

■ PAUL
EVERAC

CONCEPȚII ȘI DIRECȚII ÎN CRITICA DRAMATICĂ

Nu e, poate, rostul meu să mă ocup în mod deosebit de înfățișarea și evoluția concepțiilor criticii noastre dramatice. Dar articolul de sinteză privind dramaturgia, apărut în numărul trecut al revistei „Teatrul”, sub semnătura prestigioasă a lui Valentin Silvestru, mă implică abundant ca teoretician (probabil, compensînd palida mea implicare ca dramaturg) și îmi exersez un legitim drept de replică oprindu-mă la poziția d-sale.

Dacă nu voi avea un conspect la fel de larg și de „complet” asupra întregii critici dramatice din țara noastră, în evoluția ei, limitarea mea va fi întrucîtva compensată de ponderea cu totul specială pe care o are, și ține s-o aibă, preopinutul meu în critica de teatru. Concepțiile și criteriile d-sale, devenite autoritare, mă vor ajuta să disting direcții și înfățișări mai generale în zona de care mă ocup și în climatul efervescent al vieții teatrale de la noi.

Recentul Congres al educației politice și culturii socialiste a consfințit, prin glasul secretarului general al partidului, rezultate meritorii în cîmpul literaturii și artei, implicit, al mișcării de teatru, formînd, pe bună dreptate, așteptări și mai mari în direcția apropierei teatrului de masele largi cărora le e destinat și de eroii cuprinși în realitatea societății noastre.

Într-adevăr, anii care s-au scurs de la Tezele din iulie și de la Plenara din noiembrie 1971, dar mai ales ultimii, au văzut instalîndu-se cu energie piese contemporane românești în audiența largă a publicului, ba unele dintre ele căpătînd un accent prioritar față de succesul oricărei piese străine. În repertoriul multor teatre ponderea spectacolelor la piesele românești depășește 50%, situație considerată astăzi normală și legitimă, altădată deziderat și vis. Aproape toate teatrele din țară și majoritatea teatrelor bucureștene — cu excepția acelor unde spiritul feudal își mai rezervă locuri disponibile pentru sine sau apropiati, cu riscul de a le lăsa goale — au lansat, mai copios decît altădată, piese din producția la zi a

dramaturgiei contemporane. Turneele care s-au produs peste hotare au cuprins totdeauna piese românești contemporane, expunîndu-le adesea cu mult succes aprecierii internaționale. Numărul scriitorilor a crescut, s-au produs debuturi vrednice de atenție, stilurile s-au diversificat. Se poate spune că dramaturgia noastră a ieșit din stadiul de cenușăreasă, sau de furnizoare de pretexte, sau de văduvă sărmană păgubitoare pentru teatre, și că teatrul se mulează după ea mult mai decis decît altădată.

La această stare de lucruri au contribuit mulți factori, începînd cu cel de orientare partinică asigurat de documentele politice amintite mai sus, au contribuit mulți oameni de teatru, și nu în ultimul rînd criticii, acei critici pentru care cauza teatrului a rămas indecompozabilă în felii și parcele, dominată de criteriul etic, aservită unei înțelegeri cît mai largi și mai exacte de către spectatori a proceselor reflectate în literatură, nealterată de criterii exogene sau elitate.

Nu aceeași situație era în anii dinaintea Plenarei, ani la care se referă cu deosebire

cartea mea „Încotro merge teatrul românesc?”, carte în care nu-mi ascund îngrijorarea față de apariția unui fenomen de estetism agresiv, disimulat în formule „moder-niste” și producind în gândirea și practica de teatru unele excreșcențe riscate. Pe vremea aceea, multe dintre piesele românești de merit se tirau la coada unor foarte aplaudate producții regizorale „de excepție” pe texte străine, intrau pe ușa din dos a teatrelor ca piese „de serviciu” și erau concu-rate pe piața proprie de dramolete sau comedioare străine, puțin semnificative. Tot pe vremea aceea, turneele plecând cu produc-țiile „de excepție”, în recoltarea unor aplauze tot de excepție omiteau adeseori piesa românească, adică aceea în care cer-tificatul identității noastre spirituale e mai ostensibil.

Criteriile critice ce funcționau pe atunci la o parte din critica noastră — parte dă-lătoare de ton prin obstinția cu care le repeta, prin arguția și acribia cu care le demonstra — asigurau mereu câștig de cauză spectaculosului, în formele sale cele mai șocante, departajînd pe regizorii care „îndrăzneau” de cei „rutinieri” care respec-tau textul. Creștea din luări de cuvînt, făți-șe sau eufemistice, din formulări tatonante, dar, mai ales, din accentele și pedalele distri-buite de această critică spectacolelor, o concepție a autonomiei actului teatral, sub-zodie estetică, dincolo de „pretextul” ideatic ce l-a declanșat, și care nu era decît piesa de teatru. Destui oameni de teatru, ba chiar și scriitori, s-au asociat acestui mod de a vedea, care punea totul în dependență de viziunea, sagacitatea și libertatea regizorală. Fecunde, în sine, inovația și experimentalismul au degenerat nu o dată, și, recla-mîndu-se de la „nou”, au destructurat arti-culații raționale și emotive, au zvirlat unde-parodice în zone îndeobște grave, au coborît la fiță, au mimat spasme și crampe fără fundamentare cauzală (așa-zise „stări”), au copiat fără rușine.

Era, în aceste copii, o dorință, pînă la un punct onestă, meritorie, de „sincroni-zare”. Dar era și multă ploconire în fața modelelor și modelelor unei alte societăți.

Au trebuit să treacă mai mulți ani pînă cînd unii oameni de teatru (de calitate și autoritate directorului Teatrului Național) să semnaleze că în lume eliminarea textului ca bază a spectacolului a adus perturbații și că el merită, totuși, o oarecare reparație, fiind, pînă la urmă, articulația de bază a spectacolului. Și astfel, contextual, „sincron”, s-a ajuns la un oarecare echilibru.

Am fost, în acei ani, printre foarte puținii scriitori care au protestat decîs împotriva unui curent coplesitor de estetism ce inva-dase multe din producțiile teatrului nostru, ostracizînd alte criterii. Evident, nimeni, în nici o critică sau cronică, în nici o luare de cuvînt, n-a abolit vreodată sensul moral sau politic al oricăruia dintre actele tea-

trale, împotriva, el a fost profestat continuu de toți condeierii noștri, chiar de cei ce strălucesc astăzi prin absență din arena teatrului țării noastre. Numai că aceste prin-cipii au fost mulate și adaptate după dorin-ță, și cazuiști de profesie le-au folosit în așa fel încît orice să fie posibil și justifi-cat. Nici nu e greu pentru un critic care exersează condeiul de ani de zile să-l folo-sească cu îndeminare, „racordînd” totul la apetițurile sale și, cum se va vedea, la ideosincrasile sale. Nu e ca la piesele de teatru, unde totul e mai mult sau mai puțin expus, declarat. Judecata critică are, în mina unui bun meșteșugar, o modulație infinită, ea poate justifica orice vrea, făcînd ciudate legături, după cum poate desființa tot ce vrea, prin cîteva fraze, de multe ori printr-o simplă ironie. Cezaris-mul criticului de autoritate, mai ales cînd e și erudit, se exersează ușor, uneori prea ușor, prin scurte dictate, prin citațiuni neobișnuite, prin clasamente pe care le edi-fică și le repetă, prin omisiuni voite, prin solicitudinii de conjunctură, ba chiar prin amenințări.

