dramatic doar pentru lectură, ci desigur urmărește să-l vadă transpus scenic. Când vom ajunge la al treilea volum, vom avea o sinteză cu o atitudine clară, tratând valoarea literară a dramaturgiei în consonanță cu scena.

În ceea ce privește valoarea dramei, de acord că cererea publicului a fost de slab nivel, și ca „să se plătească” biletele se venea cu vodeviluri și așa mai departe. Vicu Mândra însuși spune că s-a ajuns la situația aceasta pentru că așa era cererea. Poate că nu insistă destul asupra nevoii spirituale de literatură dramatică elevată.

Pe de altă parte, el își dă seama, și o spune destul de limpede, că nici actorii, arta actoriei, nu erau la înălțime. Îl consideră pe Millo un actor făcut pentru vodeviluri, pentru piesele ușoare. Mai târziu, adaugă el, vin Grigore Manolescu și Aristizza Romanescu, care impulsionează o creație literară tinzând spre alt nivel. La un moment dat, vorbește de

drama **Grigore-Vodă** (1864), drama lui **Alexandru Depărățeanu**, care nu s-a bucurat de atenție la timpul respectiv, **necum** de reprezentare, pentru că n-a fost înțeleasă, ca și alte piese.

S-ar mai putea adăuga că există o pornire împotriva acestei dramaturgii vodevilești; adevărul este că era epocă în care nu numai la noi se jucau vodevilurile; ele erau la modă și în Europa Centrală, și în Occident, înct teatrul nostru se inscria mai mult sau mai puțin în atmosfera generală. Nu este deci vorba numai de publicul care cerea o dramaturgie de slabă valoare artistică.

Și, în fond, sint într-adevăr vodevilurile complet lipsite de valoare educativă? Atunci când în paginile „Daciei literare” se cerea o literatură autentică și de educare a publicului, a cititorului român, vodevilurile lui **Alexandru** încercau lucrul acesta, fiind creații artistice uncori realizate, altoori mai puțin realizate; se ajunge totuși, cu vremea, cum spunea colegul **Paul Cornea**, la noi viziuni. Partea serioasă, spre 1870, iese deasupra și de aici înainte vom avea o altă atitudine. Cred că în general Vicu Mândra vede lucrurile destul de judicios. Poate nu dă toate explicațiile în comentariul său, dar nici nu era nevoie, pentru că în lucrare este vorba de elemente antologice, deci de o expunere sintetică. Face judecăți cu competență pe care nu i-o putem contesta, ci dimpotrivă. În general poziția lui este de acceptat, cu oricite sugestii ale noastre. În orice caz, este poziția lui și cred că este deosebită față de ceea ce s-a realizat pînă acum. Avem dreptul să ne așteptăm la o bună continuare.

PAUL TUTUNGIU : Eu cred că o primă problemă, legată de intenția polemică la care mă refeream, este apariția conștiinței de sine a dramaturgiei românești, locul și timpul în care plasează Vicu Mândra apariția conștiinței de sine a literaturii dramatice românești. Am impresia că nu putem trece cu ușurință peste capitolul în care tratează literatura dramatică folclorică, incursiunea destul de interesantă, foarte bine documentată, și pe care o realizează cu un scop vădit. Alte istorii încep prin a prezenta miturile principale, după care trec fulgerător la expresia literară cultă. Vicu Mândra construiește un capitol „Forme dramatice în literatura populară”, pe care îl comentează pe subcapitole, cu scopul de a arăta, în primul rînd, că literatura noastră dramatică cultă n-a venit pe un teren gol, și în al doilea rînd că drama și formula spectaculară erau asimilate de conștiința colectivă cu multă vreme înaintea apariției literaturii române culte. Nu știu dacă la bilci se plătește, acolo

parcă nu dai nici un ban, privești în aer liber, ca la spectacolul de Anul nou; deci nu prin relația comercială (mă refer la termenul de „plătitor de teatru“) erau înrădăcinate în popor texte și formule de spectacol cu un caracter original.

