

Judecata de valoare, factor esențial

Faptul că debutul lui Mirodan în dramaturgie a stîrnit vii ecouri nu mi se pare surprinzător. O replică sprintenă — ostilă convenționalului schematic — dată mentalităților filistine și strident demagogice, justifică simpatia cu care întîmpinăm *Ziaristii*. Rezonanța piesei relevă mai mult decît un mesaj polemic. Construcția dramatică, cu personajele, ideile și visurile lor, confruntă opinii și convingeri reale, contemporane, și exprimă din perspectiva acestora — cu o fervoare inteligentă, salutară — adeziunea la idealuri pentru care milităm. Piesa lui Mirodan nu e lipsită de scăderi, dar, în raport cu unele lucrări reprezentate pe scenele noastre în anii din urmă, are autenticitate în atmosferă, în dialog, parțial în dinamica tipologică, într-un cuvînt calități de incontestabilă teatralitate. Critica dramatică — chemată să-și întemeieze verdictul profesional pe analize atente, minuțioase și receptive asupra textului și componentei sale scenice: spectacolul — n-a putut să-i refuze recunoașterea. Cel puțin, așa s-ar părea la o primă trecere în revistă a luărilor de poziție, dacă impresii ulterioare nu ne-ar pune în contact cu aprecieri sinuoase, contradictorii, pe scurt — ambigue și din formularea cărora lipsește factorul esențial: judecata de valoare.

Ar fi bizar și nedrept să credem că morbul semnalat — în anumite circumstanțe, realmente nociv — operează cu exclusivitate în direcția piesei lui Mirodan. Este de semnalat totuși că, în cazul lui, arta echivocului cunoaște aplicații dintre cele mai regretabile. Andrei Băleanu și Horia Bratu le-au pus în discuție în paginile acestei reviste. Intervențiile lor au fost provocate, ca și cea a subsemnatului, de altfel, de cronică lui Ion D. Sîrbu publicată în nr. 7 (decembrie 1956) al revistei „Teatrul” sub titlul *Grandoarea și servituțile debutului*.

De la bun început țin să-mi precizez intenția de a nu rămîne la sfera problematicei abordate de participanții la dezbateri, care m-au precedat. Dacă se simte nevoia unei explicații, nu-mi este greu s-o dau. Desfacerea elementelor alcătuitoare ale articolului lui I. D. Sîrbu era necesară, oportună. Oarecum, voi reveni și eu la acest material inițial, în măsura în care simt nevoia să mai adaug unele precizări, să-mi exprim puncte de vedere (în acord cu Andrei Băleanu și Horia Bratu, dar și în dezacord cu ei, uneori) și cu osebire să semnalez în cele ce urmează implicații mai largi ale problemei dogmatismului în critica dramatică.

Luat în ansamblu, articolul *Grandoarea și servituțile debutului* nu este în întregime o manifestare propriu-zisă de dogmatism. După cum vom vedea, absolutizările dogmatice nu l-au ocolit și, în legătură cu opiniile eronate ce le degajă, vom reveni deîndată. Altceva însă caracterizează cronică amintită: echivocul.

Începutul articolului facilitează propria noastră investigație. El dezvăluie cam în ce mod și prin care formulă a fost Ion D. Sîrbu contaminat de dogmatism. Nu este aici locul de a face etimologia cuvîntului *dogmatism* și nici de a încerca incursiuni de ordin filozofic în istoria noțiunii, în evoluția accepțiilor ei. Este totuși clar că absolutizarea, antiistorică, a unor idei și concepții în afara fenomenului concret și a specificității sale determinate de manifestare, revendică calificativul : dogmatică. Și ca să revenim la chestiunea ce ne preocupă, să începem prin a reaminti faptul că I. D. Sîrbu îl citează în introducerea articolului său pe Emile Faguet, în legătură cu reflecția cunoscutului critic impresionist despre debuturi promițătoare și debutanți cu har... Prea bine ; ce-i rău în asta ? se va întreba vreun lector nedumerit. În sine, nici un păcat ; practic, unul dintre cele mai serioase. I. D. Sîrbu consideră că rezervele lui Faguet față de debutanți au o aplicație universală. Și-le însușește la repezeală ; construiește — mental, însumîndu-le, un pat procustian ad-hoc, și Al. Mirodan este invitat, cînd să-și scurteze un picior, cînd să-și lungească o mîna, potrivit jocului grațios și dezinvolt al aliniatelor cronicii.

