

■ ALEXANDRU SEVER

Despre ieșirea din tăcere sau despre intermitențele criticii (II)

IV

Defeitul de autoritate este cu atât mai greu resimțit cu cât într-o situație inevitabil polemică, precum aceea în care se află, vrînd-nevrînd, „impricinatul” nostru, critica lui face opoziție unei critici instituționalizate, întemeiate, în cel mai înalt grad, tocmai pe conceptul de autoritate.

Să încerc să mă explic. Nu e vorba de autoritatea aceea pe care criticul și-o agonisește, ca orice alt membru al Cătății literare, prin excelența lucrării sale. E vorba despre autoritatea funcției. Un critic în exercițiul funcției sale are, în principiu, autoritatea cu care îl creditează instituția criticii universale. Lucrul pare să-l fi înțeles foarte bine veleitarul în critică, căruia îi este de ajuns exercițiul cît de sumar al funcției, pentru ca să-și agonisească, odată cu sentimentul apartenenței la un corp elitar de judecători, sentimentul autorității. Fenomenul se verifică, poate încă și mai bine, în cazul poetului care, în spiritul corosiv al revanșei posibile, își arogă preventiv prerogativele criticului de profesione, nu fără a premedita, în același timp, să sporească autoritatea artei sale cu autoritatea criticii. Oricum, un act critic e, prin definiție, un act de autoritate. Tocmai de aceea și este tăcerea în critică un nonsens desăvîrșit, pentru că tăcerea în sine nu are autoritate. Pentru ca tăcerea criticului să aibă, cît de cît, valoarea unei critici, ea ar trebui să fie întemeiată pe un exercițiu cît de minim al spiritului critic, măcar pe actul minim al unei lecturi critice. Cînd tăcerea criticului începe cu refuzul lecturii, ceea ce îl ghidează este, în mod sigur, o pre-judecată, adică fie o judecată împrumutată de pe de lături, fie o judecată întemeiată pe lectură întimplătoare a unei alte lucrări critice, dacă nu chiar pe un alt criteriu decît cel estetic.

Aici se vede și în ce chip tăcerea criticului este cu totul altceva decît tăcerea unui taciturn, și în ce sens este ea chiar

și mai puțin decît aceea a unui mut. Căci deși mutul nu poate vorbi, și taciturnul își refuză cuvîntul, tăcerea lor e plină, totuși, de tensiunea cuvîntului gîndit, în timp ce tăcerea criticului ce și-a refuzat lectura nu are sens pentru că în spatele ei nu există nici un cuvînt: nici cuvîntul citit, nici cel ce, pe temelul acestuia, așteaptă să fie rostit. Refuzul unui Proust de către Gide, refuz început cu refuzul lecturii, și întemeiat, de fapt, pe o prejudecată ca aceea că un oarecare foiletonist snob nu are cum să fie un romancier destul de notabil ca să merite privilegiul tiparului, este exemplul cel mai frapant al unei critici care își refuză exercițiul. Tăcerea pe care refuzul tiparului tinde să i-o impună lui Proust nu e decît o tăcere extinsă dintr-un **nu** gol, fără suport critic, și de aceea echivalent el însuși cu tăcerea lipsită de tensiunea vieții. Criticul ce-și întemeiază tăcerea pe principiul steril că și tăcerea este o formă de critică nu face, de regulă, decît să-și justifice o carență a spiritului critic. Oricît ar părea lucrul de enorm — pentru ca să aibă, din cînd în cînd, dreptul de a tăcea, un critic ar trebui, în principiu, să citească totul. Sigur, în practică lucrul e cu neputință, dar ceea ce e cu neputință criticului ca individ se poate pretinde criticii ca instituție. Acolo unde critica tace prea mult, ea tinde să semene cu muțenia lipsită de inteligență a spațiilor infinite, cu o vacanță de dinainte de geneză.

