

Scriitori și dramaturgi

S-a observat, nu se poate să nu se fi observat, că a existat un moment în care această distincție, în mod normal falsă, a preocupat și pe unii și pe ceilalți, membri ai aceleiași Uniuni de creație. Dramaturgii au avut gânduri secesioniste. Scriitorii, din foarte multe motive, dornici ca dramaturgia să nu iasă din administrația comună (care este un subsidiar al Uniunii), au privit chestiunea cu o intenție concesivă subliniată. Istoria aceasta, devenită publică mai acum un an-doi, nu ne-ar fi reținut atenția dacă dincolo de aspectele ei organizatorice — pe care le-au dezbătut în presă înșiși membrii Uniunii Scriitorilor — nu ar pune în lumină și o diferențiere de fapt, pe cât de ciudată, pe atât de puțin previzibilă.

Nu vom încerca să dăm definiții nici pentru literatură (care cunoaște ierarhizări chiar în interiorul ei) și nici pentru dramaturgie. Vom observa doar că a scrie dramaturgie fără conștiința că textul va intra, la un moment dat, în circuitul „tehnologic” al transformării sale în spectacol, înseamnă a ignora finalitatea specifică a acestui tip de scriitură. Folosul acestei observații ni se arată nu numai prin comparația dintre destinul unei piese și cel al unui roman — acesta din urmă relativ mai independent, întrucât nu presupune întreg lanțul valorificării scenice — ci în considerarea tipului specific de necesitate ce stă la baza lor. Dramaturgia — generalizăm cu prudență — se află în mai mare măsură decât proza și poezia în linia întâi a confruntărilor prin care se definește un tip anume de spiritualitate, un anumit ideal. Ea este mai direct determinată de imperativele acestei lupte, resimte mai acut momentul în determinarea sa caldă, vie. Implicând, în actul specific al realizării sale sociale, prezența umană, ea se îndatorează acesteia pentru a putea trăi prin ea. În procesul dialectic al constituirii valorilor, ea descoperă timpul viitor, adică acela al confirmării ei, prin continua sa interpretare și reinterpretare. Epuizarea dramei — și cîte exemple nu se pot da! — nu ur-

mează epuizării unui actor sau a unui spectacol. Ea se petrece în raport cu fondul ei de semnificații, perenitatea tragediei antice, a dramaturgiei renascentiste, a dramei clasice sau romantice nefiind decît expresia unei asemenea cuprinderi generale a umanului încît determinarea sa concret istorică nu e negată, ci asimilată în acest general. Această literatură dramatică afirmă adevărul, dar știe că nu-l epuizează; prin dramă, în timp, adevărul e descoperit procesual și exprimat în termenii unui limbaj de o inegalabilă plasticitate.

Dar cine ar distinge *Iliada* și *Odissea* de piesele lui Eschil, numindu-l pe Homer scriitor și pe autorul *Orestiei* doar dramaturg? Și cine ar face distincția aceasta cu privire la indiferent ce alt moment, cine adică ar contesta scrisului pentru scenă valoarea literară (nu valoarea în general), și prin aceasta ar face ca Cehov să fie o dată scriitor și altă dată dramaturg, Strindberg la fel, Gogol și cîți alții încă deasemeni? Să nu deducem însă de aici că problema e falsă, adică să ne întoarcem la aparentele administrative de unde totuși plecam.

În același context, se reproșă dramaturgiei românești o rămînere în urma prozei și, mai ales, în urma poeziei; răspunsul dramaturgilor (Paul Everac și-a asumat misiunea „purtaătorului de cuvînt”) a constat într-o analiză a unora dintre cele mai reprezentative (socotite astfel) romane, ca și a unor tendințe poetice, descoperite atunci (în climatul unei polemici care s-a stins destul de repede) ca fiind precare, fie sub raportul originalității, fie sub acela al eficienței spirituale de un tip bine determinat, corespunzător momentului actual al evoluției societății românești. Sigur că nici în acest fel nu se poate înainta eficace spre cunoașterea acelor cauze care au diferențiat totuși literatura de dramaturgie.

S-ar cuveni observat faptul că s-a petrecut, de la un moment dat, un fenomen de epuizare a dramaturgiei; adică, piesele unei anu-

multe perioade și-au consumat utilitatea și semnificația strict în perioada dată, efortul reluării — în stagiunea trecută, mai ales — soldându-se cu prea puține rezultate. Nu este mai puțin adevărat că și destule romane sau volume de versuri, aparținând nu numai unor debutanți niciodată confirmați ca scriitori, au trăit aceeași soartă. Problema nu este aceea de a blama pe unii sau pe alții, pentru că servind, cu deplină bună credință, sper, imperativul unui moment, nu au reușit prin opera lor să întinască procesul istoric în evoluția sa reală. Mai curind e vorba de a înțelege cauza acestor zboruri seure, și de a observa că literatura își revendică nu pur și simplu succesul (*Danton* al lui Camil Petrescu nu a avut încă un asemenea succes, și — până la o vreme —, nu-l avusese nici *Jocul icelor*), ci acel *seris* pentru scenă care, fără a se sustrage (nici nu e posibil) determinărilor multiple la care e supus, are o deschidere de aceeași calitate (decă ineputizabilă) ca a metaforei poetice sau a structurii romanești. O dramaturgie nu se afiliază literaturii, fiind exclusiv poetică; nici structura epică nu-i conferă semnul perenității literare. Dar ea trebuie să tindă, la toate nivelele ei — deci, de la *cultura scrisului*, până la *tentativa gnoseologică îndrăznească* — spre imaginea semnificativă, spre dezvăluirea caracterului procesual al instaurării conștiinței umane, proces atît de dramatic în realitatea sa.

