



# Note despre critica teatrală

Într-un incitant eseu asupra conceptului de *critică teatrală*, găzduit în 1974 de revista noastră, Valentin Silvestru remarca faptul că, prin apariția revistei „Teatrul” (atunci !), în urmă cu aproape 20 de ani, s-a statornicit „inșurarea criticii în mișcarea teatrală, cu statut autonom”. Aprecierea nu era făcută la întâmplare, ci în deplină cunoștință de cauză, Valentin Silvestru fiind unul dintre statornicii și, mai ales, competenții colaburatori ai revistei.

Într-adevăr, chiar dacă despre statutul autonom al criticii de teatru se poate vorbi într-o oarecare măsură abia acum, „inșurarea criticii în mișcarea teatrală” a fost, în schimb, încă de la primul număr al revistei, unul dintre cele mai importante obiective.

„Ne dăm seama — se spune în Cuvîntul de început al numărului 1 din aprilie 1956 — că *aportul* criticii teatrale de pînă azi, care ar fi trebuit să se ocupe cu spirit de răspundere și serioasă pregătire teoretică de spectacolele din Capitală, ca și de cele din restul țării, a fost insuficient. El s-a caracterizat... printr-o rată sau superficială luare în considerare a creației dramatice și scenice”.

Conceptul de *critică teatrală*, atît de vag exprimat, pune totuși accentul, în acest program, pe funcția politică și culturală a criticii teatrale, în care era implicată „sarcina luptei împotriva tendinței

de a simplifica realitatea, împotriva schematismului și a nivelării în materie de creație, a încadrării ei mecanice în tipare școlare”. Revista își propunea, avînd în vedere concepția materialist-dialectică, conform căreia oamenii gîndesc și se exprimă diferit de la o epocă la alta, să urmărească evoluția fenomenului teatral și printr-o cercetare științifică a trecutului cultural, „publicînd studii de istorie și de valorificare critică a felurilor aspecte cunoscute de-a lungul vremii de arta teatrală”.

În 1959, revista inițiază o discuție sub genericul „*Pentru prestigiul criticii dramatice*”, diferiți oameni de teatru semnînd articole cu titluri de genul : „*Criticul trebuie să cunoască și procesul de creație*” (Franz Auerbach), „*Critica să urmărească spectacolele și după premieră*” (Toma Caragiu), „*Cu mai mult simț al răspunderii*” (Kovacs György), „*Și criticul poate greși*” (Al. Pop Marțian) etc. În acest timp, în numărul 1/1960, Margareta Bărbuță publică articolul „*Datoria criticului și eficiența scrisului său*”, în care „pune la punct” discuția amintită mai sus, așezînd sub semnul întrebării ideea că în profesie sa criticul trebuie să urmărească întregul proces de pregătire a spectacolului și subliniînd faptul că, dimpotrivă, criticul „trebuie să emită judecăți de valoare asupra operei finite, așa cum apare ea în fața publicului”.

Redeschizînd problema — principală, din punct de vedere politic — a îndatoririlor criticii teatrale de a orienta ideologic, atît creația teatrală cît și formarea publicului, și, mai întii de toate, de a crea un climat cultural revoluționar („claritatea și fermitatea ideologică sînt trăsături esențiale ale criticului care se adresează maselor în interesul maselor”), Margareta Bărbuță nu uita să amintească faptul că trebuie depășite acele împrejurări care au menținut critica de teatru în diletantism (practicarea unor modalități de expresie penibile, înlocuirea judecării de valoare argumentată științific cu notația impresionistă sau cu un anume ton apologetic). Absența (sau rara prezență) a încercărilor de generalizare teoretică, a studiului de sinteză, întrețin im-

„**Critica trebuie să tindă a coagula reușitele izolate — spontane, intuitive — într-un efort continuu, conștient, raționalizat, luminat de o gîndire teatrală creatoare, originală, capabilă să genereze orientări și curente, stiluri și școli românești în teatrul universal...**”

CRIN TEODORESCU, răspuns la ancheta *Cum stăm cu critica teatrală?*, nr. 10, 1965

presia că de cele mai multe ori „critica teatrală se menține... la rolul unui consemnator mai mult sau mai puțin judicios al pieselor și spectacolelor“.

În 1963, deci după 7 ani de la apariția revistei „Teatrul“, criticii teatrale nu i se recunoaște încă maturitatea profesională; ea este încă „dădăcită“ și „trasă de urechi“, într-un articol publicat în nr. 5 al revistei („*Unele probleme ale repertoriului teatrelor dramatice*“), despre care aflăm (din subsolul paginii) că este un referat prezentat de artistul poporului Radu Beligan, președintele de atunci al Consiliului teatrelor, la ședința plenară a Comitetului de Stat pentru cultură și artă din 26—27 aprilie. Referatul reia „cu brio“ ideile din 1960 despre care am vorbit (critica tonului apologetic, a superficialității în judecarea pieselor, a obscurității criteriilor valorice), afirmând clar că, dealtfel, „critica teatrală nu a manifestat criterii de apreciere suficient de limpezi, bazate pe analiza profundă marxist-leninistă a conținutului ideologic al operei de artă. Critica nu are încă rolul de îndrumător pe care îl impune viața artistică, nu dezbate încă, cu suficiență răspunderi, în mod critic și constructiv, fiecare lucrare apărută, nu întreprinde cercetări științifice în domeniul teoriei dramatice, care să generalizeze experiența creatoare a ultimilor ani“.

