

PROBLEME ȘI SARCINI ALE CRITICII NOASTRE DRAMATICE

Critica dramatică joacă un rol de seamă în viața teatrului. Creșterea impetuoasă și vastă pe care mișcarea teatrală a cunoscut-o în țara noastră în acești ani ai puterii populare s-a desfășurat în prezența tot mai bogată, mai susținută, mai activă și mai răspîndită a criticii de teatru. Înnoit în funcția și în conținutul lui, devenit unul din factorii de frunte în opera de educare artistică, morală și cetățenească a omului muncii, teatrul nostru s-a străduit să înlăture din calea lui racilele și piedicile trecutului, să se afirme an de an, cu succes crescînd, ca un teatru integrat cauzei clasei muncitoare, partidului, cauzei construirii socialismului. El a depus în acest scop eforturi statornice spre însușirea și aplicarea metodei realist-socialiste, spre afirmarea ei ca unică metodă valabilă prin care realitatea înconjurătoare — cu oamenii, problemele și aspirațiile lor — poate fi cu adevărat oglindită și poate cu adevărat și valoros să-și găsească expresie artistică. În promovarea acestei metode, ca și în promovarea și stîmularea unei dramaturgii a realismului socialist în țara noastră, a unui nou repertoriu și a unei arte interpretative noi, întemeiate pe concepția revoluționară marxist-leninistă despre viață și lume, teatrul a căutat dintru început sprijin și la critica teatrală. În critică, teatrul vede un for în stare să-i verifice justa orientare, să-i semnaleze eventuale întîrzieri, abateri sau poticniri, să-i releve din timp deopotrivă succesele ca și eșecurile; și, cu competență, principialitate și exigență mereu sporită, să-l facă să înțeleagă măsura în care izbuteste a-și împlini înalta misiune de educator al conștiinței socialiste a publicului.

O asemenea critică dramatică, care să judece fenomenul teatral de pe pozițiile esteticii marxist-leniniste, ascultînd de îndrumarea statornică și atentă a partidului, n-a întîrziat să se arate chiar din primii ani ai revoluției culturale în țara noastră. Încă de pe atunci, tînără și în luptă aprigă cu matadorii „crizismului” și ai artei „neutre”, „autonome”, ai artei „deasupra claselor”, această critică a știut să se impună prin profunzimea și tăria de nezdruccinat a argumentelor sale, prin fermitatea și intransigența partinică cu care-și susținea argumentele, prin promptitudinea și caracterul nimicitor cu care riposta „punctelor de vedere” profesate de purtătorii de cuvînt ai esteticii și ideologiei dușmănoase. Înlăturarea teatrului burghez din viața noastră artistică, drumul spre teatrul realist-socialist au fost în bună măsură o operă la care a contribuit și această tînără critică.

De atunci, atît mișcarea teatrală cît și critica teatrală au crescut paralel, s-au maturizat. Iar cerințele, căroră ele au a răspunde, au sporit. O întinsă rețea de instituții teatrale acoperă astăzi cuprinsul țării. S-a născut și se dezvoltă o literatură dramatică originală nouă, sub semnul și din clocotul construirii socialismului. Elemente tinere s-au adăugat vechilor cadre de frunțași ai scenei și realizează laolaltă, față de trecut, un front artistic structural nou, în convingeri, în orientare, în realizări. Uriașul public nou de oameni ai muncii, care asaltează sălile de spectacol, a crescut în exigență și pretinde teatrelor un repertoriu corespunzător gustului său artistic crescut, înțelegerii sale mai adînci și mai larg cu-

prinzătoare a rosturilor și vieții din jur, un repertoriu care să-i poată potoli deopotrivă setea de frumos și setea de adevăr, un repertoriu în care desfătarea să se însoțească organic cu întărirea și înarmarea conștiinței sale de constructor al socialismului, de luptător pentru cauza socialismului.

E firesc în atari împrejurări să cercetezi frontul de azi al criticii dramatice, să-i examinezi activitatea în lumina sarcinilor și răspunderilor ce-i revin, acum, în fața mișcării noastre teatrale atât de largi și atât de vii.