Cred că orice istorie a literaturii dramatice românești și a teatrului românesc nu poate să treacă peste acel **ritual dramatic al cerbului**, citat pentru prima dată, mi se pare, de un sol polonez la curtea lui Vasile Lupu. Etnologul V. Apostoliței comentează foarte interesant, spunind că toate celelalte forme spectaculare cu text, cum sînt capra, păunul, barza și așa mai departe, derivă de fapt din acest ceremonial al cerbului, care reprezintă, după opinia mea, o formă de teatru medieval la curtea voievozilor noștri, formă care necesită o cercetare mai amplă modalitatea histrionică este asigurată, scenografia acestui spectacol are caracter de unicat, și textul de asemenea. Mi se pare edificatoare incursiunea lui Vicu Mindra în formele dramatice ale folclorului; probabil că în volumele II—III va relua aceste motive care transpar în dramaturgia lui Voiculescu sau, mai nou, în dramaturgia lui Sorescu, D.R. Popescu. Iacoban...

Vicu Mindra vrea să rețină în „Istoria literaturii dramatice românești“ și un autor necunoscut generațiilor de azi. Este vorba de Picu Pătruț din Săcele, autorul unor texte de teatru poporan. Motivația, departe de a fi un capriciu, are un suport teoretic foarte important, neglijat de unii istorici literari. Citez: „Nu împărtășim opinia după care folclorul trebuie studiat exclusiv ca fenomen cultural sincretic... Tendințele simplificatoare care au caracterizat adeseori implicarea folclorului în studiul literaturii au compromis, poate, ideea ca atare și au frînat analiza de adîncime. În ceea ce privește dramaturgia, trecerea în revistă a dramaticului poporan, de la cristalizările genuine și pînă la încrușișările cu textul de performanță, scoate în evidență o întregă alchimie și aruncă lumini asupra multora din dilemele genului. Un dosar aparte cuprinde munca «autorilor poporani» de felul lui Picu Pătruț“. Iar în legătură cu scrierea lui Picu Pătruț, Mironosițele spune: „Comparînd această compoziție populară de pe la mijlocul secolului XIX cu textele, din același timp, ale dramei culte în versuri, nu putem să nu constatăm grația superioară a piesei lui Picu Pătruț“.

Aș vrea să vă mai atrag atenția asupra faptului că în foarte multe probleme de prioritate tematică Vicu Mindra optează declarat pentru ideea că avem de-a face cu o creație

autohtonă. De pildă, polemizează cu ipoteza lui Gaster „Nu mai putem, desigur, accepta ipoteza lui M. Gaster care pune apariția **Viclelmului** exclusiv pe seama contactului cu reperul sacru al sașilor transilvăneni. Filiera **misterelor** catolice (și protestante) prin sași sau prin poloni nu poate fi neglijată, dar nici comunicările posibile cu piesele înrudite (oricît de puține au fost) din ortodoxismul bizantin și slavon. Concluzia unui cercetător avizat după care «au existat motive autohtone, peste care s-au suprapus influențele occidentale» ni se pare o înțelegere rezonabilă a problemei, dacă nu excludem total din procesul genezei ecourile unor jocuri dramatice similare din «orientul» european. A polemiza peste timp cu un erudit cum este Mozes Gaster este, în ultimă instanță, un act de curaj și de autoritate.

Acum dați-mi voie să vă întreb: cum și-a conceput Vicu Mindra compartimentele „Istorici...“ sale? Primul volum se încheie cu anul 1890; ar fi putut să se oprească înainte de Caragiale, dar a preferat să-l includă. Este aceasta o intenție polemică? Un risc asumat?