Dacă autorul dramatic e exclusiv interesat de fazele realizării unui text pe scenă, el va face o „literatură tehnologică“, adică tipul de scriere ce se mai numește și *scenariu*, și care, în ciuda unor excepții (explicabile psihologic mai ales), se consumă definitiv într-un spectacol dat, într-o transmisiune T.V. sau un film. Autorul intră, conștient, într-o echipă, paternitatea asupra operei nu-i aparține mai mult decît celorlalți. Este o producție necesară, de imensă utilitate publică, de o *imanență* exemplară, dar de o transcendentalitate nulă. În ultimii ani, acest tip de scriere a cunoscut aproape o înflorire: s-au conceput și spectacole (cu succes la timpul lor) pe baza unor scenarii care invitau la *conotații* (așa numita participare) pe toți componenții actului interpretativ. Mai mult, chiar unele texte literare au fost preluate ca pretext și transformate în scenariu. Să observăm însă că dintr-un text literar — fie exemple din zona exemplară: adaptările după schițele lui Cehov, după Dostoievski, după Sadoveanu (mă gîndesc la cele trei variante la „Baltagul“) etc — pot deriva nemănumărate adaptări; el este practic infinit, pe cînd scenariul își epuizează *într-o interpretare* semnificația, față de care, atît de meritoriu uneori, s-a angajat.

În afara „tehnologizării“ scrisului, care a diferențiat literatura și dramaturgia (dar care a produs diferențieri și în cuprinsul literaturii propriu-zise), putem considera ca o cauză și tendința de înglobare publicistică în dramă a evenimentelor. Dar, la limită, are loc și trecerea dramei în publicistica propriu-zisă (vezi teatrul-document), ea însăși de exemplară valoare, și atît de necesară, de altă condiție însă decît aceea a literaturii, și asta nu pentru că îi lipsește fiorul ficțiunii, ci pentru că are alt scop. Un publicist bun — întrucît publicistica însăși presupune vocație — nu literaturizează. Mijloacele sale aparțin altui arsenal, și dacă în această strălucită excepție care e scrisul lui Geo Bogza se petrece un fenomen de *innobilare prin idee, fervoare și cinste*, nu înseamnă că articolele noastre de fiecare zi, și de fiecare noapte uneori, vor deveni și ele literatură, cum devine fiecare rînd al celui amintit, cu firească emoție, înainte.

Literatura are și forță publicistică, adică impact, adică deschidere spre cititorul cotidianului, spre infometatul de eveniment și trăire. Cînd ziarul însuși și-a împlinit menirea, cînd viața lui de o zi a trecut, coloana literară rămîne încă vie și nimic nu o împiedică să treacă apoi în pagini de carte și de acolo poate iarăși, vreodată, cînd tocmăi e nevoie, în ziare, deloc plină de sine, dar rezistentă, ineputizabilă, intens semnificativă.

Dramaturgii n-au fost scriitori numai pentru că au comis și poezie, ori au semnat volume de proză (asta se întîmplă și *unor* autori din zilele noastre). Cînd dramele lor și-au găsit același răsnet în sala spectacolului sau în inima cititorului lor, scrisul acesta s-a numit literatură (și se numește, pentru destui autori de astăzi) și asta a vrut să spună că opera, atît de intens determinată, a atins totuși acel grad de autonomie care o eliberează de întîmplarea unei distribuții proaste, a unui regizor neinspirat, a unei hîrtii sau a unui tipar inferior. Cît timp o piesă își datorează succesul inspirației de o seară a unui actor, sau bugetului unui teatru, ea rămîne în afara literaturii, la fel ca versurile ce așteaptă hîrtia cretată și tehnoredactorul inspirat ca să poată atrage pe cineva. Deși distincția scriitori și dramaturgi s-a produs în contextul unor relații de breaslă, nu înseamnă că ea este o chestiune internă a breslei, ci privește calitatea scrisului nostru. În cele din urmă e vorba de destinul teatrului însuși, care, simptomatic, atunci cînd simte nevoia se adresează literaturii, adică valorilor reprezentative, de durată, înțelegînd că, deși este arta clipei prezente, nu poate trăi fără perspectiva infinită a timpului. Perspectivă fără de care nici dramaturgia nu poate exista.