

ÎN LUMINA PROGRAMULUI DE MĂSURI  
ÎN DOMENIUL MUNCII IDEOLOGICE,  
POLITICE ȘI CULTURAL-EDUCATIVE

# CRITICA DE TEATRU ȘI ORIENTAREA CREAȚIEI

■ MARGARETA  
BĂRBUȚĂ

A iubi teatrul —  
prima condiție  
a  
actului critic

A iubi teatrul, cu tot ce înseamnă el : piese și spectacole, în sală sau în aer liber, *forță de comunicare* între două universuri la fel de vii : cel al scenei (creat) și cel al sălii (real). A iubi actorii, aceste instrumente vii, creatori cu propriul material uman, oameni care-și lasă la ușa teatrului, la intrarea în scenă, tot bagajul de viață personală, pentru a apărea în fața noastră, a publicului, aceiași și mereu alții, în ipostazele cerute de roluri, de dramaturg și de regizor (și cât de greu are uneori de pățimit actorul, cînd trebuie să dea viață unui personaj la confluența acestor două forțe creatoare oponente !), trăind cu propria ființă o viață străină, închipuită de altcineva, timp de cîteva ore, pînă cînd își poate îngădui reluarea identității. A iubi atmosfera sălii de teatru, legătura invizibilă care se stabilește între actori și spectatori,

freemătul participării acestora la destinele eroilor de pe scenă. A iubi publicul, această ființă colectivă, eterogenă, omogenizată prin trăirea laolaltă a faptului artistic, ființă asupra, căreia scena își exercită fascinația și puterea de influențare pînă în adîncul conștiinței. A iubi teatrul fără preget, gata a-l urma și-n deplasările sale, prin care cucerește noi adeziuni, acolo unde, pînă nu de mult, nu se auzise de existența sa. A fi mereu curios de a vedea un nou spectacol, un nou debutant — fie el dramaturg, actor, regizor sau scenograf —, o nouă lucrare a unui consacrat. A fi mereu deschis nou-lui, a nu cădea pradă blazării și scepticismului, lenei sau indiferenței. A iubi teatrul de pe tot teritoriul României, a nu considera că teatru există numai în Capitală, vorbind cu dispreț superior față de „provincie“, fără, măcar, a-i cunoaște realizările. A iubi teatrul este, după părerea mea, prima condiție pusă criticului. Nu poate fi un bun critic, cred eu, cel ce privește mersul la teatru ca pe o corvoadă, cel ce știe că un spectacol e prost înainte chiar de a-l fi văzut, cel ce așteaptă ca teatrul să-i vină acasă, fără a-i ieși în întâmpinare. Teatrul, artă populară de solemnitatea unui ceremonial, nu iubește protocolul lipsit de conținut.

A iubi teatrul — dar cum ? Nu cu iubirea oarbă și sentimentală creatoare de fetișuri, îngăduitoare pînă la răsfăț, generatoare de mulțumire de sine și de stagnare. Ci cu iubirea lucidă, rațională, dreaptă și severă, care laudă succesele și

deplînge eșecurile, care combatte relele deprinderi, rutina și inerția, aventurile gratuite și rătăcirile nocive, promovînd noul autentic, stimulînd eforturile spre desăvîrșire. Cu acea iubire care cuprinde, laolaltă cu teatrul, și publicul, urmărind efectele unuia asupra celuilalt, căutînd calea spre o cît mai deplină consonanță morală, spirituală. Cu acea iubire care înseamnă dăruire totală cauzei generale căreia îi slujește teatrul, deopotrivă cu toate celelalte instituții de artă și cultură din țara noastră; iubire călăuzită de o concepție filosofică înaintată, aptă a institui un sistem de valori corespunzător intereselor societății, ale poporului. O iubire, călăuzită de conștiința responsabilității.

■ ȘTEFAN  
OPREA

## Critica în stîmularea scrisului și artei dramatice

**R**esponsabilitatea criticului de artă — în speță, a criticului de teatru — a fost menționată și subliniată în vremea din urmă în documente de partid de importanță majoră, culminînd cu hotărîrile Congresului al XI-lea al partidului, precum și ale Congresului educației politice și al culturii socialiste. Programul de măsuri elaborat de Comisia ideologică a C.C. al P.C.R., sub conducerea directă a tovarășului Nicolae Ceaușescu, pentru aplicarea în viață a acestor hotărîri principale, stabilește cu limpezime sarcinile criticii literar-artistice, definindu-i cu fermitate aria largă de manifestare a responsabilității. Fără îndoială, rolul important, activ, care i se atribuie criticii în direcționarea creației artistice, în promovarea și stimularea creației cu caracter educativ revoluționar, în educarea etică și estetică a maselor largi, în combaterea fenomenelor retrograde în artă constituie un motiv de mîndrie pentru critici. Dar aceasta înseamnă, în același timp, asumarea unor obligații esențiale, corolar al responsabilității cu care criticul este investit de la nivelul cel mai înalt al conducerii de partid și de stat. Obligația, în primul rînd, de a-și perfecționa necontentînd instrumentele de lucru, capacitatea de investigație, de analiză și sinteză, pentru dobîndirea unor criterii obiective de apreciere; autoritatea criticului, forța sa de influențare, de convingere, de intervenție activă în procesul dezvoltării teatrului își au sursa în el însuși, în capacitatea sa profesională, în probitatea sa morală. Numai în aceste condiții, iubirea pentru teatru, esențială pentru însăși constituirea profesiei de critic, își va găsi suportul spiritual necesar unei manifestări plene, în deplină responsabilitate.

