

Critică de azi (și de mâine) pentru un public de azi (și de mâine)

E de mirare faptul că esteticienii și criticii de teatru nu și-au pus pînă acum, frontal, cu suficientă sinceritate, problema propriei lor mentalități, în raport cu contemporanul lor, spectatorul. Oare — în multe cazuri — critica dramatică, în speță: cronică, recenzia spectacolului, nu se practică la fel sau aproape la fel ca acum o sută de ani, ca pe vremea lui Filimon sau a lui Odobescu? Adică, după scheme anacronice și oarecum diletante? Nu ne-am dat oare seama, noi, criticii, că spectatorul de teatru nu mai e cel de acum un secol și nici măcar cel de acum cincizeci sau treizeci de ani? Că, în fața scenei, a reprezentației teatrale, privitorul de astăzi are reacții inedite, care implică atît de mulți factori emoționali, încît categorii ca „detașare estetică” și „contemplare pură și dezinteresată” devin complet inutilizabile? Observația a fost făcută de Umberto Eco pe temeiul unor cercetări ale Institutului de Filologie al Sorboniei, dar e evident că nu numai spectatorul de cinema, ci și cel de teatru (deseori, unul și același), apare substanțial modificat de noile experiențe de viață — sociale, economice, morale — și, de ce nu, experiențe de artă. De fapt, tocmai conceptul de *experiență de artă* sau *a artei* (Kunsterlebnis) este considerat drept obiectul și conținutul esențial de care trebuie să țină seama sociologia artei. Care sociologie a artei se cuvine a fi din ce în ce mai implicată în însuși actul critic, alături de alte ramuri ale științei, de la cea psihologică la cibernetică, dincolo de estetică și de teoria propriu-zisă a artei.

Apare tot mai puțin cu putință ca teoria, istoria și critica de teatru să rămînă în afara mișcării de idei contemporane, mai precis, în afara premiselor și a efectelor revoluției

tehnico-științifice. Cu alte cuvinte, din impresionistă, amatoricească-spontaneistă, critica noastră dramatică are datoria să devină, în întregul ei, științifică și riguroasă, desigur, fără să i se pericliteze latura „creatoare”, dreptul la fantezie și la stil individual. Vocația științifică, a rigorii, în zilele noastre — în toate domeniile cunoașterii, deci, și în acela al cunoașterii poetice prin teatru — înseamnă *cercetare interdisciplinară*, în cadrul căreia criticul intră în contact și face cunoștință, familiarizîndu-se, așa cum scrie același Eco, cu „cercetările întreprinse în diferitele discipline și tînde să reducă diferitele metode și diferitele rezultate în *modele descriptive*, capabile să reflecte structura diferitelor fenomene cercetate și diferitele procedee de cercetare”. Este o necesitate, aceasta, impusă de fluxul socio-cultural al vieții noastre naționale în ansamblu și, în mod special, al vieții teatrale. Desigur, criticul dramatic nu este chiar un filozof, despre care se spune, într-o butadă, că știe tot, dar nimic altceva. Poate că așa e bine: criticul mai trebuie să știe și cîte altceva. Or, acest altceva este tocmai multilateralitatea la care duc studiul interdisciplinar. Ceea ce exprimă, în realitate, vechea doleanță a competenței multiple, a pluralificării: un critic de teatru neștiutor în ale filozofiei, literaturii, științei și în ale celorlalte arte nu este critic. Toate acestea fac parte integrantă din noua viziune asupra omului de azi și de mâine, care trăiește în fiecare dintre noi (în măsuri variabile, mai mari sau mai mici, dar pretutindeni efective, prezente).

Apropierea de știință, de tehnică, de revoluția acestora în viața economică și socială, poartă, vrînd-nevrînd, spre puternicul bastion modern, aproape omnipotent, al *programării*.