Nu folosim un termen exagerat, vorbind de un *front* al criticii dramatice. Astăzi, mai că nu există cotidian, din câte cotidiene apar în țară, unde să nu fie prezentă rubrica teatrală și în care să nu existe acreditat pentru această rubrică un condei anume. Cît privește publicațiile periodice, acestea închină adesea pagini întregi urmării fenomenului teatral, analizei critice a creației artistice din teatre. Iar apariția revistei „Teatrul“, cu osebire chemată să se ocupe de feluritele aspecte și probleme ale teatrului nostru, a venit de peste doi ani să îmbogățească rîndurile cronicarilor și criticilor dramatice. Există, așadar, realmente un front al criticii dramatice. Și e bine să adăugăm că, în mare măsură, el este activ, prezent în viața și problemele teatrului nostru. O seamă de critici dramatice și-au dobîndit în activitatea lor, recunoașterea și prețuirea cititorilor — iubitori și oameni de teatru. Cuvîntul lor, în coloanele ziarelor sau periodicelor în care ei scriu, e citit cu luare-aminte și are o efectivă forță de înrîurire.¹ Asemenea rezultat e, fără îndoială, îmbucurător și, în fond, de asemenea rezultat câtă să se bucure orice profesionist al criticii dramatice. Toată întrebarea e: cum înrîurește critica noastră dramatică viața noastră teatrală? Și la această întrebare, răspunsul, mai ales în ultimul timp (mai precis: în ultima stagiune), nu e totdeauna prea îmbucurător. În viile dezbateri publice privind — în lumina documentelor Plenarei Comitetului Central al partidului din 9—13 iunie — activitatea lucrătorilor din domeniul ideologiei, critica dramatică a avut multe să-și reproșeze. Articolul *Pentru întărirea principialității marxist-leniniste în critica literară*, apărut în „Scînteia“ din 18 și 19 iulie 1958, semnalează în cîmpul criticii literare din ultima vreme, o seamă de deficiențe ideologice perfect aplicabile și criticii dramatice. Recenta Consfătuire, din iulie a. c., a oamenilor de teatru a atins și ea, după cum se știe, în discutarea problemelor de orientare a repertoriilor și a literaturii noastre dramatice, și chestiunea rolului jucat de criticii dramatice în dezlegarea acestor probleme. Care a fost acțiunea criticii dramatice în orientarea justă, partinică, a repertoriilor teatrelor noastre? Cum a stimulat critica noastră dramatică și cum a promovat ea scrisul dramatic original, dramaturgia realist-socialistă? Cum și în ce măsură a îndreptat ea dramaturgii noștri spre temele și conflictele esențiale și majore ale actualității, spre profilarea artistică a omului muncii, a comunistului, a eroului constructor al socialismului, în scrierile lor? Ce probleme legate de dezvoltarea dramaturgiei noastre originale a studiat în acest scop critica noastră dramatică și cum le-a studiat? Cum a sintetizat și cum a generalizat pe plan teoretic experiența teatrului nostru? Cum și în ce măsură și cu cîtă operativitate au sesizat criticii dramatice primejdia infiltrării influențelor ideologiei străine în

¹ Interesul cu care a fost întâmpinată de public apariția volumului de *Insemnări despre literatură și teatru* de V. Mîndra (primul volum, de acest fel, apărut după aproape un sfert de veac de la *Mărturiile în Contemporaneitate* ale lui G. M. Zamfirescu) este, în această privință, plin de semnificații: e pe de o parte dovada maturității tinerei noastre critici dramatice marxist-leniniste, e dovada trecerii ei de la stadiul de cronică, la stadiul adîncirilor teoretice și generalizatoare; pe de altă parte, este dovada importanței pe care critica dramatică a început s-o prezinte nu numai în viața de zi cu zi a teatrelor noastre dar și în problemele lor de perspectivă.

scrisul și arta dramatică? Cum și cu câtă operativitate au combătut ei, când s-au ivit semnele unor atari influențe, prezența lor în viața și munca teatrelor noastre? În ce măsură, critica dramatică a luat poziție față de lucrările minore și mediocre, amăgitoare și pseudoactuale, care și-au găsit găzduire pe unele din scenele noastre? În ce măsură critica dramatică a fost fermă, intransigentă în apărarea esteticii marxist-leniniste, în apărarea purității ei împotriva feluritelor încercări, conștiente sau inconștiente, de promovare a tezelor menite să revizuiască, să denigreze realismul socialist, împotriva tendințelor de împăciuitoarism și de concesie față de liniile estetice, față de ideologia burgheză?

E bine să nu ne sfiim și să recunoaștem că, în cîmpul criticii dramatice, îndatoririle n-au fost totdeauna și cu strășnicie împlinite.

Criticii dramatice i se cere să fie activă și productivă: să propulseze, să dinamizeze viața noastră teatrală. Ea a fost însă, din păcate, la o seamă dintre practicienii ei, și nu la cei mai mărunți, mai degrabă o critică ce s-a complăcut, lenevoasă și calmă, în funcția pasivă de înregistratoare a fenomenului teatral. Așa fiind, ea s-a restrîns în pretenții la dimensiunile unor simple dări de seamă, uneori chiar la dimensiunile unor simple și fugare notații pe marginea cîte unui spectacol-premieră. Criticii i se cere să aprofundeze creația artistică și, pătrunzînd în adîncurile ei, să vadă și să releve valorile esențiale, ca și neajunsurile acestei creații. Din păcate, în scrisul cronicarilor noștri dramatice s-a înscăunat, datorită caracterului acestuia lenevos și pasiv, adesea superficialitatea în tratarea problemelor privind drama și arta dramatică. Ea s-a lăsat uneori, doar acoperită de ceața unei erudiții cu dinadins izbitoare la unii, de un verbiaj săltăreț la alții, ori de prețiozități stilistice, gol-sunătoare la alții, cînd platitudinea și sărăcia de idei nu se măturiseau fără ocol, la o a patra categorie. Nu putem spune că în critica noastră dramatică nu există condeie serios preocupate de a discuta aspectele importante, esențiale — ideologice și artistice — ale creației dramatice. Aceste condeie au urmărit însă de la spectacol la spectacol, și pentru spectacolul teatral respectiv, respective probleme. Ele au fost rupte de problematica generală și de orientarea de ansamblu a teatrului nostru și, prin forța lucrurilor, l-au văduvit pe cititor de orizont și de perspectivă. E ilustrativă în această ultimă ipostază cronică lui V. Mîndra la „Gazeta literară”. Această cronică e, în majoritatea cazurilor, pilduitoare pentru ponderea și justețea judecăților ce emite. Eficiența ei este însă strict limitată la *obiectul* judecat și s-ar putea anevoie extinde spre generalizare. Excepția ciclului de note critice pe marginea *Primejdiei melodramei*, sau pe marginea felului în care se valorifică pe scenele noastre, moștenirea dramatică — note critice cu care Vicu Mîndra și-a încheiat, pentru stagiunea trecută, activitatea de cronicar teatral —, dovedește în acest sens folosul sintezelor, al studiilor adînci cu forță generalizatoare. Folosul unor atari lucrări n-a fost însă, pare-se, înțeles de mulți critici. Nici măcar de criticii găzduiți în paginile revistei de specialitate: „Teatrul”. Cum s-a mai remarcat, activitatea teatrelor noastre a fost, în aceste pagini, urmărită la suprafață, în aspectele ei imediate, înăuntrul unei rubrici destinate „cronicii”. În această rubrică, mai mult chiar — și în orice caz mai întîrziat — decît în alte publicații, era caracteristică tot *notația*. Unele considerații de dimensiuni mai largi, trecute în paginile în care s-ar presupune că se face loc studiilor, rămîneau în fond, cu cîteva excepții, tot la stadiul de notație, de notație mai largă, fără pretenții de aprofundare.

