

Critica de teatru (2)

LEONIDA
TEODORESCU

Setea
de
profesionalism

Cred că, acum vreo doi-trei ani de zile, critica dramatică a trecut printr-o criză reală. Printr-o criză de diletantism. A apărut, brusc, o inflație de cronicari dramatici, în sensul aproape exact al cuvântului, adică, mai toată lumea a început să facă cronică dramatică. Situația a devenit oarecum periculoasă, pentru că destul de mulți oameni care aveau legături fragile cu teatrul (iar unii nu aveau chiar nici un fel de legături), în loc să pălăvrăgească în familie despre spectacolul proaspăt vizionat, au simțit, subit, nevoia, o nevoie stringentă, să-și scrie opiniile, de o naivitate desăvârșită, dublată, cam des, de insolență. Pericolul nu consta atât în faptul că a mai apărut la orizont un nechemat (zece, douăzeci), cit mai ales în faptul că, dacă inflația ar fi continuat și s-ar fi consolidat, critica dramatică risca să apară drept o ocupație derizorie. Din fericire, nu s-a întâmplat așa, pentru că cronicarii noștri de prestigiu (atâția cîți sînt, nu prea mulți, din păcate) i-au amorțit și i-au amuțit. Nu printr-o polemică violentă (nu s-a dus nici un fel de polemică, nici nu prea aveai cu cine duce), ci (ceea ce este foarte important), pur și simplu, prin cronicile curente, care i-au sufocat pe neaveniți.

Chestiunea aceasta m-a preocupat mult, am scris și un articol (tot în revista „Teatrul“), deși polemica este un domeniu pe care nu-l

frecventez. M-a preocupat și cauza acestei inflații de diletantism. Cred că una dintre cauze a constituit-o puținătatea debuturilor remarcabile, realmente valoroase; de aici, un număr foarte mic (aproape inexistent) de nume noi, care să tindă, prin ceea ce fac și prin cum fac, spre consacrare și autoritate. Și, atunci, mi-am amintit de ceva.

Acum vreo zece ani, cînd am debutat ca dramaturg, cam în aceeași perioadă, deci, cînd au debutat ca dramaturgi mai toți colegii de generație — Radu Dumitru, Sorescu, Băieșu, Mihai Georgescu, Naghiu, Dumitru Solomon —, debuta și un grup de cronicari dramatici, unii dintre ei, foarte interesați (Dinu Kivu, Monica Săvulescu, Florica Ichim, dar și alții), cu multă aplicație pentru un domeniu pe care-l frecventau cu evidentă plăcere și, mai ales, din ce în ce mai profesional. Aceste nume nu le mai întîlnești nici în revistele, nici în cronicile de specialitate; ceea ce nu înseamnă că cei în cauză nu mai au nici o tangență cu scrisul și cu teatrul. Monica Săvulescu face proză, o proză deosebit de interesantă, Florica Ichim este secretară literară la „Nottara“, Dinu Kivu, la „Giulești“. Toate bune și frumoase, dar nu mai fac cronică dramatică. De ce? Nu e vorba, cumva, de o risipă?

Critica dramatică presupune o dublă școală. În primul rînd, este vorba despre studiile propriu-zise, care, în orice caz, trebuie să fie foarte serioase și făcute la vremea lor. Pentru că numai niște studii foarte serioase dau o formație adevărată, ca și capacitatea de a asimila noile informații la un nivel cît mai apropiat de valoarea lor reală. Dar mai este vorba despre o școală, despre școala, propriu-zisă, a teatrului. Evident, în teatru, ca și în orice alt domeniu artistic, contează, în primul și în ultimul rînd, produsul finit; nu poți să scrii o cronică bună despre un spectacol prost, numai pentru că știi că au fost tot felul de cauze care au dus la niște rezultate jalnice. Dar un cronicar trebuie să cunoască lumea teatrului, mecanismele teatrului, limitele de autoritate etc., etc. Cele două școli determină tocmai profesionalizarea cronicii dramatice. De-aici încolo, intervine talentul, care produce tot felul de ierarhi-

zări, delimitări, eşalonări și, în ultimă instanță, conferă profesionalismului valoare și autoritate. Dar cronica dramatică, înainte de a fi artă, este o meserie, și încă o meserie dură, care trebuie practică cu regularitate, care trebuie să fie preocuparea majoră a cronicarului, iar nu un hobby oarecare.