**S**e impune tot mai mult, în ultimul timp, să medităm asupra unor aspecte ale activității noastre critice, asupra rolului esențial ce-i revine criticii în sporirea eficienței relației teatru-public. Sintem stimulați în această direcție de lectura atentă a sintezei Programului de măsuri pentru aplicarea hotărîrilor Congresului al XI-lea al partidului și ale Congresului educației politice și al culturii socialiste, în domeniul muncii ideologice, politice și cultural-educative, în care ocupă un loc deosebit ideea imprimării unui nou avînt creației literar-artistice, activității instituțiilor artistice de stat, artei populare, creației artistice de masă; un accent deosebit se pune pe rolul criticii literar-artistice în promovarea unei arte și literaturi inspirate din idealurile socialiste ale poporului, din viața și munca sa eroică, situate ferm pe pozițiile ideologiei marxist-leniniste, ale umanismului revoluționar, ale eticii și echității socialiste, aducînd o contribuție sporită la formarea conștiinței omului nou. Contribuție care se poate concretiza — cum reiese din importantul document de partid — numai prin continuă ridicare a nivelului tratării ideologice, de pe pozițiile filozofiei marxist-leniniste, a problemelor literaturii și artei; numai prin promovarea creației cu un înalt conținut educativ, militant, a operelor cu caracter patriotic revoluționar; numai prin orientarea creației spre realizarea epopeii naționale; numai prin analiza cu discernămint și exigență a fenomenelor mișcării artistice de peste hotare, susținînd orientările progresiste și combătînd manifestările retrograde, obscurantiste, din cultura burgheză; în sfîrșit, numai prin promovarea luptei de opinii, situată pe baze profund principale.

Cît de spectaculos sînt redimensionate — prin aceste mari idei ale Programului de măsuri — ideile noastre obișnuite despre rolul criticii! Spunem cu toții, în mod curent, că, în general, critica există prin judecăți de valoare, că ea trebuie să-i arate spectatoru-

de ce spectacolul pe care i-l recomandăm este bun, este valoros, este un produs artistic autentic, într-un cuvânt, este frumos. Acum, însă, înțelegem mai exact ca oricând, și avem datoria să-l facem și pe spectator să înțeleagă, că frumos în artă este ceea ce e bun și interesant, ceea ce pune în mișcare spiritul, incită gândirea, sentimentele, voința, fiind în același timp în spiritul filozofiei noastre despre lume și viață. Spunem, de asemenea, în mod curent, că prima obligație a criticii este să stabilească dacă obiectul asupra căruia se exercită este o valoare estetică și să-i stabilească locul într-o scară a valorilor. Cu atât mai mult cu cât el nu face această operațiune pentru sine, ci pentru un public larg, criticul are datoria — acum, mai mult ca oricând — să contribuie, prin mijloace multiple și variate, la educarea etică și estetică a maselor largi populare, să stimuleze participarea permanentă a opiniei publice la discutarea și orientarea creației, formându-și astfel un partener sigur de dezbateri.

Stimulați de ideile Programului de măsuri și de efervescența creatoare ce o determină, avem obligația să ne întrebăm dacă noi, criticii, am avut întotdeauna clar sentimentul că sîntem mandatați publicului și, prin urmare, dacă facem tot ce trebuie, tot ce putem face, în primul rînd pentru stimularea unei dramaturgii originale, pe care acest public o așteaptă, o dramaturgie în stare a fi oglindă vie a epocii noastre, pentru orientarea dramaturgilor în această esențială direcție de creație. Răspunsul ar fi că facem prea puțin sau cu prea accentuată timiditate; cu excepția a doi-trei dintre cei mai serioși critici, care nu se limitează la perimetrul cronicii curente și abordează articolul de direcție, sinteza, studiul exhaustiv, critica noastră teatrală rămîne datoare, cu regularitate, la acest capitol. Nici măcar creatorii de vîrf din domeniul dramaturgiei — Marin Sorescu, D. R. Popescu, Horia Lovinescu, Ion Băieșu, Paul Everac — nu se bucură de o atenție sistematică din partea criticilor, de analize de ansamblu asupra operei, dincolo sau, mai bine zis, peste obișnuitele analize sumare ocazionate de premiere. Cu excepția „României literare“, care a depășit cadrul strict al cronicii în analiza piesei *Matca* de Sorescu — ca să dăm un exemplu caracteristic — celelalte publicații au tratat-o aproape la fel — cel puțin, sub raportul spațiului acordat — cu, să zicem, *Ce-aveți cu Bibicu?* de Ștefan Berciu. Faptul nu este doar trist, este păgubitor, atît din unghiul diferențierii și stimulării valorilor, cît și din cel al eficienței educative. De asemenea, se scrie extrem de puțin despre un dramaturg ca D. R. Popescu, o adevărată constință, lucidă și responsabilă, a scrisului nostru dramatic actual. Cu excepția „Cronicii“ ieșene (care a publicat, cîtiva ani în șir, o „fișă trimestrială“ cuprinzînd analize ale pie-