Este de meditat asupra condiției pe care o are un scriitor (ca și un regizor, ca și un actor) supus unor asemenea dictate. El fiînd făptuitorul, creatorul, în mod normal el nu are replică, ci doar recurs la opinia pu-blică sau la alte opinii care să-i judece fapta. Sau aminare la posteritate. În clipa în care dorește să dialogheze, el are partea grea, după ideea că cine se scuza se acuză. Mai bine tace. Cu atît mai greu e, ca scri-itor, să pui în discuție sau să respingi o opinie critică, borteind tiara pontifului. Cine se încumetă s-o facă?

Iată, eu m-am încumetat și rezultatul este o represiune critică ce nu se sfîșiește de nici un mijloc, nici chiar de siluirea realității.

Ca hegemon al unei orientări certe, al celei de care vorbeam mai sus, eminentul cri-tic la care m-am referit mă are în vedere de mai multă vreme, și anume, din vremea în care mă opuneam orientării d-sale. În e-poca estetismului dezlănțuit, eu scriam, în plan pur eseistic :

„Esteticul, compoziția scenică devine ca-tegorie dominantă și încercînd, uneori cu bună credință, să valorifice substanța, nu bagă de seamă că o transferă. Cînd sub-stanța e puțină, sulimanul estetic îi creează avantaje factice, false. Dar, cînd substanța e bogată prin ea însăși, supralicitarea este-tică, punerea în pagină excesivă e păgubi-toare, nu pentru că nu ar adăuga ceva nou, dar pentru că acest nou pe care îl adaugă e de altă speță, de o altă categorie, mută totul pe un alt sistem de emisie-recepție, creează o bucurie nu acolo unde substanța o scountă, ci pe o porțiune superficială a sensibilității, care se vede astfel lipsită de reperele sale adînci și împinsă în pură a-parență.”

„Ia mai jos :

„În teatrul românesc se fac, în momentul de față (e vorba de 1968/69 — n.n.), încercările cele mai ciudate de a transfera în zona spectaculosului neîncrederea sau nepuțința de a realiza substanța. Există o deliberare cruntă de a umbla la clasiți, care, odată constituți istoricește, suportă orice transfer și care, în plus, iradiază o parte din notorietatea lor asupra celor ce-i interpretează, făcându-i astfel puțin mai notorii decât erau (și cine nu caută astăzi notorietatea, spectacolul propriului său nume?) și de a-i înnoi pe acești clasiți, în pur joc estetic, întrucât nu se mai poate crede în substanța ficțiunii lor“. (*Incotro merge teatrul românesc?* p. 12—13).

Dar acest procedeu de neinterpretare era tocmai acela pe care îl aplauda îndeboscător criticul V. Silvestru, cărui îi asigura atenția și bună voința sa, chiar dacă el, așa cum era minuit pe vremea aceea, sofisticat înțeleșurile, contrariu coerența întregului. În acei ani, mai toată lumea „umbla la clasiți“ și, cu cît cineva umbla mai mult și mai aprig, tovarășul V. S. îl lăuda mai tare, îl considera mai artist.

Ceva mai tirziu, eu am găsit *Lear*-ul de la Național incompatibil cu sensul dramei shakespeareene, arătînd că în el funcționează un schematism „à rebours“, susținînd o contestație cu direcție incertă.

Dimpotrivă, criticul laudă cum a recitat regizorul *Regele Lear*, „situîndu-se sub raportul ideologiei artistice în chiar gîndirea shakespeareană (s.n.)“, în acea ambianță de destituitizare a eroului — cum o numea Tudor Vianu“. (Trebuie să înțelegem că destituitizarea era și ea în însăși gîndirea shakespeareană?)

Lear e, în spectacolul respectiv, un „filozof profund al ideii de destin“.

Iată ce spun eu : „Mecanismul funcționează nu se poate mai simplu : (regizorul) a găsit un *Lear* tragic, dușos, mizerabil, l-a întors pe dos și l-a făcut pîrdalnic, șui, cîndriu, damblagiu (foarte dimbovițean, dealtfel). Cordelia era fîca bună, sinceră, dreaptă ? Acum e isterica unui adevăr răcnit. Goneril și Regan aveau o măreție a perfidiei, acum se dau în stambă ca niște chivute. Cum era Kent — bătrîn, falnic ? Acum e, simetric, un tinerel pus pe caft.“ Etc.

Iată și opinia criticului : „Povestea e relatată leal, cursiv și întocmai, raporturile sînt stabilite cu cea mai mare atenție față de ceea ce spune poetul că sînt.“ (s.n.)

Apoi V. S. adaugă că regizorul român a scos raporturile din istoria medievală și a căutat „să le explice spectatorilor de azi cu date ale victiei de azi.“ Eu spun că acest *Lear* și ai săi sînt toți de stil hippy, adică existențialiști radicali, tov. Silvestru spune că spectacolul cu ei are o „normalitate modernă (s.n.)“, debarasată de feerie și grandilocvență“.

Piuiă aici e o dispută, poate fertilă, între un om de teatru și alt om de teatru. Scriitorul din mine gîndește că Shakespeare e altfel, dar criticul garantează, sub semnătura sa, că e vorba de chiar gîndirea shakespeareană cu raporturi stabilite cu cea mai mare atenție față de ce spune Shakespeare că sînt. Să dăm pasul criticului, el știe mai multe, e mai modern.

Aceeași dispută la *Hamlet* și la *Noaptea furtunoasă*, care scot accente de jubilație tovarășului V. S. și unei părți din critici, iar pe mine și pe alții ne lasă nedumeriți, confuzi.

N-am fost încîntat deloc, dar prețuind mult pe regizor, am stat cumințe la un spectacol ca *Victimele datoriei* care, spre încîntarea criticului, „spațializează și sensibilizează abstracțiile, obiectivîndu-le în situații efective printr-o trăire psihologică tensionată pînă la paroxism.“ M-am acuzat tot pe mine de neînțelegere.

O sumă de oameni, altfel avizați, mi-au vorbit cu stupeoare de „acel *Rosmersholm* în care conflictul e transgresat într-un plan nebănuît, între oameni vii și fantoma mereu prezentă a soției pastorului, într-o atmosferă sufocantă de teatru negru, exacerbant în mișcări și tonuri, oficiat însă ca un ceremonial al redempțiunii prin moarte“.

Britannicus al aceluiași Aurel Manea, regizor extrem de inventiv, dar înegal, a fost primit cu răceală de cei mai mulți oameni de teatru, dar l-a impresionat pe tov. V. S. prin „fervoare cerebrală“.

În piesa lui Wesker, *Anotimpurile*, pe care o găsește „limfatică“, deși mie mi s-a părut, la Paris, de o mare finețe, Manea îi face criticului bucuria de a reafirma „posibilitatea inovatoare a unui teatru al stărilor de conștiință emanat, ca atare, nu atît de dramă, cît de reverberațiile ei în conștiința artistului“ (s.n.). Notez că, în acest spectacol al stărilor de conștiință, Manea tăiese cam trei sferturi din textul „limfatic“ al lui Wesker, care, venit personal, nu și-a mai recunoscut, bineînțeles, piesa.