ILEANA BERLOGEA: Incluziunea lui Caragiale în primul volum al „Istorici...“ mi se pare firească. El reprezintă culmea a tot ceea ce s-a realizat pînă la el, un corolar al tuturor acumulărilor anterioare. Este concluzia unei demonstrații făcute de Vicu Mindra încă de la prima pagină, istoria literaturii dramatice fiind o istorie a unor acumulări cantitative ce aveau să facă saltul calitativ odată cu opera marelui nostru dramaturg. Modestele lucrări ale lui Conachi îl pregătesc. La Caragiale — arată Vicu Mindra — se face saltul de la comedia la satiră, după cum și de la separarea între tragic și comic la imbinarea lor organică. Satira este văzută ca o formă superioară a comediei, în care se împletește atitudinea critică cu marile probleme sociale și umane.

PAUL TUTUNGIU: Apropo de Caragiale am observat că autorul nu obișnuiește să citeze opiniile de vîrf care s-au emis în legătură cu un text sau altul. De pildă, să luăm **Năpasta**, care în istoria literaturii dramatice românești are o foarte interesantă poziție (nu mă refer la procesul acuzației de plagiat). Istoria acestei piese este foarte interesantă în relație cu lumea spectacolului. Piesa aceasta nu și-a cunoscut imediat adevărații ei lectori. După cum se știe foarte bine, la premiera absolută, piesa a căzut. Mi se pare că Aristizza Romanescu interpreta rolul Ancăi și că tot ea făcea publică,

mai târziu, în memorii, relația ei precară cu personajul. Ce s-a întâmplat? Piesa nu a fost înțeleasă, nu a fost decodată. De-a lungul timpului, mizanscenele au reușit să aducă contribuții și în descifrarea mesajului. Oare aceste exegeze meritau să fie luate în seamă de autor în această „Istorie a literaturii dramatice românești“?

În măsura în care, de pildă, un regizor de valoare reușește să facă lumină într-un text de teatru și își publică opiniile într-o carte sau într-o revistă, deci își tipărește exegeza și ea devine bun public, amendabilă în sensul bun al cuvântului, nu trebuie ea luată în seamă și însumată de istoria literară? Discursul lui Vicu Mândra despre *Năpasta* este foarte interesant, lipsesc însă opiniile colegilor de breaslă afirmate în cărți, lipsesc interpretările pertinente ale unor spectacole-eveniment... În ce măsură istoricul literar trebuie să aibă în vedere întreaga gamă de opinii validate în timp, în legătură cu o operă oarecare? Dacă Ion Sava sau Liviu Ciulei au emis niște ipoteze, au oferit niște repere importante, au descoperit niște lumini noi în legătură cu un text dramatic, cu un personaj — și acestea sînt proprii, în spiritul operei literare în discuție —, contribuțiile lor nu trebuie să fie însumate de istoricul literar?

PAUL CORNEA: Am afirmat că este perfect justificat ca cineva să se ocupe de istoria literaturii dramatice, cu condiția de a ține seama de dependența genului dramatic de spectacol, de imperativele reprezentăției teatrale. Vicu Mândra face acest lucru, fără îndoială, însă accentul pus pe literatură îmi pare a fi excesiv. Astfel, opinia exprimată în capitolul introductiv — „Innoirile fundamentale vin mereu dinspre literatură spre luminile rampei“ — mi se pare prea categorică și, ca atare, imprudentă: în vremea noastră, multe innoiri au venit și vin dinspre regie spre literatură și învers. La fel, cred că discutabilă e și ideea că „Istoria universală a dramaturgiei ni se oferă ca o succesiune de ciocniri între propunerile îndrăznețe ale poeziei dramatice și conservatorismul scenei întreținut de gustul unui public format la rutina vechilor succese“. Foarte adesea, antagonismul nu e între literatură și spectacol, ci între un teatru inovator și un teatru tradițional.