Se infiripă, firese, întrebarea : într-o epocă în care se programează orice fenomen al existenței, de la nașteri la învățămînt și la timpul liber, de ce să nu se programeze și artele ? Arta este un fenomen imprevizibil, vor replica susținătorii cu orice preț ai spontaneității și iraționalității. Foarte bine, nimeni nu vrea să instituie o critică și o estetică normativă, menite să dicteze, a priori, reguli și legi. Dar cine poate contesta, de exemplu, efectele faste, pozitive, ale stimulării scrierii de piese dedicate aniversării Independenței ? Această stimulare, și efectele ei, altceva nu sînt decît programare artistico-ideologică, indicînd cu multă finețe eficacitatea și limitele firești ale concretizării acestui concept. Așadar, critica — repet : fără să fie normativă, dogmatică — poate să fie, în schimb, programatoare (și nu numai programatică, ceea ce a și fost, în trecut). De aici, însă, derivă un corolar : programarea masivă a artei presupune cu necesitate o superioritate a criticului față de creator, față de dramaturg, de regizor, de artist, în general, în cunoașterea și înțelegerea mișcărilor adînei ale istoriei, pe care arta autentică le dezvăluie întotdeauna. Iată un lucru absolut posibil, și anume, ca — în mod, desigur, tranzitoriu — critica să fie mai avansată decît creația artistică, să se situeze în avangarda frontului culturii, mai ales atunci cînd operele unor dramaturgi sînt de ieri, pentru un public de azi (și chiar pentru un critic de azi). Nu pot susține cu mîna pe inimă că lucrurile stau realmente așa, dar situația e plauzibilă. Dealtfel, scopul urmărit prin aceste rînduri rămîne vădit incitator. În primul rînd, incitator la discuții, la dezbateri, la polemică, în contextul cărora sînt chemați la adunare și artiștii (creatorii), și criticii, și spectatorii, „beneficiarii“. În spiritul voit de mai vechile și mai recente documente de partid, în spiritul desfășurării concrete a „Cîntării României“, în spiritul inițiatorului acestui impunător Festival, tovarășul Nicolae Ceaușescu. Deoarece, în esență, spre ce anume tindem ? Spre un raport dialectic între artiști și critici, spre artiști care să fie un pic și critici, și spre critici care să fie un pic și artiști, dat fiind că fun-

damentală socialitate a artei, funcția socială a artei, pretinde o angajare comună în fața istoriei, adică, în fața propriului nostru timp, a prezentului. Și-atunci, să nu ne ferim nici de o definire a criticii ca *participantă*, așa zice, de-a dreptul *pârtașă*, co-responsabilă, împărtaşind și împărțind cu creatorii răspunderile artei în fața publicului, a națiunii. Astfel, critica are și dreptul, dar mai ales datorită, obligația, să ocupe locul preponderent ce i se cuvine în lumea și în viața cultural-artistică. Nu înainte, totuși, de a-și reaminti că orice critică serioasă trebuie să înceapă cu o critică a ei însăși, a principiilor și metodelor sale. În alți termeni, critica trebuie să aibă conștiința limpede a locului și rolului său specific, într-o necesară armonie cu direcția de dezvoltare a societății noastre socialiste, cu politica culturală a comuniștilor.

Așa cum — istoria ne învață — burghezia a exercitat o anumită orientare și o anumită organizare a culturii, tot așa clasa muncitoare, partidul ei revoluționar, trebuie să-și exercite propria îndrumare și conducere. Dar, în timp ce conducerea burgheză a culturii poate să nu se sinchisească de destinele artei, îndrumarea muncitorească a culturii — căreia îi revine obligația să apere și să potenteze la maximum faptul artistic, ca pe o componentă fundamentală a umanismului integral, pentru care luptă — nu poate trece dincolo de infiriparea și asigurarea unui anumit climat cultural și moral, care să înlesnească nașterea anumitor opere de artă. Trebuie, așadar — și aici avem sensul major al programării în cultura socialistă — ca, în însuși momentul în care orientează și îndrumă, criticul să se îngrijească să susțină, în spiritul marxismului, cea mai largă libertate a procesului creator. Ceea ce e totuna cu a demonstra și a recunoaște superioritatea netă a organizării socialiste a culturii, în raport cu tipurile de organizare din trecut.

Mai e nevoie să se sublinieze noblețea și importanța criticii, în această ambianță de viață democratică — socială, culturală și morală — nouă ?