În definitiv, ce spune Faguet ? „În mișcarea noastră teatrală, tinerii sînt aidoma drojdiei care fermentează piinea cea bună : nu au rutină, subtilitate, pondere compozițională : în schimb, au instinct, sinceritate și patos ; le lipsesc finețea ideii, sobrietatea calmă și măsurată a dialogului, precizia cuceritoare a portretelor ; posedă însă — și aceasta e un fapt ce nu se poate tăgădui — darul de a pune degetul pe rană, un fel copilăresc de a smulge măștile și de a striga în gura mare, și — mai ales — o delicioasă stîngăcie de a îmbrăca hainele înaintașilor, în așa fel încît oricărui spectator atent i se revelează dintr-o dată întreg ridicolul formelor depășite...”

În primul rînd, cîteva întrebări pornind de la Faguet și referindu-ne, între alții, la Mirodan. Toate debuturile trădează lipsa de rutină, de subtilitate și pondere compozițională, oare ? Mi se pare că nu s-a găsit nici un cenzor dispus să-i reproșeze debutantului Anatole France absența numitelor însușiri din paginile lui *Thaïs*, cu care scriitorul se consacra în literatură. Drama *Hoții* n-a marcat debutul lui Schiller cu o capodoperă, succesul fulgerător al piesei verificîndu-se în ecoul ei revoluționar, pe plan universal ? Nu-l așez pe Mirodan în vecinătatea acestor mari figuri, dar nevoia unor exemple cît mai elocvente m-a obligat să le citez în legătură cu aprecierea lui Faguet. De prisos să mai adaug că, și în literatura noastră actuală, există debuturi ce-l infirmă pe criticul francez în generalizarea preluată de I. D. Sîrbu. Mă gîndesc la Titus Popovici cu *Străinul* și la Iulia Soare, al cărei recent roman : *Familia Calaff* recomandă un prozator format, cu multiple resurse. Dacă „sobrietatea calmă și măsurată a dialogului” și „precizia cuceritoare a portretelor” sînt însușiri străine tinerilor, Mirodan este, alături de nu puțini alți dramaturgi — debutanți la vremea lor —, un fericit și singular accident.

Evident, Mirodan aduce cu el insuficiențe ale debutului, și unele prețiozități sezizate de Sîrbu se integrează slăbiciunilor piesei. Tot astfel și portretul lui Tomovici, asupra căruia ezită să te pronunți : e cumva o lichea, un slab de înger timorat de Pamfil, sau mai la drept vorbind un dușman primejdios, ascuns, dar care, în acest din urmă caz, înseamnă o supărătoare recrudescență schematică, într-o piesă dornică să înfrunte primejdia, fără a-i plăti tribut ?

Piesa mai are și alte calități însemnate și lipsuri, dar nu mi-am propus să refac aici o cronică dramatică deficitară. Reluînd citatul din Faguet, am ținut să relev caracterul său vulnerabil, în confruntarea cu individualități creatoare tinere, refractare la încadrări prestabilite. Ce a făcut însă I. D. Sîrbu ? El a ținut cu orice preț să potrivească realitatea concretă a lucrării lui Mirodan cu rezervele criticului estetizant. N-a fost lucru ușor, pentru că Mirodan a uitat să țină seama — cînd și-a scris piesa — de sezișările autorității menționate. Nu i-a mai rămas lui I. D. Sîrbu decît să le aplice post-festum, cu rezultate — așa spune franc — mediocre. Altminteri, evidența fiind uneori mai puternică și mai probantă decît conceptualismul premeditat al recenzentului, Ion Sîrbu recunoaște confuz merite acolo

