

Despre critică și critici într-o polemică ce nu și-ar fi avut rostul

Nu m-aș fi pronunțat asupra stării actuale a criticii dramatice, dacă n-aș fi citit articolul lui Serafim Duicu din trecutul număr al revistei „Teatrul”, articol interesant din mai multe puncte de vedere. Mai întâi pentru că sînt cuprinse în el păreri pe care le întîlnim adesea la persoane care, neocolind arta teatrului, citesc sporadic critică de teatru, și chiar printre oamenii de teatru, actori, sau scenografi (mai cu seamă) nemulțumiți de a se vedea prea puțin prezenți în conștiința criticilor. De asemenea, articolele prezintă și unele prejudecăți, de pildă, aceea că o condiție de a te pricepe într-o artă este de a rata în acea artă. În fine, articolul incită și prin tonul său sentențios și atitudinea de condamnare în bloc a întregului corp de critici considerați ca neaveniți, fie prin pregătire (cei mai mulți sînt filologi, desigur), fie prin vocație (autorul insinuează lipsa de vocație), aceștia fiind „respinși” criticii literare sau cei ce au abandonat sau au rămas în urmă, într-un maraton de mai lungă durată al acesteia. Considerîndu-i astfel, Serafim Duicu își ia obligația să-i învețe pe criticii de teatru și cum se poate scrie o cronică dramatică la obiect, nu așa, pe pereți, cum obișnuiesc ei, și îi trimite și la un manual pe care îl consideră exemplar, anume la cronicile dramatice ale lui Mihai Eminescu, pe care, ca un bun îndrumător, le-a și citit, pentru a scoate exemple, cu care să-și illustreze opiniile.

Ca unul care am comentat cronicile dramatice ale geniului național*, încercînd să disting concepția estetică a tinărului de 27 de ani — această vîrstă o avea Eminescu pe cînd scria la „Curierul de Iași” cronică dramatică —, așadar, ca unul care am consultat acest manual, nu pot fi decît de acord cu Serafim Duicu, că e bine să-l recitim pe Eminescu, cu beneficiu pentru noi. Dar, cu bună dreptate, ne-am putea întreba de ce numai pe Eminescu, de ce nu și pe Camil Pe-

trescu, Mihai Dragomirescu, care au scris și ei cronică de teatru, sau pe publiciștii ce s-au dedicat genului, ca Nicolae Carandino? Întrebările rămîn o retorică goală, căci Serafim Duicu ne-a dat și răspunsul pentru că Eminescu a ratat în teatru, căci a vrut să se facă actor, și ne fulgeră amintiri din cultura noastră de liceeni, că adolescentul fugise într-adevăr cu trupa lui Tardini, dar că apoi audia cursuri de filozofie la Universitatea din Viena și că, întors în țară, ca redactor la „Timpul”, el, omul civic, pe cale să devină poet național, își scria articolele politice identificîndu-se peste interesele de partid cu nevoile și durerile țării, activitatea de cronicar dramatic rămînînd cu totul marginală, într-atît de marginală, încît putem conchide că Eminescu a ratat ca actor nu pentru a ajunge critic dramatic!

Mulți poate să fi ratat într-o profesiune oarecare, — Rebreanu a ratat cariera de ofițer —, și cine este oare cel care n-a ratat în viață, căci, vorba unui filozof, numai rața nu ratează, că e rață.

I-am fi putut spune preopinentului nostru că a exercita profesiunea de cronicar dramatic presupune vocație, ca și pentru critica literară, proză, poezie, dramaturgie și alte activități, deopotrivă de admirabile și admirate, i-am fi putut-o spune, dacă n-ar fi fost convins dinainte, I-am mai fi putut spune că genul cronicii de teatru este altul decît cel al criticii literare, dar și de această dată găsăm poarta deschisă. Această coincidență de opinii ne-ar pune în incurcătură dacă nu ne-am aminti că și în coincidență întîlnim opoziția. Și nu înseamnă că vom căuta nod în papură dacă vom aminti aici cîteva din rosturile rezumării textului dramatic, pe care orice critic onest o face în cronică sa, dar care autorului nostru i se pare superfluă, căci, după spusele Domniei sale, dacă textul e clasic se presupune a fi cunoscut, iar dacă e contemporan și deci mai puțin sau deloc cunoscut e recepțat prin spectacol. Or, rostul rezumării nu se reduce la a face cunoscut cititoru-