E adevărat, în raport cu vechimea literaturii și artei, instituția criticii literare, ca și aceea, în general, a criticii de artă, este relativ recentă. Faptul că preț de milenii au putut să apară mari opere de artă în absența unei specializări instituționalizări a spiritului critic înseamnă că aceste opere au apărut în afara oricărui consens critic. Oricît de slab li era glasul, și oricît de incerte criteriile, un anume spirit critic a trebuit să existe dintru început, fie încorporat

operei de artă, fiecărei o proiectie a ei, dar, sub orice travestire, lucrarea lui a fost una de opoziție făcută tăcerii și morții. Tocmai pentru că își are rădăcinile cele mai adânci în solul unei inteligențe ce nu-și poate săvârși lucrarea de luare în posesie a lumii fără să-și creeze instrumentele desfășurării ei, critica este o instituție care nu poate fi suprimată printr-un act de voință. De aceea și este tăcerea în critică o negație a criticii. De aceea se și poate spune că oriunde un glas restabilește lucrarea și mislunea criticii, se restabilește ceva din puterea aceea care perpetuează însuși spiritul inteligenței.

Atât de deosebite prin principiul pe care se sprijină, tăcerea poetului față de sine însuși, vizavi de tăcerea criticului față de poet, se deosebesc încă prin semnificațiile ieșirii din tăcere. A renunța la tăcere nu poate să însemne pentru un critic decât o întoarcere la uneltele sale, o regăsire de sine, o deplină asumare a răspunderii și a riscurilor ei. Însă pentru artistul care lucrează cu sentimentul că însăși lucrarea sa caracteristică este o ieșire din tăcere, orice cuvânt „adăugat” nu poate să i se pară decât „străin”, inspirat adică de o altă ordine decât aceea a esenței sale. Și a accepta supunerea la normele unei obligații care nu ține de esența artei sale, asta nu poate să i se pară, din punct de vedere moral, decât un chin. Și prietenului meu chiar așa i se și părea: un chin.

V

Ar mai fi fost doar două operații de făcut înainte ca prietenul meu să se hotărască a ieși din tăcere: să stabilească dacă, într-adevăr, critica a fost, în cel privește, atât de tăcută, și care ar fi putut fi, măcar în parte, cauzele unei asemenea tăceri.

— Cu alte cuvinte, intrăm, de fapt, în domeniul raporturilor propriu-zise ale criticii literare cu dramaturgia în special și cu teatrul în general.

— Bineînțeles. Dar tocmai de aceea, pentru că e vorba de niște „relații speciale”, adică de niște relații între critica literară și un gen care ține, deopotrivă, de literatură și de spectacol; tocmai de aceea, zic, e util să facem, de la bun început, câteva distincții... S-a spus că primul critic al dramaturgului ar fi regizorul. Este, cred, vorba de o neînțelegere. Dacă se poate vorbi de un anume exercițiu al spiritului critic atât la momentul selectării textului dramatic, cât și la momentul transpunerii lui scenice, se uită prea adesea că e vorba de un spirit critic specializat, care receptează textul — spre deosebire de criticul literar — tocmai în vederea reprezentării lui, adică tocmai în vederea unei operațiuni principal deosebite de examenul critic al

textului. Tot rezultat al unei confuzii teoretice este și ideea că spectacolul — ca modalitate de interpretare a textului — ar avea, între altele, valoarea unui act critic, ar fi adică o interpretare critică cu mijloacele spectacolului. Este și aceasta o idee destul de veche ca să pară venerabilă, ceea ce n-o scutește totuși de blestemul stupidității. Confuzia se întemeiază, firește, pe înțelegerea sovăielnică a conceptului de interpretare, deopotrivă comun criticii literare și actorului, ignorându-se, ca de altă ori la granița incertă dintre diferite lucrări ale intelectului, că una este principiul de interpretare critică a unui text literar, și alta este interpretarea unui regizor sau a unui interpret în spectacol. Distincțiile de făcut sînt nesfîrșite, și nu aici vom rezolva noi o problemă atât de complicată de estetică. În orice caz, de se va fi exprimat vreodată, pe undeva, ideea deșeu-cheată că avem tot atîția critici cîți regizori și actori sînt pe lume, e absolut sigur că nimănui nu i-a trecut prin minte să omologheze vreun spectacol în sfera criticii literare. N-o s-o fac nici eu.