Partidul a supus, pe drept, unei repetate și puternice critici revista „Teatrul”. Paginile ei au fost și în alt chip grăitoare în privința superficialității cu care trata problemele teatrului nostru. Aproape de-a lungul întregii stagiuni trecute

(excepție fac numerele începînd din aprilie încoace), materialele de „greutate“ din revistă au tratat (cînd nu probleme de informație sau de istorie teatrală) probleme în genere lipsite de contingență reală cu fenomenele arzătoare, de actualitate, ale teatrului nostru: false, ori de mult închise probleme plat-generale din domeniul artei interpretării actoricești² și sinteze de circumstanță ori întîmplătoare, în jurul dramaturgiei noastre (două într-o stagiune: „Perspectivele dramaturgiei noastre“ de D. Micu, cu ocazia sărbătoririi deceniului Republicii noastre Populare și despre „Dramaturgia actuală cu temă istorică“ de A. Martin). Încolo, puține lucruri care să dovedească preocuparea revistei pentru problemele de orientare a teatrului și dramaturgiei noastre, pentru problemele de repertoriu, pentru problemele realismului socialist în teatru, pentru problemele partinității și caracterului popular în arta noastră teatrală. E adevărat, nu mult după deschiderea trecutei stagiuni (în decembrie), H. Deleanu nota într-un cursiv al „Cronicii“: „Datorită numărului impresionant de mare al pieselor noi, avem, în sfîrșit, o largă bază de discuție asupra dramaturgiei noastre...“. Practic, „discuția“ care se lăsa atît de larg promisă, era însă strangulată din fașă — și a rămas strangulată — în chiar cursivul pomenit. Acesta îi osîdea pe cronicarii noștri mulțumiți „să consemneze, mai mult sau mai puțin violent critic, cîte o piesă, fără a reveni asupra peisajului de ansamblu“, dar deopotrivă îi osîdea și pe cei „ce s-au încumetat, în viteza expresului, să tragă concluzii — vai, pasiunea aceasta nestăvilită pentru generalizări particulare!“ — și care „au ajuns“ la teoria eronatelor „viziuni minore“... Se osîdea indirect, în aceste rînduri, și operativitatea criticii dramatice (vezi ironia cu „viteza expresului“) și cerința generalizărilor teoretice (iarăși ironic tratate). Sub pretextul apărării teatrului de judecăți negativiste, se ajungea în același timp la absolvirea lui și a dramaturgilor de sarcina reflectării aspectelor majore ale actualității noastre. Cu atari opinii critice ambigue, se promovau încetineala și moleșeala, în locul operativității și fermității ideologice, s-a întîrziat — spre marea pagubă a teatrelor noastre — denunțarea la vreme, în repertoriul trecutei stagiuni, a deficiențelor de orientare ideologică și de realizare artistică.

Era firesc ca această atitudine pasivă a cronicarilor față de frămîntările și problemele teatrului să atragă după sine consecințe cu totul regretabile. Liniile de „orientare“ ale criticii dramatice începuseră să fie trase înspre periferia îndatoririlor ei centrale și de bază, înspre ignorarea elementelor de conținut ale operei de artă, înspre urmărirea cu precădere — atît la textul dramatic cît și, mai ales, la spectacol — a „expresiei“, a datelor tehnice de construcție, a problemelor ei formale. Tot în „Teatrul“ citim bunăoară un alt cursiv, semnat de Horia Deleanu, în caietul de început de an al revistei. Acest cursiv cerea criticii dramatice să joace rolul unui documentar „în sprijinul istoriei teatrului“, să suplinească „unele imperfecțiuni ale perfecțiunilor tehnice din veacul nostru“. Potrivit cursivului, cronică dramatică se definea în mod just ca o „analiză obligatorie, aplicată, a datelor spectacolului“. Dar problemele de conținut apăreau, în vederile autorului cursivului, niște probleme de ordin secundar: „O serie de cronicari — spune autorul — se ascund îndărătul unui adevăr devenit poncifal — că textul constituie temelia temeliiilor spectacolului, și acordă o disproportionată atenție piesei, ignorînd aproape... trans-