Aici intervine un soi de paradox, o mare ciudățenie. Pe de o parte, actul teatral (spectacolul, dacă-mi dați voie să zic așa) este un act public, un act oferit unui consum public. Dar orice consum, inclusiv consumul unui bun artistic, presupune o reacție: îmi place, nu-mi place, e așa și-așa, mi-am pierdut vremea degeaba, vai, ce inspirat am fost etc., etc. Oricare dintre aceste reacții poate fi produsul unei formații sau al unei malformații. Oricum ar fi, însă, obligația actului teatral este să-l facă pe spectatorul-consumator de artă să mai vină o dată și nu să-l ia la goană. Dar asta e o poveste veche și se pare că tot veche va rămâne și de-acum încolo. Diferența dintre un spectator și un cronicar rezidă în faptul că spectatorul poate să spună despre spectacolul în cauză ce-i trece prin cap, iar cronicarul trebuie să spună ce va trece (datorită lui) și prin capetele altora. Spectatorul nu știe sau, în orice caz, nu este obligat să știe că spectacolul de teatru este un act sincretic și cum și de ce este un act sincretic. El, însă, consumă actul sincretic, chiar dacă nu știe ce-i asta. Cronicarul consumă tot actul sincretic, dar el trebuie să știe ce face. Aici se finalizează importanța și necesitatea celor două școli ale cronicarului, care-l obligă să plece de la întreg la fragment și să se întoarcă de la fragment la întreg. În sensul spectacolului de teatru, care înseamnă și piesă, și regie, și actorie, și scenografie, și costume, și lumini, și... și toate celelalte. Cronicarul trebuie să prindă spectacolul din zborul unei singure viziuni, dar, pentru asta, e nevoie de studiu și de exercițiu. Și de cele două școli.

Și, pînă la urmă, totul se rezumă într-un singur cuvînt: autoritate. Dacă eu, citindu-l pe cronicarul A, află că spectacolul B e bun și mă duc să-l văd, înseamnă că cronicarul A m-a copleșit cu autoritatea lui nu numai în raport cu spectacolul B, ci și în raport (mai ales) cu cronicile și cu spectacolele dinainte. Dacă eu, citindu-l pe cronicarul C, află că spectacolul D e bun și și în raport de asta, nu mă duc să-l văd, atunci... Ce mai e, atunci? Atunci, nu mai e nimic. Pentru că, în cronica teatrală, ca și în cronica literară, ca și în cronica etc., etc., pînă la urmă, totul nu e decît o chestiune de autoritate. Orice om are dreptul să greșească, cronicarul este om, deci, are dreptul să greșească. Dar ca excepție și nu ca un mod de a fi. Altfel, există pericolul unei noi invazii de cronicari dramatici autofabricați. Pentru că (cel puțin, din punctul de vedere al cronicarului) este mult mai bună întrebarea *de ce mă tnjură?*, decît întrebarea *de ce mă laudă?*

MIHAI BERECHET

Tezeu și Hipolit



Meseria noastră nu se poate face decît „din dragoste”. Numai și numai așa. Cînd nu o faci astfel, cînd încerci drumuri ocolite, devine plictis, oboseală, corvoadă. Te îndrăgostești de meserie ca de o femeie. Grație ei, poți trăi, dincolo de viața de fiecare zi, prin ceea ce ai creat sau urmează să crezi; tot mulțumită ei îți poți dobîndi demnitatea cetățenească, personalitatea umană și artistică. Prin ea, sîntem legați de ceilalți — de societate, de universalitate. Și, în fața meseriei, sîntem toți egali. Comunicăm, ne manifestăm, schimbăm optici, ne schimbăm optica, cristalizăm idei și le transformăm în imagini, pe înțelesul celor mulți, dornicii de multe și, mai ales, de claritate.

În această dragoste de meserie, artistul plătește, adesea, tribut însingurării sale, îndoielilor ori spaimelor căderii, incertitudinii reușitelor și certitudinii nereușitelor. Adesea, artistul simulează atotputernicia și atotștiința. Dar, în taină, în zonele cele mai ascunse ale inimii, cite ezitări, cite rezerve, cite nemulțumiri, și — de ce să nu ne permitem să fim patetici — cite dureri... Ca să-și poată ține capul sus, artistul, animat de un crez, de o pasiune și de dragostea de meserie, își auto-deformează, uneori, personalitatea, sfidîndu-și, oarecum, din instinct de conservare, însingurarea, spaimela, îndoielile.

Sfidează, ca să scape de spaimela care-l hărțuiesc.

Din dragoste pentru artă și pentru adevărurile artei sale, sfidează și pe planul meseriei și pe cel uman. Cînd este animat de o idee (și de idei), artistul mărturisește, însă, sfidînd, un imens atașament față de viață și față de adevăr, de societatea în care se dezvoltă și în care ajută și pe alții să se desăvîrșească. Această strînsă legătură cu lumea înconjurătoare, cu societatea sa în mars, este de esență prometeică; ea e singurul lucru care contează în întreaga existență a artistului autentic, traiectoria operei sale în societate fiind ca mult mai importantă decît însăși viața sa. Fiindcă, după dispariția sa ca persoană fizică, opera sa lasă dire de lumină, după care viitorimea, oamenii altor lumi îl vor judeca.