

# Leonida Teodorescu

## Emanciparea dramaturgiei

Există în vremea noastră un proces ciudat de izolare a dramaturgiei de celelalte forme literare, un proces care n-a început de azi, de ieri, care a început de destulă vreme, cam din primul deceniu al secolului, dacă nu chiar mai înainte. Ceea ce este și mai ciudat este faptul că procesul de izolare nu este pornit atît dinăuntru literaturii, nu este pornit atît de criticii literari, poeți și romancierii, cit din afara ei, de oamenii de teatru, mai ales de regizori și de cronicari dramatici. La baza acestei izolări a stat un ascuțit, poate prea ascuțit, simț practic. Oamenii (de teatru) au avut la un moment dat revelația faptului că Shakespeare a scris piese prea lungi și atunci acestor piese li s-a aplicat o viziune regizorală, adică au fost adaptate gustului regizorului, gustul lui Shakespeare, fiind, evident, dat la o parte cu ocazia aceasta. Nu discut legitimitatea sau nelegitimitatea acestui tratament, nu vreau decît să constat și să reamintesc faptul, ca și caracterul devenit normal al acestuia. Nu este vorba că un regizor (mare sau mic) îl interpretează pe Shakespeare, este vorba că regizorul îl modifică. Poate că simplific oarecum lucrurile, dar toamă această atitudine practică a dus la un fel de ostracizare a dramaturgiei, la un exil al ei din restul formelor literare. Sub aspectul spectacolului, dramaturgia a devenit adesea, dacă nu chiar de regulă, un pretext; în jurul termenilor de text și de pretext s-au făcut chiar destule speculații elegante, uitîndu-se adesea că o operă scrisă rămîne o operă scrisă și că, înainte de a fi anulată (prin transformarea ei în pretext), trebuie să fie înțeleasă. Se

pare, însă, că e mult mai ușor să interpretezi decît să înțelegi...

Pentru dramaturgia noastră, lucrurile acestea au căpătat o rezonanță aparte datorită faptului că noi am avut întotdeauna dramaturgi, fără să fi ajuns a avea, propriuzis, ceea ce se cheamă o dramaturgie. Caragiale este un clasic pe care-l *juçam*, Camil Petrescu este un clasic pe care-l *stimăm* (dar îl jucăm mai puțin). Minulescu (nu numai ca dramaturg) este un scriitor de care (eu) mă înfînt ca de cîtecele naive ale copilăriei etc. etc. Toți dramaturgii vremii (cei pe care îi știm ca și cei pe care nu-i mai știm) n-au constituit însă o dramaturgie. Acesta nu este un păcat al dramaturgilor și nu le lezează în nici un fel valoarea; este pur și simplu o stare de fapt. Mai mult, este infinit mai greu pentru un dramaturg să se impună, independent de mișcarea dramaturgică, decît dependent de ea. Cît s-ar mai vorbi astăzi de piesele lui Victor Hugo, dacă Victor Hugo n-ar fi fost un exponent al școlii romantice? Faptul că I. L. Caragiale s-a impus, indiferent și independent de curente și de mișcări, amplifică și nu micșorează forța de penetrație a operei sale dramatice.

Din acest punct de vedere trebuie spus (o dată și o dată) că dramaturgii primilor noștri ani postbelici au preluat o situație greu de învidiat. Dramaturgia era privită doar prin prisma faptului izolat al spectacolului de teatru, și virtuțile (sau nonvirtuțile) literare ale „textelor“ n-au interesat prea multă lume. Lucrurile acestea nu sînt regretabile doar în sine, adică doar prin fap-