Cît privește influența teatrului asupra literaturii dramatice, vreau să mai dau un exemplu. De ce Shakespeare a fost la noi tradus și montat târziu? Din cauza incapacității cărturarilor noștri de a-i înțelege genialitatea? De bună seamă că nu. Cauza e ca totul în altă parte și e foarte

prozaică. Din pricină că piesele sale erau anevoie de montat și greu de învățat, impedimente majore într-o vreme cînd un spectacol se juca doar două—trei zile. În asemenea condiții nu te apuci să montezi o mare tragedie care necesită zeci de personaje. Cînd să mai înveți și rolurile? Instituția suflleurului, atestată de biografiile lui Eminescu și Caragiale, cu funcția de a substitui memorarea dificilă a rolurilor, explică îndeustul de ce spectacolele de mare montare n-au fost posibile pînă pe la 1860—1890, cînd actorii devin profesioniști, iar teatrul începe să nu mai fie condiționat de spectacolele în beneficiu și de gustul unui public incipient.

Al doilea punct: nu cred că putem vorbi despre vodeviluri ca despre un gen derizoriu. Nu există, după părerea mea, genuri derizorii. Ideea că unele genuri sînt privilegiate și altele lipsite de privilegii mi se pare o prejudecată. Există desigur vodeviluri-rebut, dar există rebuturi și printre romane ori tragedii. Fiecare gen își are propria-i specificitate și trebuie judecat în funcție de ceea ce și propune. Reprezentarea vodevilurilor la jumătatea secolului trecut n-are în sine nimic reprobabil. Rău e că marca majoritate a vodevilurilor erau proaste și că repertoriul nu era echilibrat (lipseau dramele, tragediile etc.).

Al treilea punct. Dumneavoastră vorbiți de primul capitol — folclorul. Este un capitol atrăgător, pe care l-am citit cu mult interes. Nu sînt specialist, ca să pot intra în detaliu. În consecință îi cedez rîndul prietenului Chițimia.

Ați întrebat dacă anul 1890 este o dată bună pentru încheierea volumului. Cred că da. Anul 1890 reprezintă pentru întreaga mișcare literară, ca și pentru teatru, un început și un sfîrșit de etapă. Am arătat într-un studiu că și romanul românesc intră în 1890 în altă vîrstă. Orice periodizare e desigur problematică, dar, în limitele celei mai rezonabile aproximații, există un relativ consens asupra faptului că epoca marilor clasici încheie o fază distinctă a evoluției literare. Primul volum nu se putea termina cu Alecsandri. Cred că Vicu Mândra a procedat firesc.

Capitolul despre Caragiale — vin aici la obiecția dumneavoastră privind metodologia citării —, ei bine, capitolul despre Caragiale mi se pare unul dintre cele mai izbutite ale cărții. Cred că este bine scris, inteligent, personal. E lucrarea unui critic pătrunzător care are capacitatea de a formula proaspăt despre o materie bine cunoscută. Nu e un capitol de expoziție a opiniilor „despre“, ci de interpretare proprie. Situîndu-se încă o dată, ca de

atitea ori în această carte, în afara perspectivei istorico-literare, Vicu Mîndra „scapă” de obligația de a-și explicita referințele ori de a se situa în orizontul consensului. Este bine? Este rău? Cred că și aici trebuie să ținem cont de specificitatea genului. În calitate de critic, Vicu Mîndra avea oricum dreptul să dea propria lui versiune despre Caragiale.

PAUL TUTUNGIU : Și atunci face polemică : criticul polemizează cu istoricul.

PAUL CORNEA : Nu spun că polemizează cu istoricul, ci doar că-și exprimă părerea propriei, în care chiar și substanța asimilată de la alții e reconfigurată.

PAUL TUTUNGIU : Vicu Mîndra polemizează cu Vicu Mîndra.