selor publicate curent), nici o altă revistă de cultură nu a avut preocupări constante de critică a teatrului scris.

**D**ar, dacă sîntem cu toții de acord că avem sarcini mari în stimularea creațiilor valoroși, în promovarea pieselor mari — cite avem — cred că nu nuanțăm suficient ordonarea întregii creații dramatice pe o scară a valorilor. Se scrie la noi relativ puțin teatru, iar, din ce se scrie, majoritatea e de valoare medie. Unii sînt porniți împotriva acestei majorități medii (a nu se confunda cu mediocritatea), tratînd-o cam otova, fără a accepta ideea că aici se află uneori destule semne ale unui posibil progres, ale unor posibile viitoare lucrări de valoare; critica e prea puțin dispusă să descifreze aceste semne, preferînd să se învîrtească în jurul a două-trei lucrări valoroase care se ivesc într-o stagiune. O operă de depistare și de propulsare a lucrărilor din această categorie este necesar să se desfășoare, firește, în paralel cu cea mai fermă acțiune de blocare a mediocrității, mai ales, a mediocrității recidiviste, care proliferază nu numai în provincie, cum cred, de obicei, criticii bueureșteni, ci și în plin centru al Capitalei. Sigur că majoritatea creației dramatice se înscrie într-o zonă valorică de mijloc, dar faptul nu trebuie să ne sperie; marile valori nu se nasc în fiecare zi și ca să ajungi la ele trebuie să accepți o însemnată cantitate de valori mijlocii. E celebru dialogul din *Candide* al lui Voltaire și foarte potrivit să ilustreze ideea de mai sus: „Domnule, cite piese de teatru aveți în Franța?“ îl întreabă *Candide* pe abate, care-i răspunde: „Cinci sau șase mii“. „E mult“, spune *Candide*; „cite din ele sînt bune?“ „Cincisprezece sau șaisprezece“, răspunde celălalt. „E mult“, spune Martin. (*Candide*, cap. „XXII“).

**I**n privința artei spectacolului, trebuie să depășim o fază a constatărilor, care cuprinde, firește, multe analize serioase, competente, la obiect, dar care nu sînt suficiente. Responsabilitatea estetică și civică a criticii impune dezbateri susținute între critici, între critici și creatori, între critici și public, pentru clarificarea tuturor aspectelor muncii de creație din teatre. Ca să ne menținem în relativă actualitate, să ne întrebăm, de pildă, de ce ne-am mulțumit, în stagiunea trecută, să constatăm doar că Anca Ovanetz a realizat un spectacol foarte bun la Iași cu *O scrisoare pierdută* și altul, la Constanța, slab, greșit conceput, în contradicție cu valențele scenice și cu valorile dramatice ale feeriei *Sinziana* și *Pepelea*? Sau să ne punem întrebarea (și, firește, să dăm răspun-

## Clopoțelul și gongul

suri) despre cum pot conviețui, pe o aceeași scenă (dealtfel, foarte prestigioasă), spectacole excelente și comedioare mărunte, montate superficial, în decoruri vetuste și neglijente, cum am văzut la Teatrul de Comedie (vezi *Musafirul care n-a sunat la ușă* de Calvo-Sotelo, în regia Nicolettei Toia)? Sau, de ce spectacole care presupuneau analize insistente asupra concepției regizorale, a modalității scenice inedite — ca *Macbeth*-ul lui Aureliu Manea, la Ploiești, sau *Slugă la doi stăpîni*, al lui Iulian Vișa, la Piatra-Neamț — n-au reținut decît exercițiul critic obișnuit, egal cu cel de care s-au bucurat unele spectacole mediocre? Sau, de ce critica nu face un caz din tratamentul sub-artistic la care sînt supuse de unii regizori unele piese de actualitate?