² Aci sînt de pomenit nu numai foarte des citatele articole despre „a treia soluție“, în care Luchian Botez „dezbate“ pozițiile pentru și împotriva lui Diderot, ori despre „funcția plastică a interpretării actorului“, în care Ion Horga rostește platitudini stilistice înzoronate, ci și unele luări de poziție care reiau cu aparența unei necesități actuale, aceeași dezbateră în jurul unei desuete dileme: „Diderot sau Réjane“, în jurul artei-meșteșug ori artei-creație, în jurul efectelor sau autenticității în teatru etc.

figurarea ei scenică". Așa pusă problema criticii dramatice, prin minimalizarea conținutului și prin urmărirea cu osebire a „transfigurării scenice“, a acestor date ale spectacolului, prin socotirea criticii făcute la text drept un „mod cu totul impropriu de-a face o cronică aparent dramatică“, se ajunge fără piedici la pledoaria unei critici tehnice, la promovarea formei în sine sau la despărțirea arbitrară a fondului de formă. Rîndul care ne amintește că „esențială s-ar părea însă că este descifrarea inițială a sensurilor majore ale textului“, e, după cum se vede, dubitativ și în orice caz semănător de confuzii. Tot așa semănătoare de confuzii este lipsa de precizie în ce privește „analiza lucidă, științifică, obiectivă, a componentelor și tendințelor“, despre care mai vorbește autorul. Căci, a descifra doar sensul major al unui text, a analiza, chiar cu luciditate, cu mijloace științifice, „componentele“ și „tendințele“, fără a arăta despre ce mijloace științifice e vorba, fără a stabili poziția de clasă și fără a lua tu însuși, critic, poziție față de ele, înseamnă a te complăcea în constatare obiectivistă, a da apă la moara teoriei neutralității în artă.

Asemenea atitudine, cel puțin evazivă, nu e singulară în cîmpul criticii noastre dramatice. Ea a putut fi semnalată ca o atitudine aproape generală a criticilor de la „Teatrul“, unde tendințele impresioniste și eclecticice, jena de a folosi măcar termenii uzuali din estetica marxist-leninistă și înclinarea de a izgoni din cîmpul esteticii noastre, sub masca luptei antidogmatice, acești termeni, și-au dat nu arar mîna. S-au întîlnit astfel în cronicile din „Teatrul“ pledoarii și pentru „autenticitate împotriva modului teatral de joc“ (Crin Teodorescu), și pentru „reteatralizare“ și „modernitatea“ teatrului (Florian Potra), fără a se preciza natura, conținutul și sistemul estetic căruia aparțin aceste „autenticități“, această „teatralizare“ și această „modernitate“. Și-au găsit loc și poziții neechivoc impresioniste, în care o operă dramatică și un spectacol sînt urmărite și valorificate după „surprizele“ și „farmecul“ pe care le oferă și în care poezia unei opere dramatice ori distribuția unui spectacol pot fi, pentru respectivul critic, „atît de impunătoare“ încît acesta „este gata... să-și piardă nu numai capul — dar ceea ce este mult mai grav — chiar și spiritul critic“ (Ec. Oproiu). Ne aflăm, e drept, în fața unui cronicar care uzează cu predilecție de stilul parabolic, de metafora paradoxală, de ironie. Dar ce ironizează și cum ironizează același cronicar, Ec. Oproiu, cînd, ca să valorifice o piesă ce i se pare vrednică de prețuirea ei critică, face reflexii denigratoare la adresa unor cronicari socotiți simpliști (care „discută întotdeauna dacă intriga e verosimilă, conflictul — destul de ascuțit, personajele bine „conturate“) și așează toată valoarea unei opere pe talentul autorului, atunci cînd se miră că „nimeni nu discută niciodată despre talent...“ ? Ce ironizează și cum ironizează acest critic, cînd își mărturisește plăcerea de a vedea pe scenă „oameni care nu vorbesc ca articolele de fond sau ca mica publicitate din ziare“ ? Răspunsul îl dă indirect însuși cronicarul, atunci cînd valorifică „ambizia cea mai importantă“ a autorului piesei criticate, „de a pune totul sub semnul : „așa este în viață“. „Din cauza aceasta — explică mai departe cronicarul — personajele sale nu au suferit stilizarea aceea respingătoare care transformă „negativii“ în demoni, „pozitivii“ în serafimi“. Sînt limpede vizate, în această mărturisire și în această valorificare și explicare, unele trăsături de bază ale operei realist-socialiste : veridicitatea, combativitatea de clasă, selectarea partinică a datelor realității reflectate. Minimalizînd aceste trăsături, ridicînd talentul, numai talentul, la suprema condiție a valorii unei opere de artă, criticul izbutește, acordînd acest talent în chip arbitrar, potrivit gustului și dimensiunilor lui personale, „să dovedească“ valoroasă o lucrare neînchegată, lipsită de utilitate. Pe de altă parte, luînd drept criteriu de prețuire a unor conflicte și a unor tipuri dramatice măsura în care ele se petrec sau se întîlnesc „ca în viață“, nu se proslăvește numai

observarea obiectivistă, reflectarea naturalistă a realității, ci, chiar neexplicit, se vehiculează din nou primejdioasa teorie a „adevărului integral”.³