În ciuda tuturor „cicălelor“, critica teatrală, în paginile revistei „Teatrul“, înțeleasă în sensul ei complet, de modalitate de cunoaștere a operei teatrale, în totalitatea implicațiilor ei în sfera conștiinței sociale, a avut, îndubitabil, reprezentanți prestigioși, prin pana unor importanți oameni de cultură.

În studiul amintit, Valentin Silvestru considera ca o definitorie caracteristică a criticii teatrale actuale (deceniul 8 — n.n.) faptul că „a făcut din obiectul ei... teatrul, depășind faza infantilă a gilcevei primatelor («primatul textului?», «primatul regiei?»), preocupându-se de actul de creație teatrală încheiat în opera scenică“, reușind să treacă de la rapsodism la simfonism. „adică de la empirism la știință, de la improvizație gazetărească la artă, de la viziune caleidoscopică la perceperea ansamblurilor creative și problematice“.

Indiscutabil, prin forța lucrurilor, critica teatrală a evoluat, a fost definită și s-a autodefinit, s-a impus și a fost recunoscută, a fost, „în teatrul ultimilor treizeci de ani... conștiința sa vie, și a constituit nucleul doctrinei teatrale românești, care a înfrunit formarea școlii naționale“.

Dar evoluția criticii în revista „Teatrul“ (în intervalul, totuși scurt, al celor aproape 3 decenii) nu ne permite să sub-

sumăm studiile, analizele și sintezele, cronicile de teatru publicate în anii 1956—1960, celor publicate în anii 1976—1980. Nu putem spune că, de pildă, semnătura lui Camil Petrescu, sau cea a lui Ștefan Augustin Doinaș, din 1956, sînt mai puțin importante decît cele ale criticilor de teatru, prezenți în revistă, în 1981. Astfel încît mă întreb dacă putem vorbi chiar de evoluția criticii teatrale în sine sau, de fapt, de evoluția conceptuală de critică teatrală în conștiința cititorului și chiar a oamenilor de teatru.

Răsfoind (și mai ales citind) miile de pagini ale revistei „Teatrul“, tipărite lună de lună, vreme de 25 de ani, nu poți să nu fii incitat de forța, talentul și profesionalitatea cu care critica teatrală s-a manifestat, de cele mai multe ori, în această publicație lunară.

Nume care, atunci, în 1956, abia își făceau drum, astăzi au devenit, pe firmamentul teatrolgiei românești, importante. De la număr la număr, observi cum condeiul lor a devenit mai ager, mai acerb, mai „la el acasă“, în lumea aceasta, de sinteză a artelor, care este teatrul.

Există, încă de la primul număr, sentimentul că a fost semnat un nobil pact între generațiile de critici de teatru, că însuși primul director al revistei, cu autoritatea operei sale teoretice și literare, a impus această stare de lucruri, punînd la rădăcina tuturor inițiativelor ideea că, prin acțiunea sa prospectivă și retrospectivă, prin calitatea ei de a elucida fenomenul teatral în toate manifestările lui concrete (culturale, ideologice, istorice), critica teatrală își consolidează funcția de creator al unui climat estetic-social revoluționar, de îndrumător al vieții teatrale, de catalizator al procesului de dezvoltare a teatrului românesc contemporan.

Pătrunzînd în sfera unor probleme mai dificile, a postulatelor și principiilor, categoriilor și conceptelor estetice, Camil Petrescu semnează în primele numere studii de teoria teatrului, subliniind, de pildă, opoziția dintre oglindirea obiectivă și imitație, dintre obiectivitate și obiectivism, reactualizînd problema naturalismului în teatru, a relației dintre teatru și cinematograf, sau dintre eficiență și măiestrie artistică. Este perioada în care revista publică studii ce atacă probleme cardinale ale teoriei textului de teatru și teoriei spectacolului, cînd sînt supuse privirii proaspete a contemporanilor concepte și idei (ca, de pildă, discuția despre realism și naturalism), acțiune la care participă, în ipostaza fi-rească a omului care gîndește, și artistul cuvîntului, dar și artistul scenei.

Deosebit de interesant ne apare și azi studiul „*Teatralizarea picturii de teatru*“,

semnat de Liviu Ciulei în nr. 2/1956, în care i se propune criticii teatrale să-și asume cu competență modalitățile de tratare teatrală a decorului, trecind dincolo de înțelegerea rigidă a realității scenografice și abandonând prejudecata decorului naturalist, ba, mai mult, cerindu-i criticii teatrale să sprijine evoluția scenografiei pe drumul artei veritabile și să renunțe la obiceiul de „a acorda un calificativ sumar și cu totul formal în legătură cu decorurile, fără a le pune în vreun fel în discuție”.