Adesea, asemenea aspecte ale muncii de creație sînt dezbătute în întîlnirile profesionale ale criticilor, la A.T.M. sau în colocviile care au devenit un bun și eficient procedeu de lucru și de ridicare a nivelului profesional. Dar ele trebuie să-și găsească un loc mai larg în presă, în primul rînd, în cea culturală, dar și în ziare și în alte publicații cu tiraj de masă, pentru a deveni un bun al publicului. Pentru că, în fond, unul dintre scopurile principale ale activității criticilor este *medierea* (în sensul cel mai bun al cuvîntului) între creatori și public. Deocamdată, însă, publicațiile acordă prea puțin spațiu criticii teatrale, ceea ce face ca activitatea criticilor să nu depășească, practic, faza analizelor — de cele mai multe ori, sumare — asupra spectacolelor în premieră. Aproape că a dispărut obiceiul revenirii, după un timp, cu observații privind menținerea calității și a intențiilor inițiale ale unor spectacole care, nesupravegheate, se degradează. Rămîn, apoi, necomentate de critică, mai ales în teatrele din afara Capitalei, spectacole, fie dintre cele foarte bune, care merită o analiză competentă și o popularizare susținută, fie dintre cele mediocre, greșit concepute, care necesită o atitudine critică fermă, pentru așezarea lor în raftul cu rebuturi. Dacă, în cazul primei categorii, adică al spectacolelor foarte bune, pierderea — prin lipsa analizei critice — este mai mică, redusă la necunoașterea și neextinderea unei experiențe artistice autentice, în cazul al doilea, paguba atinge sfera publicului, efectul negativ, pe planul educativ, al spectacolelor mediocre sporind.

Sînt, acestea, doar cîteva gînduri despre critica teatrală, gînduri pe care autorul le-a notat mai ales în scop autocritic, propunîndu-și pentru viitor o activitate care să urmărească mai aprofundat raportul dintre creația dramatică și realitatea socială actuală.

S-au deschis școlile. Tineri cu fețe proaspete și îmbujorate, în uniforme albastre, au umplut autobuzele, troleibuzele, cu risul lor deschis și generos, s-au strigat, s-au salutat, s-au luat de braț și și-au povestit mica lor experiență de viață de la vacanță încoace, de cunoaștere și, într-un fel, de maturitate, gusturile, proiectele, pretențiile și cîte și mai cîte. Înainte de a-i vedea în școli, în curțile școlilor, animîndu-le cu strălucirea colorată a unor flori bine îngrijite, i-am văzut și i-am întîlnit pe acești tineri pe străzi, apărînd ca o realitate vie, cu o personalitate în care distingem un front de ființe, al nostru și, totuși, altul, care și-a cristalizat de pe acum un concept despre viitorul lui și despre răspunderile lui precise. Cîneva, care a călătorit în tren cu un asemenea grup de tineri, mărturisea că a fost impresionat de siguranța și simplitatea cu care-și proiectau viitorul.

Ce păcat că o asemenea zi n-a coincis și cu deschiderea oficială a stagiunii teatrale! Seara, în sălile de spectacole, să fi răsunat un gong, în consonanță cu revărsarea din faptul dimineații, și să fi dat, prin ecoul lui, reverberație aspirațiilor concrete ale acestor ființe, multiplicitate și complexitate unei spiritualități fecunde, care, deocamdată, spre bucuria generațiilor mai vîrstnice, își exprimă, net și simplu, hotărîrea de a-și afirma convingerile și visurile. Nu numai pentru faptul că între teatru și școală există o mai veche legătură de țel și de program educațional. Nu numai pentru reciprocitate. Clopoțelul și gongul cheamă oamenii, mai mici și mai mari, la un ceremonial anume, din care vor avea de învățat ceva și se vor forma cumva.

Și, iată, brusc, întrebarea: trebuie oare să-i reamintim teatrului toate comandamentele care rezultă din această mînire sau, dimpotrivă, trebuie să i le stimulam? Cu un grad mai mare de probitate și de consecvență? Programatic? Polemic? Cu o tendință mai accentuată de integrare științifică și creativitate? Cu promptitudine, cînd se ivește obiectul? A apărut, de pildă, o