Nici Mirodan, îmi amintesc bine, nu era teribil de încîntat, cel mult amuzat, de felul cum arăta Șeful sectorului suflute într-o tratare gimnastică, altminteri meșteșugită, pe care V. S. a găsit-o „o reevaluare admirabilă, liberă și deopotrivă eficace în relevarea stratului celui mai profund (s.n.)“ al acestei piese poetice, care pleda pentru bucuria de a trăi liber“.

Dar toate acestea, și altele, se înscriu sub egida unui text hegelian care anunțase că teatrul va deveni „neatrînător de poezie“ și pe care criticul îl preia astfel : „neatrînarea relativă nu înseamnă, desigur, desprindere de dramaturgie — ceea ce nici n-ar fi posibil — ci libertate hermeneutică (!), exprîmată în capacitatea de a edifica structuri care — ideatic, compozițional și stilistic — reprezintă un act artistic original“.

Sub această prudentă formulare se poate ascunde orice legitimitate, rămânând ca nu-mai criticul să stabilească ce e original și ce nu, după gustul său. Steagul independentenței artistice a teatrului flutură în fraza: „Existența de artă independentă a teatrului (s.n.)”, sarcinile culturale specifice ale instituției teatrale, gândirea creatoare a artiștilor pretind ca scena să selecteze conform cu rolul funciar (!) asumat, nu să intermedieze anodin între dramaturgie și public“. Anodin poate să însemne, uneori, fidel. Cînd Manea taie trei sferturi din text, nu mai e anodin... Această manipulare a textului, criticul o numește „efortul nobil și stabil de autodefinire a regiei”, proclamînd deschis: „cel mai important moment formativ îl constituie libertatea de creație a regizorului tînăr“.

Evident că pe acest teren mi-a fost mai greu să mă raliez, în decursul vremii, la opiniile criticului și la preferințele sale.

Să venim, acum, la dramaturgie, unde, de asemenea, concepțiile cam diferă. O parte a criticii, deloc neglijabilă, s-a ocupat cu o binevoitoare atenție și de piesele mai canonice, social-moral-politice. Tovarășul Silvestru, ca de obicei, s-a așezat de partea „îndrăzneții“, a pieselor „înaintate“, „revoluționare“, a devenit ocrotitorul lor cu predilecție, ceea ce e fără îndoială meritoriu. Instrumentația sa suplă s-a adaptat de la piesă la piesă, găsind, de cite ori a avut nevoie, merite în toate zonele propuse. A găsit, de asemenea, cu o adaptare dialectică relevabilă, lipsuri, acolo unde le-a dorit.

În sinteza sa recentă, din revista „Teatrul“, compilată, cum singur spune, după propriile sale cărți, pînă la a se autocopia în lungi paragrafe, partea nouă pe care o întreprinde este exprimarea apăsată a mirării și indignării față de cartea mea „*Încotro merge teatrul românesc?*“, unde aș edifica o „bizară teorie a crizei cronice a literaturii dramatice românești, pe toată întinderea, pe toate genurile și cam la toate personalitățile componente“, aș fi, altfel spus, defetist și monoman. Citînd „cu atenție“ cartea, criticul presupune că „răspunsul (meu) la întrebarea din titlul cărții ar fi că teatrul nostru nu merge nicăieri, ba chiar stă pe loc, care va să zică dă înapoi“ (!).

Evident că de această șolitică scornire nu există altă apărare mai bună decît invitația ca oricine să-mi citească volumul de la un cap la altul.

Cum însă el nu se prea mai găsește, voi face eu însumi serviciul de a extrage cîteva citate, la dispoziția tovarășului V. S., în cadrul problemei generale care ne animă, aceea a evoluției dramaturgiei, pe care eu aș nega-o, disprețuind și demolînd pe toți colegii scriitori din jurul meu, cruțîndu-l numai, parțial, pe Camil Petrescu...(!)

„Horia Lovinescu — îmi pune domnia-sa în seamă — de după *Citadela sfărîmată* face doar piese comerciale“. „Fără să iubesc piesa (*Casa onorabilă*) în confecția ei polițistă — zic eu — cred alături de autor că se află pe linia filogenetică a *Citadelei sfărîmate*, în sensul că dă scama de un alt proces de dezagregare morală, de data asta instalat chiar în sinul societății noastre, de elementele corupte care nu s-au terminat, ba, în anumite pături, s-au și înmulțit, o dată cu ridicarea nivelului de trai. E bine că și această chestiune a fost atacată“ (p. 23). „Petrut Rareș mi se pare indiscutabil mai bună decît *Casa onorabilă*“ (p. 93). „Eu cred, de pildă, că *Omul care și-a pierdut omenia* era o bună bază de plecare pentru o dramaturgie simbolistă angajată“ (p. 127). „Dacă piesa lui Lovinescu *Omul care și-a pierdut omenia* s-ar fi jucat la timpul cînd a fost scrisă, ea ar fi avut o influență mai serioasă în direcția dezvoltării dramaturgiei în cițiva ani ulteriori“ (p. 55).

„Aurel Baranga — îmi pune în seamă V. S. — e un autor facil și gidilicios“. *Opinia publică* — scriu eu — (...) „este virulent demascatoare a unor fenomene sociale reale, a unor mentalități și tipuri care stau încă pe scenă, pe scena vieții noastre publice, administrative. Socotesc piesa foarte utilă în frontul combaterii unor anomalii sociale, deși mijloacele sînt violent caricatate și-i slăbesc din cauza aceasta adresa“ (p. 23). „Nici comedia n-a stat pe loc din 1967/68, deși ea nu acoperă pe de-antregul apetența publicului nostru și n-a avut totdeauna succesul unora din piesele de rezistență ale lui A. Baranga, care a făcut mult pentru acest gen“ (nota 28).

„Drumul lui Marin Sorescu e steril“, trage V. S. concluzia din următorul text: „În orice caz, drumul deschis de Sorescu nu se dovedește foarte atractiv, în comparație cu *manufactura teatrală*, (s.n.) și încă un gen e sancționat astfel eu sterilitatea de o pătură de public pe care trebuie s-o gidili ca să o ciștiți“ (33). Ce am spus eu, și ce a vrut să înțeleagă V. S. !

Despre Mazilu: „În Mazilu a atîpit, provizoriu după cit sper, un mare comic, și nu ne-am fi trezit astăzi cu niște maziști de ocazie, ci cu un autor format și un bun constructor“ (55). La care, V. S., reținînd numai că am criticat unele procedee mazieliene, îmi pune în seamă: „Mazilu nu face decît să stigmatizeze, scormonind în abjecții“. Pars pro toto. Criticul reține ce vrea. Despre Băieșu: „*Iertarea* era o bună fabulă cu tilc“ (127).