În numărul 4 al aceleiași an, Radu Stanca semnează studiul „*Reteatralizarea teatrului*”, intrând într-un dialog creator cu cei care comentaseră înaintea lui problema realismului scenic.

Studii și cercetări de literatură dramatică sau de teorie a spectacolului semnează cu intermitențe sau chiar consecvent, între alții, și Florin Tornea, Șerban Cioculescu, Dumitru Solomon, Mihai Nădin, Mircea Alexandrescu, B. Elvin, Theodor Mănescu, Victor Ernest Mașek, C. Paraschivescu, Traian Șelmaru, Laurențiu Ulici, Mircea Iorgulescu, Henri Wald, Ionuț Niculescu. Un loc aparte în acest „teritoriu”, îl deține Crin Teodorescu, prin a cărui dispariție dintre noi, teoria teatrului a pierdut una dintre principalele ei forțe. Dar nu teoria teatrului este subiectul acestor note.

În ceea ce privește critica teatrală propriu-zisă, cea care are în vedere spectacolul ca produs finit — adică opera care particularizează cu neîndoios bun-gust contribuțiile componentelor la acest act de creație (text, regie, actorie, scenografie, muzică, lumini) —, ea și-a găsit o formă originală în revista „Teatrul”; sub titlul modest al *cronicii dramatice* nu se realizează numai comentariul amplu al operelor literare puse în scenă, ci se încearcă și scoaterea din efemer a întregului artistic care este spectacolul.

Sînt, oare, aceste cronici dramatice, fără cusur? Nu există un critic de teatru ideal. Există, în schimb, cronici dramatice reprezentative și acest caracter este dat de modul insolit, și în același timp fără a fi în dezacord cu opera de artă, în care i se comunică cititorului impresia despre spectacolul de teatru.

Analizînd cu pertință cinci cronici scrise în 1956 la spectacolul *Azilul de noapte*, Ștefan Augustin Dolnaș, pe atunci și criticar dramatic, atrăgea atenția asupra *complexului spectacologic* pe care trebuie să-l aibă în vedere cronica dramatică, amintind de ineficiența instrumentelor de analiză, atunci cînd ele sînt exclusiv literare și solicitînd criticilor să pășească de la text la spectacol. „Cronica dramatică — conchide Ștefan Augustin

Dolnaș — trebuie să aibă frecvența ideilor generale pe care o dovedește un G. Călinescu. Dar, relativă, prin însăși definiția sa, ea nu-și poate permite o nouă relațivizare prin subiectivism, căci s-ar auto-desființa. Cuprinzînd, în aceeași privire, textul și spectacolul dramatic, cronica este chemată să releve modul și măsura în care *teatrulul* — adică contribuția specifică a regizorului ca armonizator al factorilor spectacolice — este realizat. Aceasta implică recunoașterea rolului și valorii acestor factori (text, autor, scenograf), care numai subliniindu-se unul pe celălalt pot ajunge la o creație artistică”.

Dar problema saltului de la text la spectacol a rămas actuală și azi. Într-un studiu publicat în nr. 7/1976 („*Critica de teatru și publicul*”), Ion Toboșaru distinge critica de teatru, de critica de dramă (aceasta din urmă „angajînd preponderent analiza literar-artistică a operei dramatice”) și delimitează astfel teritoriul *faptului teatral* de cel al *literaturii dramatice*, „ținînd seama că în rubricile de specialitate ale presei apar, uneori, pagini de critică literar-dramatică ce se vor acreditate drept model de critică teatrală”.

Poate că unul dintre secretele cronicii dramatice promovate în revista „Teatrul” (și aici trebuie consemnată apăsăt munca de neostenit redactor a lui Florin Tornea) este tocmai felul în care majoritatea semnatarilor (între care amintim deocamdată numai pe Mira Iosif, Dinu Kivu, C. Paraschivescu, Valeria Ducea, Ileana Popovici, Virgil Munteanu) au știut să păstreze statutul „democratic” al artelor componente ale actului artistic al spectacolului, înnobilitînd, prin puncte de vedere originale, zestrea faptei de critică teatrală românească și — în plus — impunînd o profesionalitate îndubitabil obiectivă și, mai ales, îndubitabil morală. Să mai adăugăm că mulți dintre criticii tineri, și mai puțin tineri de azi, au debutat în paginile acestui mensural.

Spuneam, la începutul acestor note, că despre un statut *autonom* al criticii de teatru promovate în revista noastră (și chiar în toate publicațiile românești) se poate vorbi, într-o oarecare măsură. Avem, desigur, în vedere nu numai scurta experiență de o sută și ceva de ani a criticii noastre teatrale, ci și faptul că știința criticii teatrale nu a ajuns încă la faza de dicționar. Ca atare, (chiar pentru revista „Teatrul”), problema în discuție rămîne, la nivel teoretic și practic, o chestiune deschisă.

**Paul TUTUNGIU**