carte, care n-a provocat, la vremea difuzării în librării, decât ecouri tardive și oarecum adiacente: *Încotro merge teatrul românesc?* de Paul Everac. Cum, necum, polemică. Neluată în seamă. A apărut culegerea de studii despre teatrul românesc contemporan, care va alcătui nucleul celui de al patrulea volum al *Istoriei teatrului în România*, publicat de Editura Academiei. Consemnat sporadic și circumstanțial. Premiere și manifestări teoretice au loc cu regularitate în țară și, cel puțin în privința acestora din urmă, se manifestă un interes real din partea organizatorilor. Dar puțini critici sînt prezenți la aceste manifestări și-și aduc contribuția efectivă la promovarea unor valori și la afirmarea unor criterii clare și ferme. Și, oarecum, mereu aceiași. Dealtfel, și în formularea problemelor destinate dezbaterilor, iată, se simte neglijarea criticului, care ar fi găsit, fără îndoială, echivalențe mai aplicate, alternative la formulările cam generale de acum, care poartă, parcă, în ele și răspunsul și o invitație de a repeta, în fraze schimbate, principii cu care toată lumea e de acord: „rolul criticii în orientarea dramaturgiei și spectacolului contemporan românesc în spiritul umanismului revoluționar al societății noastre” etc... Radioul și televiziunea lipsesc și ele de la asemenea manifestări. Și o seamă de publicații de cultură. Actul critic se exercită în recenzii de spectacole. Corect și aproape complet. Dar aici mă întorc cu gîndul la cei care au început școala în acest miez de septembrie și mă întreb: au ei un mentor în acest domeniu? Un model? Cîndva, o generație a găsit o asemenea proiecție de aspirații în cronică de înaltă ținută a lui Tudor Vianu, apoi în aceea, estetică, a lui Mihnea Gheorghiu. Valentin Silvestru, Radu Popescu, Ecaterina Oproiu, Dinu Sărau au ținut cu statornicie condeiul la cote superioare, afirmîndu-și vocația temeinică. Cîți din cei numiți aici au fost măcar o dată invitați la cursurile secției de teatrologie a institutului de specialitate, pentru a împărtăși ceva din experiența lor și din crezul lor profesional? Îl văd pe Valentin Silvestru exemplificînd mecanismul judecății de valoare prin analiza și sinteza aplicată unui fapt de artă contemporan, pe Radu Popescu, pledînd academic despre cultură și despre respectul pentru conținutul și expresivitatea cuvîntului, pe Ecaterina Oproiu, susținînd o cozerie despre gust și reflexe estetice, uneori, ale faptului cotidian, pe Dinu Sărau, vorbind despre vigoare și angajament politic în fixarea fondului sănătos de dezvoltare a teatrului românesc ș.a.m.d. Aș mai putea da și alte exemple, dar, deocamdată, important mi se pare a demonstra aici necesitatea angajării pe canale mai largi decît o simplă rubrică de ziar a acestor forțe care alcătuiesc frontul activ al criticii noastre de teatru, necesita-

tea de a li se oferi căi de penetrație către public și către artiști, dincolo de chenarul celor treizeci, cincizeci sau o sută de rînduri săptămînale. La discuțiile organizate de A.T.M. în legătură cu un turneu sau altul, s-ar putea apela la o asemenea personalitate, pentru o apreciere aplicată a faptului respectiv, momentul constituind nu un schimb de justificări și, eventual, de amabiliități, ci punerea în discuție a unui element, a unei alternative, a unei probleme derivate, care să însemne, prin aprofundarea ei, un cîștig pentru colectivele noastre și pentru teatru, în general, nu o enunțare formală de impresii, de multe ori subiective și incomplete. Iată, Teatrul Național din Cluj-Napoca s-a ales, pare-se, în urma unor asemenea discuții, cu mai multe incertitudini decît avea înainte de turneu, pentru că trei dintre spectacolele sale, care au rîvnit a fi mai mult decît sarcini de producție, s-au dovedit atît de vulnerabile și au provocat o asemenea reacție de protest încît, indirect, balanța a înclinat către al patrulea — acesta, corect și rectiliniu. Dar erau toate elementele spectacolelor contestate vulnerabile, într-adevăr? Nu existau și semne de autentică originalitate? Unde? Și cît? Ce trebuie reținut și ce trebuie combătut dintr-o asemenea realitate controversată? Nu știu, iarăși, nici un caz în care un critic să fie membru al unui comitet teatral — fie el al oamenilor muncii sau de alt fel, unde să fie consultat și să contribuie, efectiv, la aprecierea unor fapte locale de artă. Nu știu să patroneze cineva, în spiritul discernămintului de breaslă, direcțiile, cam oscilante, uneori, ale entuziasmului mișcării de amatori; sigur, există centre de îndrumare constituite, nu punem în discuție asta, dar cîți critici sînt solicitați să-și spună cuvîntul în stabilirea unor opțiuni și a unor criterii?

Cea mai importantă direcție a activității criticii în momentul de față mi se pare a fi aceea de a determina un pas hotărît în apropierea teatrului de viață, ca reflex programatic al acestor ani, și de a sintetiza, cu ascuțimea uneltelor sale, muiate, deopotrivă, în cerneala tare a istoricului și în cea fină a esteticianului, principalele etape ale teatrului românesc din ultimele trei decenii, pentru a-i demonstra personalitatea, cîștigurile, influența. O recenzie curentă nu-i de ajuns; cînd tace sinteza, de ample dimensiuni și oferind probe ferme, ne găsim în situația de a auzi o interpelare îngrijorată: „încotro merge