Primul critic care tînde să se apropie de critica literară, și nu ajunge niciodată s-o facă cu adevărat, este cronicarul dramatic. Să observăm mai întîi că în timp ce între cronicarul dramatic și textul literar există un mijlocitor — un regizor, actori, scenografi, adică un întreg aparat teatral —, care mijlocitor îi orientează atenția și participă cum nu se poate mai activ la definirea conceptului de valoare în sfera artei teatrale, între criticul literar și textul fixat în literatură nu se interpune nimeni. Criticul literar e, ca să zic așa, liber de orice altă constrîngere decât aceea la care îl supune propriul său talent și lectura directă a textului. Oricît de variată ar fi reprezentarea pe care un critic sau altul și-o face, la lectură, despre personajele și acțiunea unui text dramatic, e absolut sigur că nu-i stă în putință — și nici măcar nu-i trece prin minte — să facă cea ce face un regizor: să taie, să interpoleze, să inverseze, să schimbe semnificația unei replici sau a unui gest, să regleze ritmul de desfășurare a acțiunii potrivit cu indicațiile unui ceasornic programat după legile unei anume viziuni și ale unui anume timp scenic. Cu alte cuvinte, în înființarea unui critic literar, textul rămîne așa cum i-a fost dat: intangibil. Criticul literar lucrează, s-ar putea spune, pe un text ne varietur, mai mult chiar: pe un text care își ajunge sieși, adică un text care — pentru a-și divulga valoarea — nu are nevoie de cîrja nici unui spectacol. Situație cum nu se poate mai plină de consecințe pentru percepția valorii literare: criticul literar poate să nege sau să proclame valoarea unui text dramatic,

dar nu-și propune și nu poate să-i modifice valoarea, în timp ce regizorul, avînd efectiv la îndemînă și mijloacele de a lucra asupra textului, are realmente nu numai posibilitatea de a-i pune în evidență valoarea, dar și privilegiul primejdios de a o modifica, fie diminuînd-o printr-o transpunere mai mult sau mai puțin inadecvată (ceea ce se întîmplă mult mai adesea decît își închipuie cîntărețul), fie sporind-o cu un efort de invenție (ceea ce se și întîmplă foarte adesea cu piese nevertebrate artisticește). Pe scurt, textul pe care spectacolul îl oferă spre apreciere cronicarului dramatic este un **text mijlocit**, să-i zicem **ipotetic**, în timp ce textul pe care criticul literar îl supune examenului critic este un **text autentic**.

De ne vom întreba acum ce anume putere este aceea care face dintr-un text autentic un text ipotetic, nu va fi totuși de ajuns să răspundem: spectacolul! Adevărul e că reprezentarea unui text dramatic presupune trecerea acestuia din regimul unui anume sistem de semne în regimul unui alt sistem de semne, presupune adică, inevitabil, o distorsiune a textului, care îl înstrăinează de condiția literaturii ca să-l pună sub tutela și în serviciul spectacolului. Dacă, prin cine știe ce miracol, reprezentarea pe care un critic literar și-o face despre o piesă oarecare s-ar putea însufleți aievea, cu siguranță că „textul” său ar suferi aceeași distorsiune caracteristică la care îl obligă condiția scenei. Cu alte cuvinte, trecerea textului din sfera literaturii fixate în sfera mișcării scenice nu se face fără anume înstrăinare de propria sa esență. Și această înstrăinare se produce tocmai pentru că, în spectacol, textul intră, de fapt, în sfera vieții. Bineînțeles, „imaginea mișcată” cu care textul se înfățișează aievea, în sfera vieții, este o realitate de gradul al doilea. Însă chiar și așa, ca realitate de gradul al doilea, textul înfățișat ca imagine în mișcare cade, ca orice fapt de viață care refuză fixitatea absolută a unui mecanism mort, sub regimul interpretărilor infinite. Las acum de o parte toate urmările, faste și nefaste, ce decurg de aici pentru arta regiei; de ele ne vom ocupa cînd și dacă vom discuta despre regie și limitele sale. Să constatăm deocamdată faptul în sine, perfect obiectiv: că există un **text ipotetic** și unul **autentic**, și că textul ipotetic, deși este un reflex condiționat al celui autentic, nu are mai puțină realitate. Că această realitate este mai fragilă, și că această fragilitate este dată de însăși condiția de perisabilitate a spectacolului, asta este o altă chestiune. De aici și o altă consecință: în timp ce textul ipotetic „variază” de la un spectacol la altul — încît s-ar putea spune că varian-

tele lui sînt, în principiu, infinite — textul autentic este unul singur, și e dat odată pentru totdeauna.