Despre alții: „Replicile pe care atît Marin Preda cît și Eugen Barbu le-au lăsat să scînteieze uneori pe parcursul discursului dramatic, mai incongruent la unu, mai lejer la altul, merită mai multă atenție decît li s-a dat“ (25). „*Hora Domnișelor* este poezie, și anume poezie concentrată și tulburătoare“ (25). „*Piesa Pur și simplu o criză*“

investighează cu finețe aceste fenomene ficționale absolute reale" (22) etc., etc. După care criticul trage concluzia că nu mă accept decît pe mine, că neg pe toată lumea. (!)

Eu spun în carte: „Cred în autorii români pe care îi avem, cred în puterile lor" (p. 57), dar criticul înțelege că nu cred în nimic, decît în megalomania mea. Eu recunosc în carte că n-am înțeles mare lucru dintr-o piesă a lui Mihai Georgescu, criticul se indignează rău de tot, dar n-o explică nicidecum, nici azi, nici altă dată.

Eu scriu, sensibilizat totuși de plătura de sinucideri ce s-au aglomerat în dramaturgia „modernistă" de atunci: „Să trăim oare într-un univers dezagregat, fără puncte de sprijin? N-o crede nimeni. Cum se lace atunci că, după o dramaturgie combativă, ne pomenim în *dramaturgia modernistă a lui 1967* (s.n.), cu acest ciudat defetism? Este lucrul acesta adevărat, ține el de moment, de structura ori de istoria noastră? Eu cred că e o modă, o cochetărie, că ne implectim în rafinamente, că am neglijat niște criterii" (p. 51). Dar V. S. face totul ca să înțeleagă din această apostrofă că defetistul... sînt chiar eu!

Nu mi se iartă nici că în 1967 n-am întrevăzut pe cei vreo 20 de scriitori *apăruți ulterior*, „posteritatea everaciană". Cu toate astea, eu, care cred că teatrul „nu merge nicăieri, că stă pe loc, va să zică, dă înapoi" (!), am condus după 1967 un cenaclu de dramaturgie, unde preopinentul meu nu s-a prea făcut văzut și unde au citit sau participat scriitorii Iosif Naghiu, Alexandru Popescu, Paul Cornel Chitic, Radu F. Alexandru, Lia Crișan, Rodica Padina, Mihail Joldea, ale căror nume n-au rămas ignorate, mai tirziu, de mișcarea noastră de teatru. Acest cenaclu a avut circa 30 de ședințe într-un an (lucru cu care nu se pot lăuda multe) și a fost, în felul său, o înjghebare mai viabilă decît altele, deși concursul criticului V. S. i-a fost denețat. Asta, cît privește defetismul și credința în teatru și în colegii a scriitorului.

Ce să înțelegem din această iritată pocire a adevărului? Nimic altceva decît că ea prelungește, și pe acest tărîm al dramaturgiei, unde criticul dorește să domine, o diferență de viziune, de concepție, aceeași care a jucat și în cazul spectacolelor. Criticul își impune cu ardență dominația — cu care a pus la respect atîția — și înlătură cu orice mijloace obstacolele. El ține să ne convingă că scara lui de valori e singura acceptabilă, că piesele ori sînt foarte *noi* (aidoma spectacolelor), ori nu există. Eu nu am exact această părere și noulatea, pentru mine, e unul dintre factori, nu totdeauna cel hotărîtor.

Iată cum se pune chestiunea în genul istoric: lui V. S. îi plac piesele lui Paul Anghel, ceea ce e foarte stimabil, sau îi place Paul Anghel însuși, ceea ce e și mai firesc. Atunci îl apără de bănuiala demisti-

ficării și demitizării, așezîndu-l printre acei ce se străduiesc, în istorie, „a despuia faptele și oamenii de reprezentările false, perimate, care îndepărtează de noi istoria, pentru a ne face, tocmai, s-o trăim mai adînc, mai adevărat, în relația ei inextricabilă cu prezentul". Cu alte cuvinte, noi am avut pînă acum despre Ștefan cel Mare și Mihail Viteazul reprezentări false, perimate, care ne-au depărtat de ei, dar piese ca ale lui Paul Anghel rectifică eroarea. O asemenea vrednicie nu i-a trecut prin cap nici autorului, care, modest, își intitulează piesele „ipoteze", dar nu e singura dată cînd V. S. îi depășește intențiile sau îi rectifică propriile sale mărturisiri. Piesele lui Paul Anghel ar fi, ca structură, mai „polifonice" decît cele de pînă la el, care erau, deci, monodice și, deși, „din punct de vedere estetic-canonice", „ar putea părea atipice", în fond, însă, se observă că motivul dramatic e „relația sinuoasă dintre întîmplarea esențială și necesitatea curentă" (s.n.), autorul fiind chinuit el însuși de aflarea mobilurilor tainice ale faptelor și a unei explicații logice originare în șirul haotic de contrarietăți sau chiar în rutina (!) zilelor de atunci*.

În această privință, eu am formulat, la modul general, oarecare rezerve: „A fost salutată ecistica istorică ca un „pas înainte", plăcerea noastră cea mai mare fiind de a ne bate pe umăr domnii, de a ni-i apropia înfățișîndu-i gămani și îngăduitori cu ale lumii păcate, subțiri și aforistici la gînd în problemele de politică externă curentă, în prada unor neliniști existențiale oarecum sustrase contextului istoric, moderne". Deplîngeam faptul că „Paul Anghel a „așteptat ani de zile cu piesele lui" (93) și că „a înregistrat un fel de succes de stimă restrîns" (33). De acest lucru, V. S. acuză, cu vehemență, teatrul. Spectacolul *Viteazului* e o „monodie morocnoasă", „avînd cel puțin șapte ritmuri de desfășurare", e „întors împotriva ei" (a piesei). Criticul se lansează în patetice ieremiade ca să-și apere protejatul: „Unde sînt spectaculoasele și gravele treceri de la fastul bizantin al curții de la Suceava la ținuta săracă, țărănească, a taberei de luptă? Unde e mulțimea fără de care — cum nota undeva Sartre — personajele de prim-plan în piesa istorică devin nude de sens? Unde e cercul acela de flăcări...?" etc., etc. Puținul succes al *Săptămîinii patimilor* e explicat invers, acolo nu s-a respectat „necesitatea de a așeza pe scenă drama istorică într-o manieră mai stilizată" (s.n.). Capacitatea de adaptare a criticului rămîne uimitoare. Opiniriile sale nu l-au putut determina, însă, pe Paul Anghel, pînă foarte recent, să reia genul, ce s-a dovedit destul de puțin popular. Cînd deplîng.

* La autocopiarea în 1976 a textului, cuvîntul „rutină" i-a părut și criticului nevrednic, și l-a înlocuit cu „psihisme" (n.n.).

însă, nepopularitatea lui, arătînd că „are șanse mici” (în 1968 !), față de producții ca *Amoor!* și *Cînd luna e albastră*, criticul (așezat în 1976) mă amendează violent.