teatrul românesc? Cînd tace sinteza, legată electiv de experiența unor decenii de afirmări și străluciri, ne pomenim aruncați înapoi, de la o confruntare mai amplă cu alți confrăți, din genuri pe care le susțin mai bine, pe pretextul că n-ar exista nimic în teatrul românesc, în afară de două-trei piese și de cîteva spectacole. Cînd sinteza ezită, dăm noi înșine apă la moară tuturor acestor opinii minimalizatoare; răsfoind, de pildă, capitolele volumului de teatru românesc contemporan, vedem că arta spectacolului este foarte bine reprezentată și evaluată, dar nu și dramaturgia, care e prospectată timid, fugar, din unghi închis, ca și cum n-am avea cu ce ne mindri. Iar cînd toată această forță de evaluare obiectivă a unor realități și a unui drum fără tradiție (cum sînt, de pildă, realitatea de cincizeci de ani a teatrului la microfon și drumul de pionierat, la noi în țară, al teatrului de televiziune), cînd toată această forță martoră a încercărilor, stîngace sau împlinite, care se propagă pe calea undelor, ignoră fenomenul, sau îl ia în seamă ca pe un pitic rătăcit la piciorul lui Guli-ver, atunci e trist, e păcat și e, la urma urmei, ceva din reminiscența lipsei de sinteză de care am vorbit mai sus. Cele două modalități specifice de teatru, ca și minunatul teatru de păpuși, care și-a impus personalitatea, în anii noștri, și a devenit universitate peste hotare, nu pot lipsi din sumarul unei istorii a teatrului românesc contemporan.

Apropierea de viață e o direcție politică. În această privință nu sînt de făcut disocieri. Dar critica poate amenda o apropiere falsă, de genul infiltrării unor false probleme pe firul conflictului convențional, descoperit într-un mediu anost, stătut, înghesuit, și-și poate spune cu tărie punctul de vedere în privința conturării unor creații robuste, care să exprime și, totodată, să incite spiritualitatea și să desăvîrșească frumusețea morală a omului contemporan. Ea poate susține conturarea unor asemenea creații nu prin prelegeri docte și reci, distante, doar bine închegate stilistic, ci prin unele reflectînd, la rîndul lor, frumusețea și spiritualitatea celor pentru care au fost elaborate. Rolul criticului ar fi, poate, de a descoperi, în coincidența vieții cu principiile, punctul concret unde se pun marile întrebări și unde se așteaptă, nu neapărat răspunsuri, ci reciprocitate.

Iată, au început școlile. Clopoțelul și gongul cheamă oamenii, în principiu, la un ceremonial. Dar, concret?

■ FLORIAN  
POTRA

## Note dintr-un caiet de sarcini

Aidoma celor ale literaturii și ale artelor-surori, sau, poate, într-un mod mai evident chiar, „condica de sugestii și reclamații” și „caietul de sarcini” ale criticii teatrale sînt pline de note, observații și recomandări. Impulsul constructiv, creator, dat întregii noastre vieți naționale de Programul partidului, de Sinteza programului de măsuri și de exemplara activitate de zi cu zi a secretarului general al P.C.R., cuprinde firesc, în aceeași undă de gîndire, de pasiune și de voință, și critica de teatru, aflată în pragul unui nou, previzibil, salt de calitate.

Problematica acestei ramuri de manifestare specializată își află, de fiecare dată, punctul de declanșare, în delimitarea riguroasă a propriului obiect: nici o critică — scria încă la începutul secolului un studios francez (Thibaudet) — fără o critică a criticii. Așadar — înainte de discutarea mijloacelor specifice — care e obiectul criticii teatrale? Textul dramatic și spectacolul, împreună și separat, împreună sau separat? Lucrurile nu sînt perfect deslușite, decît cel mult pentru acei calificați la locul de muncă, gata să le simplifice grosolan. Piesa de teatru, drama (sau comedia), aparține literaturii, alimentează un gen al acestora: în consecință, critica aplicată la text va fi literară? Poate că un asemenea text, totuși, nu dobindește o existență reală decît pus în scenă, văzut și ascultat în sala de teatru? Dar ceea ce vedem și auzim sub lumina reflectoarelor este eu adevărat opera poetului, a scriitorului? Evident că nu, ci doar o „viziune”, posibilă, o „execuție” în public. Și, dacă e vorba de o „execuție”, mai rămîne oare posibilă critica teatrală, ca exegeză a scrierii literare? Sau acceptăm, adaptînd-o la domeniul nostru, comparația cu muzica, în sensul că, după normele logicii, nu există o critică muzicală tocmai pentru că partiturile muzicale sînt cîntate, executate, interpretate, deci, mediate. Mai mult, s-a atribuit însuși exercițiului criticii literare o valoare de „execuție”, adică de particulară ipostaziere a textului: în cazul acesta, critica dramatică nu riscă să fie de-a dreptul o „execuție a execuției”? Lista problemelor nu se încheie aici, mai ales dacă ne îndreptăm atenția și asupra metodelor și a mijloacelor specifice care stau la îndemîna criticii.

cilor. Se naște, normal, ca și în cadrul criticii literare, întrebarea dacă critica teatrală este o artă sau este o știință. Metoda de cunoaștere și cunoașterea la care parvine criticul în favoarea cititorului-spectator sînt științifice (istorice) sau, dimpotrivă, critica e creație (artistică), tocmai pentru că, pe firul scrierii studiate, făurește o nouă operă de artă?