Poziția aceasta obiectivistă în cercetarea și aprecierea unei opere de artă nu e izolată. O descoperim uneori promovată și la cronicarul dramatic al ziarului „România liberă”, Radu Popescu. Articolul din „Scînteia”: *Pentru întărirea principialității marxist-leniniste în critica literară* arată că, datorită unui asemenea fel de a judeca oamenii și faptele realității, s-a ajuns la valorificarea laturilor „umbroase” ale realității noastre, la ignorarea sau tăgăduirea trăsăturilor pozitive ale omului nou; că acest fel de a judeca a „contribuit la dezorientarea cîtorva scriitori, la ezitări de a aborda cu curaj temele actualității sau, în unele cazuri, la tratarea lor greșită”. Printre lucrările greșit tratate, articolul pomenește: „*Rețeta fericirii* de Aurel Baranga, *Cinstea noastră cea de toate zilele* de Al. I. Ștefănescu, și îndeosebi *Ce fel de om ești tu?* de Ana Novac. Ne referim la acest aliniat al articolului din „Scînteia”, ocupîndu-ne de Radu Popescu, întrucît ni se pare că în el cronicarul de la „România liberă” poate afla ajutor pentru înțelegerea greșelilor săvîrșite în cronicile elogioase pe care le-a închinat nu numai *Rețetei fericirii* ci și altor piese cu slăbiciuni similare. În adevăr, Radu Popescu declară, analizînd *Rețeta fericirii*⁴ că „faptul banal este încîntător, vast și fecund”, și un artist inteligent poate descoperi în el „noutatea” că „faptul banal este întotdeauna actual”. În lumina acestei păreri, cronicarul îl felicitează pe Aurel Baranga de a fi scris o piesă „cu un subiect, cu situații și cu o populație hiperbanală”, o piesă a cărei schemă ar fi putut „fi semnată chiar și de H. Bataille, irezistibilul campion al triumphiului burghez”. În ce măsură, banalul triumphi burghez și banala morală burgheză—pe care acest triumphi o încadra—au vreo legătură cu actualitatea noastră, cu morala noastră socialistă, Radu Popescu nu spune. Dar ne asigură că „criza sufletească a lui Marin Vuia” (eroul din piesă — *n.n.*), banală desigur, „capătă un apreciabil caracter de document al actualității”; că „în banalitatea unui adulter și a unei drame amoroase, Baranga a știut să scoată la iveală subtilul element prin care toți sîntem interesați de un aspect al vieții noastre actuale”. Arta de a esențializa întîmplătorul și superficialul, de a prezenta ca nou învechitul, de a sublinia ca reprezentativ pentru actualitatea noastră, ceea ce aparține — ca o banalitate — de psihologia și moravurile societății putrede de ieri, e apreciată tot de Radu Popescu și în analiza piesei *Microbii*,⁵ al cărei autor i-a dovedit „mare capacitate de a schița... mișcarea obișnuită de suprafață a unei familii foarte strict contemporane” (deși respectiva familie este, ca să folosim termenii cronicarului, foarte strict mic-burgheză, așadar, prin destinație aparținînd vechiului).

Dar elogiul banalității și al respectivei „stricte contemporaneități” justifică și elementele negative și negativiste (conținute într-o piesă), ori linia strident vulgarizantă (în care e desenată cealaltă piesă), în raport cu noul efectiv, cu actualitatea reală a zilelor noastre.

Atari păgubitoare poziții față de problemele realismului — ale realismului socialist —, atare înțelegere spontană, practicistă, lipsită de orizont și apolitică, a realității și a vieții din jurul nostru, au putut genera neîngăduita miopie politică de care au dat dovadă unii dintre criticii noștri în judecarea piesei *Ce fel de om ești tu?* de Ana Novac.

În adevăr, de la fugara și prea timpurie apreciere laudativă făcută de Andrei Băleanu (înainte ca piesa să fi fost „definitivată”), lucrarea Anei Novac a fost și

³ Ec. Oproiu, *Prin urmare: „așa cum e în viață”*, în „Teatrul”, nr. 12/1957.

⁴ „România liberă”, nr. 3914 din 10/V 1957.

⁵ „România liberă”, nr. 4055 din 24/X 1957.

după „definitivare“, adică după reprezentarea ei, întâmpinată cu elogii în scrisul multora dintre cei ce au comentat-o. O piesă, prin substanța și tendințele ei, defăimătoare a realităților noastre; o piesă care incită, înșelător în numele partidului, la răsturnarea politicii lui revoluționare, e decretată cu aplauze, piesă „fără personaje negative“ de H. Deleanu (în „Contemporanul“). Aceeași piesă angajată cu argumente anarhic mic-burgheze să aburească și să rătăcească conștiința oamenilor muncii, să le devieze elanul constructiv socialist, devine — după părerea lui Vicu Mîndra — o piesă scrisă cu „zel partizan“, „însuflețită de patos ideologic“ (în „Gazeta literară“), în timp ce pentru Radu Popescu (în „România liberă“) — mîhnit că „ideea esențială și esența conflictului“ în piesă sînt „stîmjenite“ de stîngăcii formale și de „formulări confuze“ — *Ce fel de om ești tu?* devine „o admirabilă dramă ratată“. Aceste poziții apreciative la adresa unei piese pe care partidul și, în dese dezbateri, oamenii de teatru și oamenii muncii au condamnat-o ca străină — prin conținutul și tendințele ei — de realitățile, aspirațiile și efortul poporului nostru, nu au fost pînă astăzi în mod public și în mod autocritic revizuite de către acești cronicari. În revista „Teatrul“, unde Florin Tornea semna o „cronică a cronicii“, pozițiile acestea greșite, adînc păgubitoare orientării ideologice a teatrului și dramaturgiei noastre, vădînd o neiertată moleșeală politică din partea cronicarilor, nu au fost analizate.