PAUL CORNEA : Mă siliți la o explicație și am să încerc s-o dau. Cartea aceasta este mai puțin o carte de istorie literară și mai degrabă o carte de critică, se înțelege, foarte bine informată, totuși oferind mai mult o reinterpretare personală a patrimoniului decît un scenariu global și detaliat al evoluției genului. O dovadă, între altele, o constituie tratamentul aplicat autorilor minori de la jumătatea veacului (Costache și Iorgu Caragiale, Matei Millo). Într-o perspectivă propriu-zis istorico-literară, asemenea autori prezintă un mare interes, deoarece ei formează țesutul conectiv al genului. Dar, presupunînd că ar fi voit să se ocupe de ei, Vicu Mîndra tot n-ar fi putut-o face (cu un „preț” rezonabil) în mod deplin. De ce? Pentru că nu s-a realizat încă inventarul avuției dramaturgice românești. Și am oarecare autoritate să vă spun acest lucru, în calitate de proaspăt autor (împreună cu doi colaboratori) al volumului V din colecția de **Documente și manuscrise literare**, care urmează să apară la Editura „Minerva” în aprilie—mai 1986. Acest volum de 500 de pagini cuprinde numai teatrul inedit de la mijlocul secolului al XIX-lea. Nici una dintre piesele deshumate de noi (cu excepția unei mențiuni mai mult de expresie protocolară) nu este luată în considerație de Vicu Mîndra, și nu pentru că aceste lucrări ar fi de o calitate derizorie, ci pentru că ele nu erau publicate, și nu poți cere celui care face sinteza să exploreze toată avuția manuscrisă. Abia cînd va fi inventariată această vastă producție dramatică de la mijlocul secolului trecut și selectat din ea ceea ce merită să apară, de-abia atunci se va putea ajunge la un tablou istorico-literar complet al epocii. Decamdată acest lucru este dificil.

Vicu Mîndra a făcut mari eforturi de documentare, dar de ceea ce era în arhive n-avea cum să țină seama. De aceea,

de pildă, amintește doar în trecăt de pamfletul politic dialogat **Voiaj din Podu Mogoșoalei pînă în țigănia Vlădicii**, atribuit pînă acum lui Iancu Văcărescu, dar care, de fapt, îi aparține lui Heliade Rădulescu, așa cum demonstrez în volumul menționat. Această lucrare, absolut remarcabilă, de o mare violență și petulanță a condeiului, ar merita un comentariu generos — și-l va avea, desigur, după apariția vol. V din **Documente și manuscrise literare**, în orice viitoare panoramă a literaturii dramatice a secolului al XIX-lea). După mine, **Barbul Văcărescul vinzătorul țării**, **Povestea Huzmetarilor** s.c.l. aparțin unui gen autonom, cu caracteristici proprii, pe care-l numesc — în lipsa unui alt termen — „pamflet politic dialogat”. În afară de scrierile lui Iordache Golescu, genul poate fi ilustrat cu cel puțin încă opt—zece texte, inclusiv **Voiaj din Podul Mogoșoalei**... Printre trăsăturile definitorii pot fi menționate: lipsa intrigii, prezența unor personaje istorice contemporane, conținutul pronunțat politic, caracterul vehement și partizan al persiflării. Textele sînt semnalate între 1815—1845 și par a fi circulat în unele cazuri ca „libere” exprimînd răfuiele de interese din sinul clasei boierești. Mă îndoiesc deci că au fost scrise pentru păpușari și cred că le apreciem eronat ca pe încercări stingace de teatru. La urma urmei, un cărturar luminat, ca Iordache Golescu, traducător al lui Montesquieu în grecește, dacă ar fi vrut realmente să scrie teatru, n-ar fi avut oare la dispoziție destule modele care să-l orienteze? Ajunge să punem întrebarea ca să înțelegem că ceea ce ne-a dat Iordache Golescu nu e un teatru primitiv (din cauza lipsei de „experiență”) ci un alt tip de teatru : pamfletul politic.

ILEANA BERLOGEA : Nu se poate nega totuși un anumit tip de vizualitate unor piese ale lui Conachi, la fel și piesei lui Golescu, unde îl găsim pe Bufon, fundamentat de imagistica teatrală, legat de formele de la noi, de teatrul de păpuși.