Asemenea teme, și multe altele încă, sînt reale, efective, și nu le-am invocat spre a încurca mai tare Țele, ci, din contra, pentru a îmbogăți actuala, necesara, discuție asupra menirii specifice a criticii și pentru a spori atît claritatea, cît și eficacitatea acului critic, legat, mai mult ca oricînd, de o înaltă răspundere socială, civică. Trăim, într-adevăr, într-o perioadă care, așa cum sublinia un cercetător al mass-medioilor, pare caracterizată, în toate domeniile și pentru prima oară în istorie, de sincronia producției cu verificarea (critică) a producției. (Și ar trebui să ne grăbim a adăuga că la activitatea de verificare, în artă mai ales, participă din ce în ce mai intens „producătorii” înșiși, autorii, scriitorii, și nu degeaba un Proust a fost socotit, cu un credit destul de amplu, drept cel mai mare critic contemporan.)

Critica de teatru s-a născut sub o zodie, ca să zicem așa, duală, bifurcată, chemată, cum e, să desfășoare o funcție de călăuză a spectatorului-cititor, dar și de limpezire și stimulare a muncii autorului; să descifreze și să interpreteze sensurile multiple ale unui text, atît la nivel literar (al dramaturgului), cît și la nivelul spectacologie (al regizorului, în primul rînd). O astfel de bipolaritate, însă, nu face decît să lărgescă și să adîncească însăși sfera și energia dialectică a acțiunii critice, deoarece, de exemplu, ce poate fi mai pasionant decît a urmări „traducerea”, trecerea de la continuurile și stilul dramaturgului la continuurile și stilul reprezentării scenice, gîrate de regizor și susținute, în prima linie, de actori? Într-o mișcare liberă a verificării critice, înăuntrul căreia prin stil să se înțeleagă nu sterile exerciții formaliste, după propunerile esteticii idealiste, ci „modul unui autor de a cunoaște lucrurile”, adică realitatea, lumea — fiecare problemă poetică, de expresie, constituind o problemă de cunoaștere și „fiecare poziție stilistică fiind o poziție gno-seologică” (Contini). Iată, astfel, un criteriu unificator, la statornicirea căruia estetica marxistă a contribuit decisiv: acela al cunoașterii prin artă (dramatică, teatrală) a lumii, a societății, a oamenilor, țel al fiecărui cadru specializat din teatru. Dar, se înțelege de la sine, o cunoaștere activă, dinamică (nu statică, inertă), ceea ce înseamnă, din partea criticului, o exactă plasare a artistului analizat și a operei sale

în istorie, în timpul și spațiul lor concret. Această istorizare nu se opune, în fond, nici chiar celor mai lirice (sau polemice) explozii ale criticului, capacității acestuia de portretizare sau de descriere (literară), adică, pu-tinței de a transforma activitatea critică, științifică, într-o activitate autentic creatoare, artistică.

Dar, să nu uităm, a istoriza înseamnă a ține seama de epocă și a o circumscrie credincios adevărului — în cazul autorilor în viață (care ne interesează, în mod legitim, cu preponderență) istoria echivalîndu-se cu actualitatea, cu contemporaneitatea. Dar contemporaneitatea noastră, la rîndul ei, este tot mișcare, evoluție permanentă, un continuu și coerent proces de construire a societății socialiste multilateral dezvoltate și de organică avansare spre comunism. Pentru artist (scriitor sau practician al scenei), raportul cu contemporaneitatea, care semnifică deopotrivă și asumare a trecutului și prospectare a viitorului (proiecție în viitor), devine, astăzi, de-a dreptul fascinant. În-deosebi, dacă acceptăm formularea metaforică a unui estetician marxist (Barbaro), după care a face artă e tot una cu a „ghici” trecutul și viitorul, pe temeiul fanteziei creatoare, capabilă să sesizeze aspectele cele mai semnificative, cele mai „tipice” ale realității sociale și umane. Verificarea critică a unui atare flux din direcția vieții spre artist și apoi din direcția acestuia spre viață, flux pe creasta căruia se formează opera de artă — piesa și spectacolul de teatru — se distinge și ea, verificarea critică, ca o misiune civilizatoare și fecundatoare de conștiințe, dintre cele mai importante.

În sfîrșit, criticul teatral nu este și nu poate fi, nici el, o plămădire „ex nihilo” sau o monadă izolată și impenetrabilă. Și criticul e un „effectus” al istoriei, iar pentru ca rezultatul muncii sale să fie realmente un „opus” (adică, efect plus creație), el intră în contact cu mediul său spațio-temporal, congenital, cu cultura națiunii sale. În general, criticul preia o zestre ideologică și estetică și o duce mai departe, adăugîndu-i propria contribuție, oricît de modestă. Flaubert obișnuia să spună că meseria lui, a romancierului, nu era aceea de a trăi, ci aceea de a scrie. De atunci, lucrurile s-au schimbat, la noi: meseria artistului nostru contemporan este și de a scrie, și de a trăi, sau, dacă preferăm, de a scrie trăind viața colectivității în care s-a născut.