Nu ne-am întîlnit deplin nici în ce privește *Iona* a lui Sorescu, pentru care, de asemenea, am o ridicată stimă literară, dar căruia îi obiectam, în carte, direcția primei sale piese, unde eroul combat „pentru integritate umană, sinucigîndu-se” (50). Dar iată ce vede tovarășul Silvestru: „(e) revelația imposibilității libertății totale a individului a cărui luciditate descoperă că dincolo de propria ei limită ultimă e auto-anularea ființei. Sisifica, eterna căutare de cunoaștere înnoiează eroul, iar funestul său gest final e, din punct de vedere filosofic, un mesaj testamentar pentru continuarea căutării spre cea mai profundă cunoaștere de sine (s.n.). Ceea ce demonstrează că în literatura română noua viziune ontologică nu mai e despărțită de gnoșeologie (!), chiar dacă reprezentările sînt sinuoase și mai greu de pătruns (s.n.). Echivocal — pe care eroul și-l adresează sieși — la întoarcere, la parcurgerea drumului «altfel», urmează a mai fi elucidat și interpretat” (s.n.). Sinuciderea ar fi, deci, un mesaj, și aume unul de căutare, spre cea mai profundă cunoaștere de sine, împăcînd ontologia de tip nou cu gnoșeologia, dar criticul își rezervă dreptul să mă elucidez chestiunea reprezentărilor sinuoase „și mai greu de pătruns” în viitor. Acum, în 1976, cînd prilejul de a elucida se prezintă din nou, cu ocazia studiului recent publicat, criticul îl lasă să-i scape și se ocupă de o altă tragedie ontologică a autorului. Pre-viziunea mea, că numai Marin Sorescu mai poate scrie, astăzi, ca Marin Sorescu, care îl îndignează neșpus pe critic și care poate căpăta o dezmințire, rămîne și ea fără răspuns.

La Băieșu, o nouă nepotrivire. Eu apreciez, pînă la un punct, *Iertarea* și *Chițimia*, considerîndu-l pe Băieșu un scriitor viu, cu talent. Piesa *Vinovatul*, însă, de efemeră existență, nu mi-a plăcut, iar piesa *Preșul* m-a dezamăgit mult, deși merge, încă, în plin. Însă criticul, în reprezentarea sa personală, mereu îndrăgitoare de autorul Băieșu, găsește piesa *Preșul* „mult mai serioasă”. În fond, decît au arătat-o unele spectacole (adică, best-seller-ul Teatrului de Comedie din București), iar *Vinovatul* este de o „limpezie tragică de tip elin”, „cu o unitate stringentă, în dezvăluiri zgîrcit oferite printru tăceri sincopate, de un dramatism percutant”, „foarte concentrat și tensionat scrisă”, cuprinzînd un „chin al opțiunii — cu decizia funestă a redempțiunii printr-un gest ultim (s.n.) — amintind cele mai bune piese ale teatrului existențialist”. Dar, se grăbește să adauge criticul: „firește, fără ambiguitatea filosofică a soluțiilor aceluia teatru”.

Iată, deci, terenul pe care se situează cu plăcere tovarășul Valentin Silvestru, și nu

numai dinsul, din unghiul căruia militează pentru „nou” și „revoluționar”, furnizînd argumente ca cele de mai sus. Și exemplele pot continua. „Redempțiune”, „mesaj testamentar”, „viziune esențializată”, „termeni sartrieni” etc. se pot regăsi și aiurea.

Cum eu mă arăt reticent și nedumerit față de teatrul lui Leonida Teodorescu, cum s-au arătat și alții, caut dezlegarea la V. S.: „Aceeși interesantă frămîntare interioară, dar în dialoguri lente, prelungite, în simboluri poetice, în subiecte bizare și peisaje exotice (chiar și banalitatea unei bănci solitare ori a unui far marin e drapată în mister), cu *golfuri de ezoterism* (s.n.), se regăsește în teatrul tînărului Leonida Teodorescu. Aici domină refuzul net al compromisiurilor morale, condiționarea patetică a comunicării (considerată ca o altitudine esențial-umană) de comprehensiunea afectivă. Dezbaterea de conștiință e situată la granița dintre realitate și iluzie, oferindu-și privilegiul alegerii între ipoteze posibile. Cazurile sînt de obicei șocante, coincidențele, stranii, dar *adevărul e urmărit tenace*” (s.n.). Exprimarea criticului e, aci, cît se poate de frumoasă, iar comprehensiunea cît se poate de afectivă, dar pentru mine chestiunea rămîne încă în *golfuri de ezoterism*. Nu mă pot împiedica să nu admir cît de tenace e urmărit adevărul criticului, cînd vrea să demonstreze ceva.

Piese la D. R. Popescu, pentru care V. S. a făcut un adevărat cult, arătîndu-ne repetat și cîți ani împlinește autorul, (!), piese îmbinate de un patos justițiar acut și despre care eu scriu în cartea unde nu recunosc pe nimeni decît pe mine însumi: „piesa stenică, furioasă a lui D. R. Popescu, de altminteri scrisă într-un registru de mai mare adevăr de viață, și combativă...” (51), piesele acestea, din care am aplaudat destule, și unde ne acordăm cu V. S. în afirmația că dramaturgia lui D.R.P. „e împregnată în toate fibrele de spirit justițiar”, (chiar dacă criticul înglobează aici și drama onirică *Visul*), — nu au totdeauna drept calitate principală nici acțiunea, nici, mai ales, claritatea. Pentru acțiune, criticul se lasă pe alți recenzenti și pe un citat, tot din Sartre, adăugînd: „Si-apoi, teatrul nu e numai narație, ci și stare”. Pentru claritate, își ia asupra explicarea *Păsării Shakespeare*, cu aceeași comprehensiune afectivă: „...e o dramă etică înfățișînd responsabilitățile grave ale generațiilor una față de alta, în ideea necesității de a se conserva puritatea idealului, pentru ca fiii noștri să crească și să se dezvolte ca personalități în temelii celor mai sacre idei morale: adevăr, cinste, respect pentru muncă, stimă pentru semen, răspundere față de societate. În dezbaterea acestei problematice generale se folosesc argumente concrete ale istoriei noastre (??), se fac referiri la etapele parcurse, la erori, ca și la victorii (?), sugerîndu-se (!) realitatea frămîntată, dina-

mică a epocii românești contemporane... „Ea exprimă, în esență, încrederea față de tinerii care, la rîndul lor, au crezut în ceea ce au avut mai bun și au săvîrșit mai durabil pămîntii lor, sancționînd anomaliele morale ca fenomene sociale nocive“. Pentru cine a văzut sau citit piesa, acest ajutor, exprimat în fraze generale, aplicabile oricui, e modic, privind clarificarea. Dar e, totuși, un ajutor, o „comprehensiune afectivă“, venind din aceeași convingere că numai ceea ce sparge barierele raționalității curente spre „stare“ merită atenție, sub specia evoluției dramaturgiei contemporane.