PAUL TUTUNGIU : Avea niște modele mai bine verificate cu scena.

PAUL CORNEA : Nu e exclus să fi avut un model neogrec pe care l-a autohtonizat.

ILEANA BERLOGEA : Această imagistică scenică era proprie secolului al XVIII-lea și începutului secolului al XIX-lea.

PAUL CORNEA : Ideea că așa-zisele „piese” ale lui Golescu nu se încadrează în teatru, ci în pamfletul politic dialogat e o ipoteză care urmează desigur să mai

fie verificată. Oricum, nu e de admis ca toate textele similare pe care le cunoaștem (în volumul de teatru inedit prevăzut să apară curînd, public un pamflet și descriu alte trei) să fi fost destinate reprezentării.

ILEANA BERLOGEA : Sînt texte destinate lecturii cu voce tare și avînd, într-un plan secund, imagistica teatrală specifică nouă.

PAUL CORNEA : Vicu Mîndra spunea că textul lui Iordache Golescu este un teatru stingaci. Nu este un teatru stingaci, este un alt tip de text.

I. C. CHIȚIMIA : Cred că pentru a ajunge cît de cît la niște limpeziri trebuie să avem în minte și care este dialogul în teatrul de păpuși. Cine a urmărit în copilărie teatrul de păpuși, și are la dispoziție textele culese, comparîndu-le cu textele lui Iordache Golescu și Conachi, observă că acestea sînt pur și simplu de structură similară, adică modelul este al textului teatrului de păpuși, fie că ei voiau să-l impună și piesele să ajungă cumva în joc, fie că nu ; legătura există ca dispoziție în scrierea **Barbul Văcărescul...** etc., iar analogia nu se poate percepe ca atare decît într-un teatru de păpuși la țară, jucat pe timpul sîrbătorilor de iarnă. Vicu Mîndra nu s-a gîndit la impunerea unor piese de teatru, ci la raportul lor cu teatrul de păpuși.

Nu se poate discuta prea mult, de asemenea, în ce privește tratarea lui Caragiale. După părerea mea, viziunea autorului este întemeiată. În toată această epocă, cu etapele ei, linia este a comediei, indiferent că vodevilul este de valoare sau nu, indiferent că avem comedii de bună clasă pînă la Caragiale. Caragiile nu face altceva decît să incununeze linia aceasta. Vicu Mîndra „duce” volumul întii pînă la 1890, unde într-adevăr este o limită rezonabilă, căci de aici înainte vom avea altceva și în proză, și în dramă, și în poezie.

În afară de aceasta, legătura cu cultura populară, cu teatrul popular este tratată pertinent. Este altceva că găsește elemente de teatru popular în balade, în basme, însă la drept vorbind tot folclorul este „de scenă”, el se zice, se povestește, se cîntă la scenă deschisă, încît nu întotdeauna trebuie să luăm toate genurile populare ca teatru sau ca bază pentru autohton exista dinainte ; dovadă măcar Vicu Mîndra are dreptate și în cazul **Irozilor**, al **Vicleimului**, să se opună lui Gaster și allora, în legătură cu teatrui săsesc etc. Pot fi undeva niște transferări de elemente, niște asemănări, dar un teatru autohton exista dinainte ; dovadă — magii din **Legendele lui Afrodițian Persul**, al cărei manuscris se găsește în a doua

jumătate a secolului al XVIII-lea, dar a existat categoric mai înainte, pentru că textul bizantin este cu mult mai vechi, și anume din secolul IV sau V e.n., și după aceea a circulat în evul mediu. Cei trei magi, irozii, nu aparțin unui teatru țirziu (aici Vicu Mîndra nu are dreptate).

În orice caz, demersul lui Vicu Mîndra este organic și competent, chiar dacă se pot face observații în unele amănunte — linia generală este continuă și bine argumentată.