* Vezi „Teatrul” nr. 1, 2/1980.

lui subiectul piesei, ci, de cele mai multe ori, face parte tocmai din demersul critic, rezumarea fiind o retragere spre schiță, văzută ca o structură esențială a fenomenului spectacolului, constituind astfel motivul principal al judecăților de valoare. Criticul nu rezumă, așadar, numai pentru a ne informa despre subiect (mîthos), ci și pentru a așeza faptele în lumina unei ideatici, urmărind motivații etice și dianotice pe care spectacolul le va pune sau nu în valoare. Sînt de acord că în unele spectacole, mai cu seamă contemporane, textele apar trunchiate, deformate, transformate, fapt care scandalizează pe autori și pe criticii (avizați) și că se face necesară tocmai stabilirea diferențierilor dintre textul tipărit și cel perceput prin spectacol — act critic de oarecare dificultate, pe care, îl asigur pe autor, majoritatea criticilor nu îl ocolesc, aceasta tocmai în virtutea faptului că au formație filologică. Dar pentru autorul nostru tocmai această formație e o piedică în analiza actului teatral. Criticii sînt amendați ca „nespecifici” în minuirea conceptelor teatrale și, mai cu seamă, în recunoașterea semnelor teatrale. Această nespecificitate (ori necunoaștere) i-ar face timizi în analiza spectacolului propriu-zis, fie prea „generalizanți” — apelînd adică la termeni valabili pentru oricare alte realizări. De pildă, în ce privește interpretarea actorului, s-ar recurge la termeni evazivi care s-ar potrivi și unui performer sportiv. Fără a fi dornit împotriva unor calificative prea generale ca **foarte bun, corect, plauzibil, excelent, meritoriu** — sînt exemplele autorului — vom conchide că acel critic care le utilizează fără discernămint este un critic prost. Cazurile sînt rare în critica de astăzi. De obicei, criticul discerne parti-

cularitatea jocului actoricesc și o califică tocmai prin acești termeni generali incriminați aici sau prin alții, căci orice particular, să ne reamintim, este format din note ale generalului și nu din altceva se compune și discursul critic. Această dramă a limbajului (vezi Hegel — **Știința logicii**) o suportăm cu toții, de la critic pînă la creatorul propriu-zis. O suportă și regi-zorul și chiar actorul, care spre deosebire de ceilalți artiști, lucrează în și cu propria sa substanță psihofizică. O dori el foarte mult să se vadă în aprecierile criticului, pentru că nu ar avea distanță față de „prestația sa” — utilizăm termenul autorului —, dar pentru a se vedea el trebuie tocmai să particularizeze limbajul generalizant al expresiilor (mijloacelor sale) artistice, ceea ce adesea nu se prea întimplă.

Ca și Eminescu pe vremuri, observăm și azi că jocul unui actor e natural său afectat, că accentul logic în frazare este sau nu este greșit, că vocea este din cap sau din piept etc., dar rareori ne întilnim cu neajunsuri de acest ordin. Demersul critic s-a nuanțat și s-a îmbogățit pe măsură ce publicul a devenit mai exigent, și, mai cu seamă, pe măsură ce teatrul însuși s-a transformat, aș zice, din temelii. Pe scenele profesioniste evoluează actori care au învățat în institut modalități de expresie variate și, în orice caz, au depășit problema accentului logic și a celui gramatical.

Desigur, ne alăturăm confratelui nostru în pledoaria sa pentru actori, convinși că fără ei nu se poate teatru, dar nici numai cu ei. Teatrul rămîne o artă sintcretică, fapt care-i dă criticului de teatru, într-adevăr, multă bătaie de cap.

Constantin RADU-MARIA