Ca să înțelegi acum mai bine raporturile dintre textul ipotetic și cel autentic, hai să facem efortul și să ne închipuim o clipă textul autentic sub înfățișarea unui cerc, și textul ipotetic, mijlocit de spectacol, sub înfățișarea unei figuri geometrice înscrise în acest cerc. Potrivit cu calitatea stantei care le separă de momentul unei posibile coincidențe, figura înscrisă în cerc ar putea fi, de pildă, de valoarea unui triunghi, a unui pătrat, sau a unui poligon. Ei, bine, considerînd figurile, vom fi nevoiți să constatăm că, în năzuința de a atinge perfecțiunea cercului și de a coincide cu el, figura înscrisă în cerc tinde să iasă din condiția precară, să zicem, a unui simplu triunghi și să-și multiplice laturile. Dacă totuși „triunghiul ipotetic” nu ajunge niciodată să coincidă cu „cercul autentic”, aceasta se întîmplă nu neapărat pentru că sfera textului autentic este mai mare decît sfera textului ipotetic, ci pur și simplu pentru că ori „triunghiul”, mijlocit de spectacol, nu izbutește să-și multiplice laturile pînă în punctul în care să realizeze coincidența ideală, ori și le multiplică, sub puterea unui stimulent regizoral, în așa măsură, încît dintr-o figură înscrisă în cerc ajunge o figură care își înscrie cercul. În primul caz, spectacolul tinde să ridice valoarea textului ipotetic la valoarea textului autentic (firește, cînd o asemenea valoare există); în al doilea caz, spectacolul tinde să-și aservească textul autentic, chiar cu riscul de a-l reduce la valoarea unui text ipotetic, de circumstanță. Cum „coincidența”, ca stare ideală, rămîne un deziderat imposibil de atins în spectacol, rezultă că valoarea spectacolului va fi dată, la urma urmei, de un anume echilibru între două tendințe, și că, potrivit cu figurarea geometrică a acestui raport de interdependență, valoarea figurii înscrise în cerc va fi cu atît mai mare cu cît figura va fi mai aptă să ia înfățișarea unui poligon, și cu cît poligonul va fi mai apt să-și multiplice laturile în limitele unui ideal de echilibru artistic.

Rezultă de aici că textul ipotetic și textul autentic își vor disputa atenția criticii cu mijloace diferite, și cu rezultate diferite. Dacă cronicarul dramatic este orientat de realitatea spectacolului și de regia lui, criticul literar rămîne legat exclusiv de realitatea textului autentic și de „regia autorului”. În percepția textului dramatic, cronicarul este, de fapt, un critic la jumătatea drumului dintre dramaturg și regizor, în timp ce criticul literar este, vizavi de dramaturg, un critic „adunat” și „întreg”. Așadar, ceea ce de la bun început delimitează

funcția cronicarului dramatic — dramatic de aceea a criticului literar este însuși obiectul examenului lor critic. Dacă obiectul criticii literare aici este exclusiv textul dramatic, obiectul croniciei dramatice este spectacolul, adică reprezentarea textului.