În general — nu numai în cazul Anei Novac — datele de conținut ale unei lucrări dramatice ori ale unui spectacol au trecut necernute prin sita unei judecăți ferme politice, în cronicile noastre. Ba, adesea, aceste date au trecut neobservate ori acceptate ca nediscutabile. Accentul s-a pus cu precădere pe *felul* în care conținutul (indiferent din ce izvoare se adăpa, indiferent spre ce limanuri ducea) se făcea cunoscut, pe forma „artistică“ pe care acest conținut o îmbrăca. Și cu osebire în temeiul datelor formale, o piesă își cîștiga laurii prețurii sau spîinii repudierii critice. Așa s-a putut întîmpla, bunăoară, ca Radu Popescu să anuleze pur și simplu piesa *Hanul de la răscruce* de H. Lovinescu pentru slăbiciuni de construcție, ignorînd aproape utilitatea mare a mesajului ei, în orice caz neajutînd nici pe autor, nici pe realizatorii spectacolului să vadă laturile de conținut și de orientare, care necesitau să fie observate și, eventual, spre clarificarea și eficiența mesajului, să fie îndreptate. Așa s-a făcut că, tot Radu Popescu a putut împovăra arta dramatică a lui Mihail Davidoglu cu un întreg bagaj de foarte discutabile neputințe artistice (lipsă de „subtilitate psihologică“, „capacitate portretistică“ deficitară, „soluții facile“, temperament care nu se acomodează cu o „mare finețe“, cu „preciziunea în nuanțare“, cu „concentrarea maximă“, cu „desfășurările rapide...“). În temeiul acestor neputințe, cronicarul a putut *desființa* piesele *Noi cei fără de moarte* și *Nemaipomenita furtună* și, odată cu ele, conținutul nou, deloc banal, e drept, dar însuflețit de etica noastră actuală socialistă, pe care aceste piese încearcă să o transmită, fie și prin mijloace poetice cu care criticul poate nu se împacă. În schimb, ca să rămînem doar la un exemplu, incitînd de mijloacele artistice ale lui Tiberiu Vornic, Radu Popescu neglijează să vadă în *Umbra baroanei* țesutul atemporal melodramatic, care a îngăduit — tocmai acolo unde actualitatea se vrea efectivă, certă în piesă — să se strecoare un mesaj împăciunitorist, de conciliere înlăcrimată cu reprezentanții — transfugi — ai fascismului. Așa se face că piese ca *Visul nopților noastre* — mic-burgheze în substanța lor — au fost judecate (spre deruta nu numai a autorilor) ca nevinovate eșecuri formale care, deși se reclamă prin „atmosferă“ și „vagi recursuri poetico-dramatice“ de la Cehov și Gorki, nu ajung să realizeze „acea unitate de concep-

ție a teatrului nostru... care contribuie la formarea conștiinței estetice a lumii contemporane”.⁶

Această vagă „unitate de concepție a teatrului nostru“, acea și mai vagă și nediferențiată „conștiință estetică a lumii contemporane“ au fost vinturate, ca atare sau sub alte nume înrudite („modernitate“, „spirit modern“, „contemporaneitate“ pur și simplu, „spirit al epocii“ etc.), cu insistență. Ca și cum concepția marxist-leninistă despre lume și despre artă (ignorată parcă), ar fi în afara ori sub „contemporaneitatea“ vizată de respectivii critici. Ca și cum teatrul nostru, ca și celelalte arte, nu și-ar afla în realismul socialist în chip îndestulător forța cuvenită de a forma „conștiința estetică a lumii contemporane“. Ca și cum „lumea contemporană“ (luată în ansamblul ei, deasupra oricăror distincții și interese de clasă) ar fi măsura aspirațiilor noastre estetice. Ca și cum doar formarea unei „conștiințe estetice“, ruptă de conștiința socială — mai precis și mai de-a dreptul zis : ruptă de conștiința socialistă — ar fi sensul și misiunea teatrului nostru.

E adevărat că la criticii pomeniți, sub stratul formulărilor vagi, se simte dorința de a se plasa cu „contemporaneitatea“ slăvită de ei, în freamătul deloc vag al convingerilor, al eforturilor și aspirațiilor noastre, ale omului munci, ale partidului. Dar ce și cât să reții din părerile lui Mihnea Gheorghiu, care-și fundează judecățile de valoare pe criteriul că „trăsătura dominantă a dramaturgului modern este puțința refuzului. Adică, a maximei concentrări pe idei mai întii, apoi pe replici. A maximei economii de conținut, neconținut cu gândul la *pulsul psihologic al spectatorului* (subl. n.), fundamental deosebit de al cititorului“? Ce și cât poți reține, când criticul își ierarhizează preferințele, nu atât după măsura în care o operă dramatică și un spectacol răspund ideologic și artistic unei cerințe social-educative, ci după măsura în care ea ține seamă de „metamorfoza privirii“ spectatorului, sau de „corespondențele dramei moderne“?