unde — cu o pagină mai înainte — descifrase lacune: Și invers. A. Băleanu a remarcat în sensul acesta numeroase inconsecvențe. Nu-mi propun să le reiau, dar nici nu pot renunța să nu amintesc câteva mai izbitoare. Cronicarul observă într-un loc: „Nucleul dramatic și, în același timp, animatorul moral al piesei este redactorul-șef al ziarului, Cerchez“. Dar 15 rânduri mai jos, citim cu mirare: „*Acesta* (Ion Gheorghe, *n. n.*) deși nu apare pe scenă, constituie totuși nucleul conflictual, în jurul căruia gravitează întreaga intrigă“. Că autorul cronicii ezită să formuleze aprecieri sigure, preferînd afirmațiilor spuse fătîș, cele labile, învăluite, sub amabilitatea cărora nu o dată se camuflează obscure reticențe, ne-o dovedește următorul exemplu. Ion D. Sirbu subliniază într-o dispoziție mai receptivă: „Dacă la acest lăudabil curaj al autorului adăugăm o anume prospețime și un incontestabil ritm — prezent atît în viziunea de ansamblu cît și în claviatura dialogului —, o oarecare ingeniozitate de reporter în redarea culorii locale a caracterelor (Gurău, Romeo, Leu) și a atmosferei specifice (actul III), obținem un certificat literar încurajator pentru perseverența și talentul lui Al. Mirodan“. Totuși, peste câteva pagini, cronicarul nu mai subscrive propriile aprecieri și notează cu seninătate obiecția că lucrarea lui Mirodan (n-am înțeles nici pînă astăzi de ce I. D. Sirbu consideră drept dramă o comedie spumoasă) cuprinde „mai multă intenție morală decît fior emotiv“. Ciudate contraziceri se întîlnesc și în discuția reprezentării scenice. Este limpede că, silit de necesitatea adoptării în chip dogmatic a indicațiilor lui Faguet, recenzentul a șovăit mereu între realitatea artistică a *Ziariștilor* și reșorurile destinate cu anticipație. Această echilibristică explică și intențiile acceptării piesei „de jure“ și a repudierii ei „de facto“. I. D. Sirbu a găsit și slăbiciuni reale, explicate mai întotdeauna în planul formal. De pildă, dacă tematica îi oferă garanții, cerințele ficțiunii și exagerării nu, fiind artificii formale, de compoziție. Dar caricarea lui Gurău ori Leu nu sînt oare de domeniul exagerării și servesc totuși tematica — în ciuda temerilor lui Sirbu — prin sugestia cu care plasticizează o idee de bază a piesei și se integrează substanței ei artistice? De fapt, cauzele trebuiau căutate în structura construcției, în fondul ei, dar cronicarul, nu o dată, pătruns de reversibilitatea și relativitatea lucrurilor, stabilește paradoxal cauzele drept efecte.

I. D. Sirbu a comentat defectuos *Ziariștii*. El nu este atît un dogmatic, pe cît a căzut prizonierul unei exagerări dogmatice ivită din aplicația osificată și absolutizantă a unor reflexii valabile relativ. Slăbirea discernămîntului critic înlesnește pătrunderea pernicioasă a tiparelor dogmatice, mai cu seamă cînd, atrași de alte probleme, uităm că dogmele și canoanele nivelatoare își fac loc acolo unde atitudinea critică față de ele se estompează, iar concesiia, compromisul ideologic se substituie intransigenței. Concluzia se impune de la sine: cu evaluările estetice voalate, imprecise, nu poate exista conciliere.

*

Cazul discutat pînă acum trădează o înțelegere deformată parțial a specificului unei piese, ale cărei date fundamentale au fost totuși puse în lumină. Critica dramatică din ultima vreme ne-a prilejuit însă comentarii alterate pe de-a-ntregul de dogmatism, rigiditatea mergînd pînă într-acolo încît se refuza unui dramaturg de certă valoare recunoașterea specificului său valoric, sub pretextul unor rezerve de ordin ideologic. Este vorba, mai concret, de cronică teatrală semnată de Radu Popescu la piesa lui Victor Ion Popa: *Take, Ianke și Cadir*, în „Romînia liberă“ nr. 3826 din 27 ianuarie 1957. Cronicarul constată că piesa „este scrisă în anii 1932—1933, adică atunci cînd criza generală a capitalismului atinsese punctul culminant, provocînd ravagii și catastrofe în sînul proletariatului, al micii burghezii, al negustorilor și meseriașilor“. În aceste împrejurări, pe Radu Popescu îl supără că Victor Ion Popa este „omul multilateral, dar timid în fața marilor probleme, sentimental, cu interes și gust (...) pentru personalitățile și conflictele minore al căror preț și a căror dezlegare provoacă lacrima odată cu surîsul, lăsînd totuși netulburate adîncurile sufletului și ale conștiinței“. Că nu este așa și că dramaturgul, într-o vreme de hidoase explozii morale