E de la sine înțeles, deci, că piesele mele, canonice, sînt toate tarate, ca urmare a cumințeniei lor, dar și a faptului că mă amestec în treburile teoretice, contracarînd sacerdoțîul critic. În genul istoric n-am nici o piesă care să merite atenția lui V. S., *Urme pe zăpadă* trecînd la pomelnice ca și cînd n-ar fi, *Iancu la Hălmașu*, abia pomenită, suferind „de-o oarecare linearitate“, neavînd eroul împlîntat în fundul istoriei. Piesa mea despre Brîncoveanu, pe care și în particular și în public criticul a lăudat-o leal, nu mai găsește azi nici ea cuvînt. La capitolul „comuniști“, Anghel Dobrian din *Ștafeta nevăzută*, Timotei din *Ape și oglinzi* sînt uitați total. „Pamfletul“ *Fluturile pe lampă* conține „dialoguri filosofarde și esteticoide (s.n.)“, cu simplificări în plan epic — fără stil elin — „ba și cu naivități documentare curioase pentru un om călătorit cum e“ (nu mi se spune care, deși criticul a călătorit dublu). În *Camera de alături*, uitată și ea de V. S. într-un volum mai vechi, dar absentă din sinteza ultimilor ani, sînt „discuții apoase“ și „relații artificiale între personaje“. *Viața e ca un vagon?* e un subprodus coadristic.

Mai rămîne ceva din *Simple coincidențe* și sînt isprăvit. *Ape și oglinzi* : nonexistentă. De *Cîntecul de contor*, de *Acord*, criticul n-a mai auzit, deși i-a scăpat, o dată în scris și o dată verbal, că sînt piese „serioase“. Cînd în tripticul *Cine ești tu?* una din piese, la București, arată mai slab și ia pumni în cap, ea îndulcește soarta celorlalte două care capătă mențiuni onorabile : dar cînd, la Constanța, ea arată bine, toate trei sînt, evident, „deasupra textului“.

Să trecem la chestiunea politicii de teatru și a repertoriilor, asupra cărora critica are o influență orientativă covîrșitoare. Mai ales cînd e vorba de tovarășul V. S., care, extrem de activ, circulă neobosit pe la toate teatrele din provincie, „sugerînd“, uneori foarte deschis, preferințele și reticentele d-sale, fiind prezent la majoritatea lansărilor, consfătuirilor și premierelor (cu excepția, îndeobște, alor mele). Este, în privința aceasta, un exemplu demn de urmat. Foarte puțini critici înțeleg misiunea aceasta și și-o exersează atît de activ.

Foarte puțini au, de aceea, în provincie, platforma solidă a tovarășului Silvestru, punct de reper pentru activitatea teatrelor de acolo, — cit și pentru cele din București. Iată de ce e atît de important să-i examinăm criteriile, care, repet, nu îi sînt exclusive, ci au fost preluate periodic, în cursul timpului, și de alții, constituind o *direcție a dezvoltării teatrului*.

N-am să zăbovesc în aspecte laterale, ci am să mă duc direct la chestiunea principală, și anume : în ce măsură, în epoca de care eu mă plîng, în cartea mea, că teatrele cele mai bune și regizorii cei mai capabili au ocolit sau neglijat piesa contemporană românească, pentru a da curs talentului lor autonom, în ce măsură critica acelor ani a ajutat ca această anomalie să se vindece, așa cum s-a vindecat, parțial, astăzi, în spiritul ideologiei partidului și cu ajutorul său.

Eu, de pildă, denunț, în cartea mea, Teatrul „Bulandra“, care mi se pare, și mie, unul dintre cele mai bune, dacă nu cel mai bun teatru din țară, și pe Liviu Ciulei, care mi se pare, și mie, unul dintre cei mai interesați, dacă nu cel mai interesant regizor din țară (poate, exceptînd-l pe L. Pintilie, și el tot de la Teatrul „Bulandra“), că ani de zile, pînă mai recent, au cam neglijat piesa contemporană, servind-o zgîrcit, fără convingere, fără răsunset, fără participare directă, departe de răsunsetul pe care, în acest timp, Teatrul „Bulandra“ și l-a cîștigat în țară și peste hotare. Această ne-cumulare de forțe, zic eu, a produs pagube dramaturgiei românești, care s-a văzut „disprețuită“ de cei mai înțreprinzători directori de scenă.

Critica direcționată spectacologic apasă, însă, foarte tare pe meritele Teatrului „Bulandra“ și tovarășul Valentin Silvestru crede a vedea chiar o cabală împotriva lui : „Numeroase alte date concureau și ele la impresia că toate diferențele, opozițiile simple și contradicțiile din activitatea teatrului („Bulandra“ — n.n.) și dintre el și alte instituții erau premeditate, stîrnite, ba, în anumite cazuri, chiar cultivate“ (s.n.). El dorește, însă, să facă justiție teatrului, continuînd : „dar, în același timp, prezidate de o politică fermă, clară, a opțiunilor în ce privește piesele (s.n.) care nu era altceva decît substanța modulară (!) a personalității“.

Adică, soarta proastă pe care o aveau acolo piesele noi românești, cu stagiuni în care nu se juca nici o piesă contemporană autohtonă, ținea de măduva personalității diriguitoare, care era L. Ciulei, și care ducea, astfel, o politică fermă și clară a opțiunilor.

În chestiunea dacă regizorul român de vîrf trebuie sau nu să ajute piesa românească cu puterile sale creatoare, tov. V. S. avea următoarea poziție : „În condițiile pregătirii marelui festival republican, pentru care toate teatrele și majoritatea regizorilor vor propune, în viitoarele două luni, apro-

ximativ 50 de piese românești, a edificat false antinomii între literatura autohtonă și dezvoltarea teatrului ca artă, a lăsat impresia, într-un articol sau altul ori prin orații prin sinoade („sinod” numește d-sa dezbaterea ideologică din acea vreme, iar printre „orații” sînt materiale din cartea mea — *n.n.*), că regizorii constituie un fel de partidă anafională în teatrul românesc este mai mult decît o eroare: e o afirmație lipsită de obiect. Se întîmplă ca un regizor sau altul să nu găsească, într-un moment al activității sale, o piesă contemporană care să-i dea deplină bucurie creatoare și să fie înclinat asupra unei piese din patrimoniul mai vechi; ori să aleagă o lucrare străină (*s.n.*), care, fiind pusă în scenă de un director de scenă român, cu actori români, într-un teatru românesc, comunicîndu-i idei din sfera noastră publicului românesc, operă de artă națională devine” (sic!). Cred că s-a înțeles foarte bine judecata criticului: din faptul că unii regizori pun piese românești, să nu li se spună celorlalți regizori, care nu pun, că ar fi anafionali. Ei rămîn foarte naționali, ca un eminent predilect al d-sale, chiar dacă pun o singură piesă contemporană românească sau două în toată cariera, ori, chiar dacă pun, ca altul, la cinci ani o dată, sub cuvînt că nu găsește, la un moment dat (moment foarte prelungit, cum se vede) o piesă contemporană care să le dea „deplină bucurie creatoare”. Antinomia ar fi, deci, falsă. Putem să credem că, plecînd definitiv în alte țări și punînd piese străine acolo, care să le dea „deplină bucurie creatoare”, cîțiva dintre acești „confrăți”, pe care noi i-am invitat stăruitor să trudească pentru opere autohtone ar rămîne tot emisari ai culturii naționale, cîtă vreme ei... continuă să vorbească limba țării noastre. (!) Să nu ne mai cheltuim, deci, în orații inutile prin sinoade. Să le lăsăm girul și bucuria creatoare intacte.

Aș mai avea de făcut un ultim popas în ceea ce privește exercitarea actualului critic, a metodei critice, deși, în cazul acestui șef de direcție, ea a reieșit, întrucîtva, din citatele operate asupra mea.