Ce să reții din rindurile lui Ilie Balea⁷ și cum să numești pledoaria sa pentru „adevăratul“ *stil modern* în spectacolul teatral sau de operă, chiar dacă — opunându-l deopotrivă tradiționalismului închistat, perimat, ca și pretinșelor „înnoiri“ ale curentelor „moderniste“, — el arată că „adevăratul stil modern respinge orice canonizare a procedeelor, orice tendință spre standardizare manieristă a mijloacelor de expresie“? Ce să reții din pledoaria lui și a altor teoreticieni ai „modernității“, care uită de metoda realismului socialist și de trăsăturile artei realist-socialiste, și cum să numești poziția pe care ei o adoptă în problemele noastre estetice?

Arta teatrală e o artă unitară ca oricare alta. Și o operă de teatru nu poate fi judecată nici *numai* în limitele textului, nici *numai* dincolo de text, în „funcțiile“ și aspectele ei scenice. O cronică de teatru care ține seamă cu osebite de text — baza și izvorul ideologic și dramatic al spectacolului —, neglijând să judece ori judecând pripit, prin referințe și sentințe de codicil — fugare și, prin forța lucrurilor, superficiale — realizarea lui scenică (regie, interpreți, scenografie), e o cronică deficitară. O cronică, însă, în care se cercetează, independent de text, numai valorile spectacolului, e nu deficitară, ci, ori lipsită de sens, ori estetizantă. Din păcate, asemenea cronici în care se valorifică „teatralitatea“ și — prin „teatralitate“ — „modernitatea“ unor spectacole (fără a se ține seamă, necum a lua

⁶ Mihnea Gheorghiu, „Șase personaje...“ în „Contemporanul“ nr. 592 din 14/II 1958.

⁷ Ilie Balea, *Stilul modern în spectacolul de operă*, „Tribuna“ III, 9(56) din 1.III 1958.

poziție față de tema, conflictul, rosturile și semnificațiile ideologice ale dramei, față de mesajul ei), nu au fost rare în publicistica teatrală și mai ales în „Teatrul” și în „Contemporanul”. În atari cronici nu se poate zice că referirea la text a fost absentă. Numai că referirea la text s-a făcut nu în raport cu esența și rolul lui ideologic-social, ci de cele mai multe ori în raport cu indicațiile lui explicit „plastice”, „dinamice”, „ritmice”, „psihologice”, „tipologice”... Concepția și originalitatea regizorului au fost discutate și apreciate limitat, în funcție de aceste indicații, ori chiar, indiferent de indicațiile textului, pentru *expresivitatea* ca atare a spectacolului, pentru știința regizorului de a crea atmosferă, de a grupa și mișca personajele, pentru noutatea și unitatea stilistică cu care a știut să surprindă etc.

La fel interpretii: erau judecați parcă după un unghi de vedere sportiv, în competiție cu partenerii, după performanțele lor și după însușirile lor *exterioare* de actori, și mai puțin după înțelegerea și convingerea cu care actorii pătrundeau în rol și știau să dea individualizare veridică, emoționantă, convingătoare, personajului interpretat, corespunzătoare misiunii acestuia în realizarea supratemei spectacolului. Așa fiind, analiza interpretării era escamotată, redusă la sentințe fără drept de apel, adesea strident impresioniste, la formulări calificative-șablon, vagi, generale, interșanjabile, repetate pînă la saturație de la cronică la cronică, de la un actor la altul. Asemenea „analiză” a interpretării, uzitată cîndva (amintind o epocă în care teatrul își uitase, ori era silit să-și uite funcția — și artistică și cetățenească), nu numai că e departe de a fi științifică, proprie îndatoririlor unor slujitori ai esteticii marxist-leniniste și ai culturii noastre socialiste. O asemenea „analiză” nu numai că nu folosește nici artiștilor teatrului, nici marelui public care caută să se instruiască citind o cronică. O asemenea „analiză” frînează mersul înainte și deviază din drumul ei sănătos, ascendent, mișcarea teatrală. În adevăr, ce contribuție aduce o cronică în care Silvia Fulda descoperă că „își joacă și de astă dată rolul preferat, dar îl joacă cu atîta savoare încît dă impresia imeditului”? Ce află C. Antoniu citind în cronică respectivă că rolul jucat de dînsul „este cu neputință de expedit cu cîteva calificative, oricît de elogioase, este o interpretare care cere o analiză amplă și poate o cronică specială” (analiză și cronică ce nu au fost și nu știm de vor fi scrise însă?)⁸ Cum i-ar putea fi de folos lui Iurie Darie aprecierea lui Radu Popescu: „sărmanul tînăr face conștiincios absolut tot ce poate. Dar rămîne la fel de frumos în dramă ca și în comedie”?⁹ Cum să primească regizorul Ghebal Georgescu critica aceluiași Radu Popescu, care pornește a-i judeca realizarea artistică de la numele „atît de uman și plăcut Georgescu” și de la „pronumele feraminoase, Ghebal” și care după ce se îndoiește „dacă o operă dramatică cere vreodată un regizor”, pretinde (pentru piesa criticată) „un regizor nu de forță masivă ci de digitație subtilă”¹⁰ ca și cum regizorii s-ar putea împărți, ca la box, în categorii: grea, cocoș, muscă?