(după expresia lui Radu Popescu), a pus accentul pe disponibilitățile sufletești ale oamenilor dornici de înțelegere și armonie reciprocă ne-o dovedesc tocmai cele trei personaje: Take, Ianke și Cadîr. Cei trei eroi închipuie o comuniune umană în disprețul tuturor convențiilor și prejudecăților șovine. Există în fiecare dintre ei o aspirație suavă, pură, spre fericire, pe care nu și-o poate împlini decît înfrățindu-se cu ceilalți. Piesa poate că nu este un exemplu de substanțialitate, dar o asemenea viziune umanistă, luminoasă în optimismul ei stenic, în condiții și climat fascizant, nu poate fi trecută cu vederea. Ei bine, Radu Popescu descoperă în Victor Ion Popa „un prototip de apolitic“, căci altminteri cum ar mai avea el înclinare pentru micii burghezi ai târgurilor provinciale în plină criză capitalistă? Desigur că o asemenea viziune patriarhală suferă de dezorientare ideologică, zice cronicarul, uitînd probabil că ceea ce dă farmec și valoare specifică piesei lui Victor Ion Popa este nu presupusa viziune facilă, pitorească, ci realismul ei prob, curajos, omenesc, nobil, prietenia celor trei eroi fiind o replică dată ideilor și sistemelor menite să explice, să legitimizeze și să provoace discordia națională, diversiunea rasială. Rapu Popescu ar fi preferat ca *Take, Ianke și Cadîr* să beneficieze de aceeași densitate de idei ca *Manasse*. Dezideratul e discutabil, știut fiind că Popa n-are ca dramaturg adîncimi zguduitoare, piesa sa cucerind spectatorul prin alura alertă, vodevilească — după cum s-a exprimat V. Mîndra — a conflictului. A-i reproșa lui Victor Ion Popa, conștiință generoasă, onestă, incontestabil democratică și cu certe vocații scenice, în numele unei exigențe ideologice actuale, absența imperativului militant mi se pare o regretabilă incomprehenziune și — în măsura în care îi anulează sau ignorează specificul său de viziune și temperament creator — o absurditate dogmatică.

Mai supărătoare este recidiva cronicarului. Nu prea de mult, Radu Popescu, discutînd teatrul lui Sebastian, în speță *Steaua fără nume*, considera preocupările personajelor centrale: Marin Miroiu, Udrea etc. de esență maniacală. Perfect nereceptiv la aspirația intensă a eroilor spre o fericire degajată, eliberată de meschinăria și banalitatea asfixiantă, trivială a traiului cotidian, Radu Popescu suprapune, confundă idealul cu mania. Există însă între aceste noțiuni, cu înțelesul lor efectiv și reflectiv, o asemenea deosebire, încît — ca să mă exprim fără violență — a nu le disocia este de-a dreptul o flagrantă opacitate.

Este de mirare cum a putut un critic ca S. Damian,* discutînd un studiu scris cu sensibilitate și pătrundere de B. Elvin pe marginea teatrului lui Mihail Sebastian, să descopere, întîlnindu-se cu Radu Popescu, infantilism dezarmant în conduita unor eroi care, e adevărat, nu sînt revoluționari de profesie, dar care prin inacceptarea vieții sufocante la care sînt siliți și prin elanul superior ce îi înalță din mediocritate, se definesc social pe ei și lumea în care trăiesc cu infinit mai multă pregnanță decît rețetele arbitrare ce li se recomandă. Față de obtuzitatea opticii dogmatice, Stanislavski n-a avut decît cuvinte aspre, de persiflare. Le amintesc pentru actualitatea lor: „Ar fi greșit să confundăm tendințele sau cunoștințele de ordin general, pe care unii încearcă să le așeze la bazele noului teatru, cu conținutul creator care reprezintă suflul creației artistice. Simplul element spectaculos, predica sau manifestul nu pot fi confundate cu arta adevărată!“**

Dogmatismul a pierdut teren și în critica dramatică, dar după cum am văzut, în circumstanțe prielnice, dacă nu de climat, cel puțin de metodă, rămîne virulent. Există însă toate condițiile pentru a-l face inofensiv. O atitudine științifică de intransigență mereu trează, dar și de receptivitate estetică, îi va înlesni decesul.

H. ZALIS

* Vezi articolul *Prea multe aplauze* din vol. „Incerări de analiză literară“. E.S.P.L.A., 1956.

** K.S. Stanislavski, *Viața mea în artă*, ed. Cartea Rusă, 1950.