ILEANA BERLOGEA : Totuși, o remarcă — dacă Vicu Mîndra se arată foarte sensibil și atent la modul în care s-a dezvoltat și s-a afirmat comedia, este mai puțin sensibil la formele teatrale bazate în primul rînd pe jocul actoricesc și doar în subsidiar pe text. Este firesc acest lucru la un om de litere, la un critic literar preocupat de cuvînt și de valorile acestuia. De aici atitudinea critică față de farsă sau vodevil, specii mizînd pe jocul actoricesc, pe farmecul interpretului, pe varietatea mijloacelor sale de expresie — cînt, dans, mimică —, și în care nu primează valoarea literară.

Este însă un merit al lui Vicu Mîndra modul în care a pledat și pledează pentru teatrul de valoare, pentru teatrul grav, bogat în idei.

I. C. CHIȚIMIA : Noi citim afirmația sau textul cuiva și îl percepem în felul nostru. El poate a gîndit altceva. Acolo unde Vicu Mîndra afirmă că se merge de la dramă la teatru, el nu s-a gîndit numădeci că teatrul nu are nici o influență asupra dramei, ci a presupus că dramaturgul are în minte jocul de scenă, chiar anumite talente actoricești. În fond, teatrul trăiește prin creația dramaturgică, nu există teatru dacă nu-l punem la dispoziție piesele, fie ele comedii, drame sau tragedii.

Și în creație există niște salturi. Piesele cîștigă pe parcurs înălțime și mai țirziu vom avea altfel de teatru. Dacă autorul a avut în minte asta, s-a și exprimat în acest fel, pentru că o creație de tip nou, pe altă treaptă, impune și din partea jocului de scenă înnoiri, precum și alte atitudini în creația scenografică. Re-lecturarea piesei a dus și duce mereu la înscenări variate.

PAUL TUTUNGIU : Unghiul de vedere al cărții îl exclude dintre exegeți pe directorul de scenă, care, în timpurile moderne, se vedește a fi un comentator de primă calitate. De aceea punem întrebarea : în ce măsură istoricul literaturii dramatice trebuie să facă eforturi de a înregistra exegeza regizorală ?

I. C. CHIȚIMIA : Oare greșește aici Vicu Mîndra ? Și eu mi-am pus problema aceasta de la începutul lecturii, citînd :

„Eu voi urmări valoarea literară a dramaturgiei, mai aproape de celelalte genuri literare decât de artele interpretative, fără a neglija total jocul de scenă”; el se gîdea probabil (și avea dreptate, zic eu) că viziunile regizorale diverse, cu aceeași piesă și cu piese diferite, ar putea constitui obiectul unei alte „istorii”, separate, foarte interesante (cel puțin în cazul marilor creații dramaturgice), pe care nu o putea cuprinde în toate detaliile ei, în raport cu ceea ce și-a propus. Se ridică și problema în ce măsură avea toate datele ca să-și dea seama cum a fost reprezentată o piesă, sub direcția unui regizor ori a altuia. Cred că au rămas mult prea puține însemnări ca să nu greșească, de aceea a și evitat, just, în pofida reciprocității relației literatură dramatică-spectacol, subliniată de noi.

PAUL CORNEA: Am mai spus-o și o repet: cartea lui Vicu Mîndra e, în primul rînd, opera unui critic, deși formula ei nu e scutită de o anume ambiguitate. În adevăr, ici și colo, autorul pare a-și asuma perspectiva istorico-literară, de pildă cînd întîrzie asupra unor autori minori (Pelimon, Vasile, Maniu) spre a demonstra formarea genului dramatic. În schimb, el redevine critic cînd trece sub tăcere dramele lui Bolintineanu (care totuși meritau o soartă mai bună) ori **Boieri și ciocoi** a lui Alecsandri, un eșec de bună seamă, dar la nivelul Alecsandri.