Într-adevăr, o cronică dramatică este, în esență, o dare de seamă, un raport asupra spectacolului. Bineînțeles, orice cronică teatrală care ține, cît de cît, să-și respecte condiția, abordează și textul, definește tema, rezumă intriga, distinge personajele, așterne o judecată de valoare. Că această abordare — mai mult sau mai puțin canonică ca factură — se face în câteva rinduri, sau într-o coloană întreagă, asta nu ia abordării caracterul ei eminamente sumar. Firește, nu conștientizarea abordării este în discuție, ci substanța ei. Calitatea și direcția abordării apar inevitabil la momentul raportării obligatorii a spectacolului la text. Și problema care se pune în acest moment, tocmai aceasta este: la care text anume este raportat spectacolul? Cînd e vorba de un text clasic, universal cunoscut, intrat adică în circulația culturii și în conștiința publicului, raportarea se face, cel puțin în principiu, la textul fixat în literă, adică la textul autentic. Cînd e vorba de un dramaturg neintrat în atenția publicului, fie pentru că nu și-a putut publica piesele, fie pentru că a fost marginalizat de spectacole insignifiante, raportarea se face, de regulă, la textul pe care îl oferă spectacolul, care text, întrucît e, precum am arătat, unul modificat prin tăieturi, adaosuri, montare și interpretare, nu este, și nu poate fi, decît un text ipotetic. Bineînțeles, în condițiile realității scenice, nu scapă de ipostaza textului ipotetic nici măcar textul clasic; atît doar, valoarea unanim recunoscută a textului clasic îl scutește de o relaționare inadecvată și de o apreciere degradată. Altminteri, nici un cronicar, oricît de mare i-ar fi experiența și perspicacitatea, nu poate distinge în teatru, adică în reprezentare, textul autentic, și asta pentru un motiv dat de însăși esența spectacolului, care ține să încorporeze, să facă adică definitiv al său un text care nu-i poate aparține decît provizoriu și parțial, cîtă vreme acesta aparține și unei alte sfere a artei, acelei sfere, geloase de autonomia sa estetică, care este literatura. Iar dacă se mai întîmplă — și se întîmplă foarte adesea — ca un regizor talentat și actori buni să izbutească un spectacol destul de coerent pentru ca textul ipotetic să ia aparența unui text autentic, și reprezentarea în sine să fie destul de izbutită ca să aibă succes, confuzia e totală, și triumful textului ipotetic asupra celui autentic este asigurat. Asigurat, desigur, pentru o zi sau pentru o stagiune. Cîci, odată spec-

taculul intrat în neînțînă, și textul ipotetic — unul din șirul atîtor altele posibile texte ipotetice —, căzută în uitare, textul autentic, în măsura în care este și autentic artistic, tinde inevitabil să-și impună valoarea și să-și restabilească autoritatea. Dar cîtă vreme textul ipotetic circula cu girul spectacolului, e aproape cu neputință să înfrunți realitatea imediată a autorității lui.

Iată, de pildă un personaj din piesele amicului meu, care personaj, din punct de vedere politic, nu este decît un sentimental trecut prin experiența atroce a războiului, și în sfera personajelor nu este decît un tip de confident cu principii etice... Ei bine, prin voința Dumnezeului scenei, personajul cu pricina este transformat într-un comunist combatant, și absolut nici un cronicar nu observă manipularea regizorală, nici măcar faptul că personajul nu este construit ca să suporte povara unei asemenea responsabilități. Este limpede că în această împrejurare — ca în altele altele — cronicarul dramatic a acceptat textul așa cum i l-a predat spectacolul.

Sau iată o altă piesă de-a prietenului meu, în care regizorul, pentru a explica crima unui personaj, face din el un bolnav; cu aceeași piesă, un alt regizor face din el un laș; nici un cronicar nu bagă de seamă — ceea ce, dealtfel, e tipărit negru pe alb în textul de bază — că această crimă este, de fapt, efectul unei reacții de respingere cu care o veche mentalitate, împietrită în jurul unui anume sistem de idei, se apără de primejdia unei prăbușiri totale. Aici și era nodul dramatic al piesei, căci crima odată săvîrșită, ea nu mai apără nimic, dimpotrivă, grăbește prăbușirea pe care nenorocitul tocmai voise să și-o cruțe. Este absolut limpede că aici „spiritul critic” al regizorului a cedat, fără dificultăți, „spiritului comodității”, minimalizînd cu o interpretare banală toată complexitatea ideologică și psihologică a personajului. Bineînțeles, pentru că piesa refuză să-i ofere regizorului instrumentarul unei falsificări menite să metamorfozeze un om de idei într-un laș dezgustător, regizorul, ca bun meseriaș, își fabrică propozitele de care are nevoie. Și iată-l punînd în gura personajului aflat în pragul sinuciderii un „Tatăl nostru” care nu există, și nici nu putea exista, în textul autentic, pentru bunul motiv că omul este un ateu, și în concepția lui de viață Dumnezeu nu poate fi decît o simplă ipoteză de lucru. Acum nu importă că asemenea manipulări s-au practicat de cînd există teatru pe lume și că se vor mai practica atîta vreme cît va mai exista teatru. Ce vreau eu să observ este doar asta: cu excepția unui singur cronicar — care, neîndoindu-l, va fi cunos-