lul eludării unor surse valorice de cea mai autentică substanță, ci mai ales prin concluzia valorică pe care au produs-o. Piesele fiind tratate doar ca niște surse ale spectacolelor au fost neglijate prea adesea ca fapte literare, făcând astfel posibilă penetrația pieselor de un sezon, cu tot sosul publicitar de rigoare. Cine din publicul cumsecade își mai amintește astăzi de autorul *Dactilografilor*. Și totuși cită vilvă s-a făcut (datorită *spectacolului*) în jurul acestei piese, o variație mai mult decît mediocră de veșnică temă a scurgerii timpului. Piesa românească (din cauza stării ei de ostracizare) a fost privită strict prin prisma spectacolului realizat în urma ei și, astfel judecată a fost nu atît piesa, cît înglobarea ei în spectacol. Eforturile izolate ale unor cronicari dramatice de a vorbi despre dramaturgi ca dramaturgi, și nu despre dramaturgi ca niște componente ale spectacolului, au răsunat din păcate ca niște voci în deșert. Și piesa românească a rămas cu atît mai bună cu cît au fost mai buni actorii care o jucau. Și astfel, a fost greu ca vreo piesă românească să concureze, de pildă, cu *Doi pe un balansoar*, interpretată de acești actori minunați care sînt Leopoldina Bălănuță și Victor Rebengiuc.

Singura soluție de ieșire din această situație era generarea unei mișcări dramatice sau, ca să vorbim deschis, trecerea din starea de scriere dramatică în cea de dramaturgie. De altfel, marele merit (colectiv) al primei generații de dramaturgi (a Republicii) a fost acela că a provocat apariția unei noi generații de dramaturgi. Se știe (bănuiesc) că orice mișcare literară reprezintă o reacție. De prea multe ori, însă, prin reacție (care în literatură este estetică) se înțelege o relație de adversitate și se uită că mișcarea literară este o succesiune intimă a continuităților și a discontinuităților.

Prima generație a dramaturgilor postbelici a născut așa-zisa dramaturgie tină, un termen desigur conjunctural și care nu exprimă prea multe. De data aceasta n-a mai fost însă vorba doar de niște piese — nici de niște piese care au fost, nici de niște piese care sînt și nici măcar de niște piese care vor fi. Problema care s-a pus brusc și neașteptat a fost problema unei mișcări dramatice. O mișcare literară nu există niciodată singură, nu există decît cel puțin printr-o relație bilaterală (în cazul nostru, între cele două generații de dramaturgi) în care termenii se înglobează reciproc printr-o idee dramatică.

Lucrul esențial care s-a realizat a fost că dramaturgia a încetat să mai fie o stare difuză (alcătuită doar din piese și dramaturgi izolați) și a devenit un moment dinamic, realizat ca urmare a unei mișcări dramatice. Meritul prim (cronologic) revine primei generații, meritul secund (cronologic), dramaturgilor din cea de a doua generație. Faptul este, în primul rînd, colectiv și din acest punct de vedere nu se pune problema

lorii care este în toate cazurile o chestiune personală și nu de grup sau de generație. Important este că, pentru prima dată în întreaga istorie a literaturii noastre, dramaturgia a încetat să mai fie un mănunchi de autori și de piese și a devenit o mișcare.

Tocmai acest caracter de mișcare n-a fost însă sesizat acum cinci-șase ani, cînd dramaturgia a devenit obiectul și al unor preocupări estetice. Lucrurile au fost privite în mare parte tot izolat, în afara relației dinamice, intime, care le-a determinat și le-a dat sens. Indiferent însă de profunzimea sau de superficialitatea unor opinii, în dramaturgia noastră s-a produs o modificare esențială, inedită pentru literatura noastră: s-a instaurat o stare dinamică. În acest context, discuțiile „tradiționale” despre criza dramaturgiei, cu toată alura lor doctă, devin rizibile, prin perseverența cu care se face abstracție de starea reală a dramaturgiei noastre. Nu vreau să spun că dramaturgii au devenit mai buni; vreau să spun că dramaturgia a devenit altfel și că poate a sosit, în sfîrșit, timpul ca teatrele să reflecte mișcarea noastră dramaturgică, în ceea ce are ea și semnificativ în expresie și gîndire, în modalitatea ei particulară de a contribui la definirea stării actuale a culturii noastre. Dramaturgia noastră parcurge un intens proces de afirmare. Acest lucru, însă, trebuie să fie nu numai salutat, dar și valorificat.