Aș vrea acum să supun discuției o mică problemă de terminologie: Vicu Mîndra distinge între „drama poetică” și „drama ludică”, atribuindu-i celei dintîi statutul pozitiv al inventivității și deschiderii, iar celeilalte — statutul negativ al rutinei și închiderii; Corneille și Racine ar Intruchipa „poeticul”, iar Crébillon — epigonismul ludic. La noi, **Scrisoarea pierdută** ar aparține primei categorii, **O alegere la Senat** de I. Negruzzi, celei din urmă. Cred că acest mod de a folosi termenii riscă să provoace confuzii. Critica și teoria literară contemporane înțeleg prin ludic o categorie a creativității, manifestată prin dezvoltarea jocului verbal (deci invers decât la Vicu Mîndra). Cît despre termenul de „dramă poetică”, el pare a conveni desigur unui teatru prin excelență liric, de exemplu dramei simboliste (deci altfel decât la Vicu Mîndra). Putem vorbi despre poetica **Sorisorii pierdute**, nu însă despre **Scrisoare** ca „dramă poetică”.

PAUL TUTUNGIU: Aș propune să mai spunem cîteva cuvinte despre stilul cărții, stilul literar al acestei cărți...

PAUL CORNEA: Vreți să-l definiți particularitatea stilistică?

I. C. CHIȚIMIA: Este un stil științific, sobru, adică vrea să spună niște lucruri care să fie clare pentru toată lumea. Nu are mare înclinare spre frazeologie eseistică și spre epatare lexicală. Formulează judecăți în termeni inteligibili pentru publicul larg.

PAUL TUTUNGIU: Țin să vă mulțumesc pentru că ați abordat cîteva importante aspecte ale noii cărți semnate de Vicu Mîndra, „Istoria literaturii dramatice românești”. Ea este scrisă într-un limbaj științific, dar are în același timp și o tonalitate eseistică. Poate și din cauza aceasta, paginile cărții sună și consună mai mult cu stilul unui critic decât cu stilul unui istoric.

Volumul întîi pune multe date într-o nouă lumină. Desigur, după cele semnate de dumneavoastră, probabil că a doua ediție va comporta adaosuri și reexaminări. Aș dori să vă reamintesc că autorul urmărește apariția la noi a principiilor moderne de teatru; de pildă, vorbind despre Picu Pătruț, pe care îl „lansează” în „Istoria literaturii dramatice românești”, spune: „Varianta scrisă în 1838 (dar, după mărturia autorului, concepută și verificată prin reprezentații cu doi ani mai devreme...”. Sublinierea „verificată prin fesionalitate. Și iată că Vicu Mîndra El urmărește să releve astfel că o metodă modernă azi în scrierea dramaturgiei există și la acest Picu Pătruț din Săcele. Mulți valoroși dramaturgi de azi nu-și publică piesele decât după ce au fost validate prin reprezentare, așteaptă botezul scenic. De ce? Pentru că scena vine cu „inspirația” ei, verifică textul la public și, uneori, te obligă să-l rescrii. Anumite fraze și propoziții nu pot fi rostite firesc, actorul protestează și regizorul îl dă dreptate. Și, atunci, autorul lucrează cu teatrul. De ce? Din motive de profesionalitate. Și iată că Vicu Mîndra semnaleză apariția acestui mod de scriere teatrală, în 1838, la dramaturgul popular Picu Pătruț din Săcele.

Vreau să spun că lui Vicu Mîndra îi sînt familiare marile probleme ale teatrului și a scris cu dragoste această „Istorie a literaturii dramatice românești”. Poate că stilul mai degrabă eseistic și vigoarea de critic au pus în umbră de cîteva ori pe istoricul consecvent, dornic să înregistreze ca atare fluxul și refluxul pieselor, consonanța lor și în același timp interacțiunea cu realitatea scenică.

Bineînțeles că vom putea judeca la adevărata ei valoare această carte abia atunci cînd va apărea ea în întregime. Pînă atunci, să-i urăm drum bun în viața acestui volum întîi. ■