cât textul autentic —, absolut nimeni n-a observat falsificarea personajului, nici măcar interpolarea aberantă, și nici, firește, prostia finală care desăvârșește, cu o rugăciune imposibilă, o falsificare începută cu o caracterizare de lașitate stoarsă cu mijloace regizorale. Se poate deci presupune, fără nici cea mai mică grijă de a greși, că dacă nici un cronicar dramatic nu observă aberațiile textului ipotetic — foarte coerent, dealtfel, adunat în jurul ideii directoare de lașitate, și atent susținut cu fiecare mișcare și cu fiecare intonație în scenă —, aceasta se întâmplă pentru că textul autentic este perfect ignorat. Asemenea exemple de raportare inadecvată a spectacolului la text ți-aș putea da cu carul, și dacă n-o fac, e nu numai pentru că sentimentul zădărnicei mă împiedică să aduc la masa tuturor dovezilor spectacole intrate în neființă: prin însăși natura condiției fragile a teatrului; dar și pentru că prefer, cum ți-am mai spus, să rămân în lumea obiectivă a idellor. Ceea ce vreau să subliniez acum este faptul că, legat prea mult de spectacol, acceptându-i prea obedient toate „propunerile de realitate“, lăsându-se ispășit de toate farmecele scenei și de toate sugestiile provenite din sfera regiei, lipsindu-se în același timp de sprijinul textului autentic, cronicarul dramatic, incapabil să se mai obiectiveze, riscă să-și vadă lucrarea intrată în neființă odată cu spectacolul. Este aici o obediență încurajată mai puțin de lipsa unui text tipărit, sau de restrînsa lui circulație, cît de o proastă educație estetică și de o rea înțelegere teoretică a propriilor sale obligații. O asemenea inadecvată raportare a spec

lului la text e din numărul acela de păcate fatale care contribuie, mai mult ca orice altceva, la caducitatea cronicii și la pierderea de prestigiu. Aici, poate, trebuie căutat și motivul principal pentru care cronică de acest tip nu ajunge mai niciodată să fie omologată în sfera criticii mari. Așa cum e practică cel mai adesea, ea ține mai mult de gazetărie decît de critica propriu-zisă, iar faptul că un spectacol are, în genere, o mai mare suprafață de afirmare publică decît o carte intrată în librărie, și pune în joc mai multe interese decît apariția, fără „aparatură teatrală“, a unei cărți, asta îi dă aparența unui eveniment, și explică foarte bine de ce nu există spectacole fără cronici, atunci cînd sînt cărți despre care nu se vorbește niciodată. Pentru ca să se emancipeze de condiția criticii minore, cronicarul dramatic trebuie să fie un teatrolog, adică ceva mai mult decît un spectator cu oarecare experiență și îndemnare de condei, trebuie să fie un critic specializat, deopotrivă, la școala artelor, a literaturii și a filosofiei. Cîtă vreme nu accede la această specializare, glasul lui poate colabora la constituirea unei opinii pe termen scurt, dar această opinie odată intrată în marea tăcere de după epuizarea și dispariția spectacolului, cronicarul pierde orice șansă de a colabora durabil la constituirea și afirmarea unei valori superioare.

Și prietenul meu era de părere — și sper că n-ai să i-o iei în nume de rău — că o asemenea opinie critică condamnată la uitare, o opinie care are înscrisă în chiar formula ei șovăielnică chemarea la neființă, nu are cum stimula ieșirea din tăcere.