Tovarășul V. S., luînd pe seama lui manifestările „avansate”, șocante, care, de obicei, contrariază gustul public, e obligat să le dea drept normale, curente, firești, într-o altă lume și la alt nivel intelectual și cultural. El atinge cu măiestrie centrul sensibil al snobismului, la care publicul mai puțin informat reacționează încercînd să se alinieze cît mai aproape de opinia doctă a criticului. Ca acest sentiment, în care e și admirație și spaimă, să fie și mai consolidat, paginile și cuvîntările sale sînt împănate de referiri la tot felul de doctrinari de

care puțină lume a auzit și mai puțină recunoaște că n-a auzit. Practicînd acest ezoterism al informației, criticul pune în derută o sumă de lucrători din sfera teatrului, care se trezesc, subit, în fața unor autorități abia cunoscute. Așa se creează, prin referiri savante, o mică pătură de „inițiați”, un soi de elită care dorește să fie „la pagină”, sinchisîndu-se mai puțin de caratul popular al producției, de puterea de înțelegere comună. Criticul știe ce înseamnă „a face opinie”, el crede profund în sugestibilitatea maselor, dacă le spune, senin, că *Lear-ul* a fost... normal. El e optimist, speră că mai tîrziu, prin repetiție, vor adera și alții la viziunea sa, vor „evolua”, se vor „educa”.

Nu lipsesc, din aparatul critic, mici decretate categorice, superlative absolute, fără apel: D. R. Popescu e *cel mai important* dramaturg social, Mazilu e *cel mai important* comedigraf al tinerei generații, „*Ce-am mai interesantă* lucrare nouă e *Speranța nu moare în zori* de R. Guga”, „o singură premieră remarcabilă (într-un an — *n.n.*)”, însă într-un spectacol fugace, evanescent, la Televiziune: *Piticul din grădina de vară* de D. R. Popescu”, Virgil Stoenescu e „*singurul* autor care urmărește psihismele juvenile” etc. Aceste afirmații, chiar dacă se acoperă de realitate, apar ca semnele unui cezarism care nu face rabat și care știe că, pînă la urmă, decretul său repetat creează pirtie în opinia publică.

A contrazice asemenea păreri este a stîrni represiunea și sarcasmul criticului, care sancționează cu observații dirze, totdeauna principiale, pînă și o primire mai proastă la hotel sau la gară. Cu atît mai puțin, cum s-a văzut în cazul piesei *Patimi*, îngăduie discuții pe marginea sentințelor sale. Uneori represiunea ia caracterul omisiunii, sau al reponderării faptului de teatru în contrast cu consensul comun sau public, cum, de asemenea, s-a văzut. Șfichiul ironiei criticului, excelent alcătuitor de vorbe, planează în generalizări amenințătoare asupra unor categorii întregi de făptași, fie că sînt regizori care fac „lecturi gingave, în decoruri de balimă, cu actori țepeni căutînd orbește rampa”, fie că sînt dramaturgi care fac „lucrări de eprubetă, cu limfatice speculații de cabinet în sos filosofard”, d-sa nehotărîndu-se să indice vreun nume sau să dea vreo lămurire ajutătoare, cum a făcut defetistul de mine în destule împrejurări publice și chiar în cartea incriminată. Criticul, care nu îmi îngăduie să critic nesancționat un spectacol sau o piesă, anatemizează stagiuni întregi: „Condiția literară a teatrului în 1971—72 s-a vădit a fi cam decalibrată; el se încarcă nu atît cu opere și capodopere, cît cu «producții» și chiar cu subproduse”. „Vara, la închiderea stagiunii, cînd pentru teatru e anotimpul bilan-

tuilor, s-a analizat repertoriul scenelor bucureștene și s-a observat, vorba lui Kogălniceanu, că planul a fost mare, dar isprava mică. (Cum se vede, acrișoara ironică ce ar dori să-mi adreseze, cum că teatrul „stă pe loc, va să zică dă înapoi“, nu-și găsește nicăieri, ca la d-sa, o ilustrare mai exactă.)

Această pozițiune de hierofant, cu exclusivitățile ei, se apără îndrjit de orice intercesiune. Cel ce debitează alte păreri devine „autor care are cerneală inutilă de risipit“ sau ține „orații prin sinoade“.

Mai cu seamă e apărut hierofantismul actului spectral. În contrast cu alți critici, și în special cu Radu Popescu, care a susținut mereu că autorul bazei literare a spectacolului ar fi capabil să edifice întreg spectacolul, ce nu are arcan de nedeslușit, V. S. s-a opus în mod repetat intercesiunii autorului în specialitatea regizorală, cu remarcă sfichiuitoare că nu înțelege de ce unii autori se ambiționează să-și mai adauge „o frunzuliță regizorală la cununa lor dramatică“. Pe o logică asemănătoare, aș putea și eu să întreb de ce unii critici de teatru ambiționează așa de tare la frunzulița creației literare și păpușărești, știut fiind că tovarășul V. S. este eminentul autor al unor piese ca *Întoarcerea zinei minunilor pe pământ*, *Miniosul*, *Necazurile lui Șurubel*, al volumului de schițe *Tufă de Veneția* ș.a.

Dar rigoarea aceasta nu e unanimă. Conform codului său de preferințe, criticul ne ține de rău numai pe Aurel Baranga și pe mine, dându-i deplină licență lui Marin Sorescu să-i calce principiile și să-și monteze piesa. Asta, cât privește rigoarea principiilor.

Cît privește exactitatea informației, am arătat deja în carte că personajul meu Günther Haase a devenit Hans, în graba distructivă a criticului. În alt loc, criticul menționează *Camera de alături* și *Coana Chirița*, „ambele puse în scenă de Horea Popescu“. Ii datorez multe lui Horea Popescu, dar *Camera de alături* a pus-o Ion Cojar.

O grabă distructivă asemănătoare a inspi-rat și alte acte nefirești. Înainte de a încerca, prin recentul articol amintit, să mă învrăjbească cu toți dramaturgii, criticul a dorit să mă facă antipatic și tuturor regi-zorilor, în special celor tineri, colportînd, direct sau indirect, că i-aș deprecia unanim. Din fericire, atît cartea mea cît și colaboră-rile fructuoase ce le-am avut (și n-au fost puține) spulberă această obstinată intenție.

Ceea ce am deprecia a fost ramura este-tizantă, de nuanță elitară și cosmopolită, ezoterică și abstrusă, crescută colateral și, uneori, abuziv față de baza de idei și de suflul a literaturii dramatice românești. În privința asta nu e nici un echivoc, cuvintele sînt clare : „Prea împrumutăm, la adăpostul

lipsei de informații generale, prea înuăm tertipurile, dar și criteriile altora!“ (p. 91). „N-aveți decît o singură șansă să durați, băieți : să înțelegeți că spectacolul e van, că spectacologia e vană, dacă nu se articu-lează pe substanța noastră“. „Nu întoarceți spatele spiritualității noastre, dramaturgiei românești, fiindcă vă veți usca și voi, nu numai dramaturgia. Veți fi ambasadori fără portofoliu, niște *comis-voiajori pentru indi-ferent ce marșă* (cum sînt deja unii din cei plecați — *n.n.*). Și ar fi păcat. Sînteți plini de talent. Să trăiți!“ (138).