O asemenea „analiză” critică nu excelează doar prin superficialitate. Ea vedește din partea criticului care o profesază tocirea simțului principialității în tratarea problemelor artei. Căci, supusă impresiilor și gustului personal, ea e adesea supusă și înfrîurită de simpatii ori adversități personale. De aci la înfrîuriri, lașități ori cedări ideologice, e un pas. Și acest pas, aceea parte din critica noastră, pasivă și apatică față de marile probleme și cerințe ale teatrului și dramaturgiei noastre, l-a făcut, după cum s-a văzut, nu o dată în ultima stagiune. Nu numai atunci cînd a privit condescendent, lipsită de răspundere, piese ca *Ce fel de om ești tu?* ori *Visul nopților noastre*, dar și atunci cînd *n-a intervenit la vreme*, pentru a

⁸ Ec. Oproiu, în „Teatrul” nr. 1/1958

⁹ „România liberă” din 15.XII 1957, cronică la *Acolo departe*.

¹⁰ „România liberă”, din 2.XI 1957, cronică la *Seara răspunsurilor*.

deschide ochii celor în drept împotriva punerii pe afiș și a reprezentării unor piese ca *Invitație la castel*, *Piratul* ori altele de același soi.

Conștiința partinică a criticilor noștri teatrali nu e absentă. Vicu Mîndra a declarat nu o dată că „repertoriul unui teatru nu e o simplă „listă de bucate“, ci un program de luptă, un caiet de sarcini ideologice“. Mihnea Gheorghiu cere, în una din ultimele lui cronică din stagiunea trecută, să se ducă lupta pentru un „teatru realist, pentru o dramaturgie a certitudinii ideologice“. Radu Popescu la rîndul lui, e conștient de asemenea că „teatrul care nu transmite spectatorului programul de idei al concepției noastre despre lume, despre om, despre istorie, despre cultură, despre morală, într-un cuvînt despre tot ceea ce constituie viața gîndită ca adevăr și ideal și despre tot ceea ce constituie adevărul și idealul vieții noastre în acest moment, acel teatru nu-și face datoria“; că teatrul este chemat să slujească „un anumit tip de spectatori care este *omul muncii — cetățean al Republicii Populare Romîne — constructor al socialismului*. Pe acesta și numai pe acesta, cu înfățișările lui de altfel foarte variate...“; că teatrul trebuie condus și îndrumat de o „conștiință teoretică și morală foarte fermă și o metodă eficientă“ care exclude „empiria, eclecticismul, obiectivismul, gusturile desuete și subiective, mentalitatea învechită a succesului de rochie frumoasă, de actrițe nostime și de senzații echivoce“ (cronica la *Invitație la Castel*). Horia Deleanu mărturisește și el: „Avem nevoie de acest front teatral foarte unit și foarte laborios... care, inspirat de ideologia socialistă, de realismul socialist, altoit pe frumoasele noastre tradiții de dramaturgie și artă scenică, să propulseze neobosit mișcarea noastră teatrală“¹¹.

Această conștiință partinică, acest simț al principialității, justa și ferma orientare ideologică a cronicarilor noștri au fost însă adeseori — după cîte se vede — victima înfrîngerilor ideologiei străine: combativitatea cronicarilor pentru apărarea principiilor pe care ei le mărturisesc explicit, a fost uneori tocită, înclinată să cedeze presiunilor și ispitelor ideologiei și esteticii decadente burgheze.

S-a deschis o nouă stagiune teatrală. Toate semnele — începînd cu munca pentru alcătuirea repertoriilor, cu munca de pregătire a deschiderii însăși a acestei stagiuni — vorbesc de pe acum despre o hotărîre unanimă a slujitorilor teatrului nostru de a imprima practicii lor artistice o orientare, un caracter și un conținut mai ferme, mai consecvent legate de îndatoririle lor înalte, socialist-educative, decît în stagiunea trecută. Pretutindeni, în lumea factorilor de răspundere ai vieții și mișcării noastre teatrale, a celor care răspund de dezvoltarea și rodnicia artei noastre dramatice, cuvîntul partidului — documentele Plenarei din 9—15 iunie — stăruie ca un îndrumar de bază, ca un izvor întăritor de inițiative, ca un îndemn spre noi și valoroase cuceriri în lupta pentru afirmarea realismului socialist, pentru lichidarea influențelor și pentru nimicirea presiunilor ideologiei străine în artă. În această luptă, critica dramatică este chemată a se arăta activ, combativ prezentă în primele rînduri. Și, nu încape îndoială, criticii dramatici care secondează activitatea și înfăptuirile teatrelor și oamenilor noștri de teatru, hotărîți și ei să facă cu cinste față acestei chemări, vor ști să-și îndeplinească importantele îndatoriri ideologice și artistice ce le revin. Întăriți de partid, criticii de teatru pornesc în acest început de stagiune, cu forțe noi, la drum.

¹¹ Horia Deleanu răspunzînd la ancheta „Cinecironi-azi“ din „Tribuna“ 27 (74) din iulie 1958.