În privința asta, am găsit, într-o carte a tovarășului V. Silvestru, o afirmație cu care mă simt complet de acord : „O operă de artă devine națională prin ritmul lăuntric, prin felul cum tilcuiește o realitate, prin adîncă afirmare sau tăgăduire a unor valori de viață, prin instinctul, care niciodată nu se dezmințe, pentru anumite forme, prin dragostea invincibilă pentru un anumit fel de a fi și prin ocuirea altora. Evident, e aici și una din cele mai fertile deschideri spre universalitate“. Citatul e din Blaga.

N-am nici o clipă pretenția că am fost izolat în această luptă de integrare a fe-no-menului artistic în substanța literară. Chiar dacă nu s-au manifestat prin intervenții atît de apăsate ca a mea, o sumă de critici, mai puțin geloși de pontifiatul lor și de monopolul în descoperirea noului, au militat constant și cu măsură pentru baza drama-turgică a teatrului socialist, pentru coerență, inteligibilitate, impact etic real, respect al tradiției, stil izvorit din cultură, cuviință pentru spiritul piesei și pentru receptivitatea publicului larg. Așa și Radu Popescu și Va-leriu Răpeanu, și Dinu Săraru, și Margareta Bărbuță, și Fl. Tornea, și Natalia Stancu, și Călin Căliman, N. Barbu de la Iași, V. Par-hon, Virgil Munteanu, Mira Iosif, Valeria Ducea, C. Paraschivescu, în parte Traian Șelmaru, și alții. Ei reprezintă pentru mine *cealaltă direcție* a criticii dramatice, aceea în care izvorul actului critic nu stă în ce-zarismul criticului, fie el cît de disimulat și onctuos, ci în misiunea de a înlesni o comunicare cît mai *deslușită* între sensuri *înalte* și *clare* și între publicul larg, lăra atîtea citate din Sartre și elucubrații pro causa.

Sigur că admir la tovarășul V. Silvestru ceea ce și recenzenții d-sale — după infor-mația ce ne-o dă — au observat : „conti-nuitatea de preocupări și consecvența prin-cipiilor“. Dar sînt preocupări și, mai ales, principii de evaluare și determinare a acti-vității de teatru, din perioada dinaintea Ple-narei și pînă destul de recent, cu care, îmi pare rău, dar nu pot fi de acord, nici cînd se afirmă prea ritos, nici cînd fluctuează după circumstanță sau preopinat.

N-am fost de acord nici cu cei ce, în anii dinaintea Plenarei, au propovăduit di-recții și criterii asemănătoare și din care

unii, răsfățați de spațiile revestitelor noastre, și-au schimbat cadrul de activitate, slăbind direcționarea estetizantă și încărcând suplimentar sarcina tov V. S.

Sînt cu totul de acord cu tendințele exprimate în Plenara din 1971 și mai ales în recentul Congres al educației politice și culturii socialiste, unde tovarășul Nicolae Ceaușescu ne-a prevenit din nou împotriva ulcioarelor smălțuite, a personajelor închipuite sau eroilor „transplantați în zilele noastre din alte etape istorice sau chiar de pe alte planete”, a situării conflictelor sociale în zone „unde oamenii complică inutil lucrurile”, și a reinnoit îndemnul ca oamenilor muncii și nu unei elite „să le aparțină tot ceea ce se creează mai de preț în artă”. Respingînd idilismul, secretarul general al partidului a spus că „nu ne trebuie nici o artă care să nege realitățile, să le deformeze prezentîndu-le în negru” și

că nu concepem „tratarea faptelor de viață și a actelor indivizilor rupte de contextul social-istoric în care se produc, fără cauzalitate și scop”. Respectul pentru moștenirea clasică, disprețul pentru gratuitatea artei, îndemnul spre militantism și realism au fost din nou subliniate cu putere. Ele animă, dealtfel, astăzi creația marii majorități a dramaturgilor și artiștilor țării noastre și fac mai greu de conceput întoarcerea la viziunea unei arte distorsionate sau de pur răsfăț estetic în zona spectaculosului.

Ca și pînă acuma, critica va fi, pentru noi, scriitorii de teatru, un îndreptar util și prețios în munca noastră, dacă nu se va abate, prin concepțiile și direcțiile sale, măturisite sau subreptice, de la aceste adevăruri, ci va stimula acea fuziune de gînd și faptă, de tradiție și înnoire, de text și spectacol, de îndrăzneală și discernămint care să asigure progresul continuu al teatrului socialist românesc.

Baletul Félix Blaska

Socotit printre cei mai talentați coregafi occidentali, Félix Blaska, cu dansul său bărbătesc, precis, bazat pe o gestică simplă și rapidă, reprezintă una dintre orientările și aspirațiile mai noi în baletul contemporan.

De-a lungul experienței sale de dansator și coregraf, Blaska ajunge la convingerea că dansul este funcție de muzică și, ca atare, încetează a se plasa sub influența unuia sau altuia dintre personalitățile coregrafice, pentru a deveni, pur și simplu, arhitect al ansamblului de balet, „dirijor” al corpului uman. Nu întîmplător i

se spune „un Schönberg al baletului”: în dansul său sînt evidente motivele, perioadele și frazele muzicale, acorduri înlănțuite sau note (sunete) dispartate, consonanțe și disonanțe care se cer sau nu rezolvate. El vizualizează sonorul în tot ce are acesta consistent sau transparent, plasticizează muzica, fără să o încadreze în curitmie. Este un fantezist, dar un fantezist care se pliază cerințelor muzicii. Mișcarea creată de el nu e sofisticată, dimpotrivă, gestul e simplificat pînă la firesc, curat și, mai ales, strict necesar.

Din cele patru piese prezentate în prima parte a programului oferit publicului bucureștean, două mi-au reținut atenția: Alb și negru, în care freamătul și fluiditatea muzicii lui Debussy se transcriu în grația mișcării, și Simfonie pentru instrumente de suflat, cu Silvie Guy, dansatoare complexă, care a știut să surprindă sonoritățile specifice și umorul compoziției lui Stravinski. Bineînțeles, n-a fost umbrit

delicatul duct Marie-Laurence Bonnet—Félix Blaska, în Trei piese pentru clarinet solo, pe muzica lui Stravinski, elegant și straniu, aproape monumental, în simplitatea mișcărilor sale, și Lînea, o piesă de viziune mai degrabă arhitecturală. În partea a doua a spectacolului, alcătuită din fragmente din baletul Dragoste nebună pentru Elsa, desenat pe muzica lui Patrice Méstral și pe textul poemelor lui Louis Aragon (recitate fantastic de Fabrice Dague), Félix Blaska se depășește pe sine. Aici nu este vizualizată doar muzica, ci textul însuși, cu inflexiunile lui, cu respirația și unduirile lui, cu metrica și punctuația lui, demonstrîndu-se, astfel, în concluzie, detașarea lui Blaska de academism și de intelectualismul pur și integrarea lui într-o concepție nouă, chiar foarte nouă, în care estetica dansului este plasată pe primul loc.

Doina Moga