Dar, dacă în domeniul criticii, teoriei și istoriei literare există, mărturisiiți, continuatori, bunăoară, ai lui Călinescu sau ai lui Vianu (dacă nu, mai timizi, chiar ai lui Dumitru Popovici), în domeniul criticii și istoriei dramatice aproape că nimeni nu se revendică de la nimeni, de parcă această specialitate ar fi inventată și ar începe cu fiecare generație nouă în parte. Evident, nu



este cituși de puțin oportun să pledăm pentru fabricarea artificială de modele, cînd ele există în tradiția, mai îndepărtată sau mai apropiată, a culturii noastre teatrale. Cu alte cuvinte, criticului teatral contemporan îi e vital necesară o vastă deschidere cognitivă și estetică, în orizont național și internațional, pe osatura traică a unei viziuni materialist-dialectice și istorice a lumii, în climatul vigurosului îndemn lansat de Programul Partidului Comunist Român. Cu conștiința limpede că premisa oricărui pas înainte al artei și civilizației noastre teatrale, inclusiv al criticii dramatice, este istorică, politică, populară, și că trebuie „să-și afunde rădăcinile în *humusul* culturii populare, așa cum e aceasta, cu gusturile, cu tendințele sale etc., cu universul său moral și intelectual” (Gramsci).

## ■ TRAIAN SELMARU

### Relația spectacol — critică — public

Programul de măsuri pentru aplicarea hotărîrilor Congresului al XI-lea al partidului și ale Congresului educației politice și al culturii socialiste, în domeniul muncii ideologice, politice și cultural-educative cere, între altele, criticii literar-artistice să ridice nivelul tratării ideologice, de pe pozițiile filozofice marxist-leniniste, a problemelor literaturii și artei, să promoveze creația cu un înalt conținut educativ, militant, operele cu caracter patriotic revoluționar. În același timp, se pune problema contribuției, prin mijloace multiple și variate, la educarea etică și estetică a maselor largi populare.

La prima vedere, s-ar părea că cerința dintîi o include și pe cealaltă, ceea ce, într-o măsură, corespunde realității. Dar sublinierea „prin mijloace multiple și variate” sporește considerabil sfera noastră de activitate.

În dezvoltarea mișcării teatrale românești contemporane, critica a avut și are o contribuție apreciabilă. Se poate afirma, fără exagerare, că nu a existat operă dramatică originală sau spectacol de valoare care să nu fi fost susținute de către cei mai mulți dintre cronicari, chiar dacă unele dintre a-

cesteea au fost inițial contestate de opinii nereceptive la nou. Mărturie stau colecțiile revistelor și ziarelor, dezbaterile aprinse în cadrul cărora s-au formulat concluzii teoretice de natură să propulseze o gândire teatrală deschizătoare de largi orizonturi, volumele apărute în ultimii ani. Dealtminteri, receptivitatea față de nou mi se pare a fi cea dintîi condiție a acutului critic, deoarece ea presupune și capacitatea de a contesta neartisticul și impostura. Faptul e de însemnătate primordială, nu doar pentru orientarea creației, ci și pentru formarea gustului public, a modului de a judeca al spectatorilor, mai cu seamă al unor spectatori atît de numeroși ca aceia cărora li se adresează scena, azi, la noi. Opinia acestor spectatori capătă o pondere din ce în ce mai mare. Conform recentului Program de măsuri, chiar și repertoriul fiecărei stagiuni va fi supus discuției publice. Aici e marea problemă. Aici, marea răspundere. Pentru că, în ultimă instanță, eficiența criticii se măsoară nu numai cu nivelul artei teatrale, ci și cu gradul de exigență al publicului. Se întîmplă adesea ca, citind o cronică negativă, mulți să spună: „Dar spectacolul are succes!” Și, din păcate, are, deși e, în cel mai bun caz, mediocru. Înseamnă asta că vina e exclusiv

a celor ce prezintă asemenea subproduse? Nu e oare și o carență a criticii? Iată o temă, după părerea mea, prea puțin dezbătută, temă direct legată de activitatea teatrelor, dar și de contactul nemijlocit cu masele. Un critic nu e totuna cu un spectator obișnuit, care se poate mulțumi să spună, plecînd de la teatru: „Mi-a plăcut” sau „Nu mi-a plăcut”, să-și scrie cronică și să aștepte o viitoare premieră. El e indisolubil legat de fenomenul teatral, parte a acestuia și, totodată, un educator al publicului. Numai astfel, legat de practica mișcării teatrale și de viața în neconținută desfășurare, scrisul său își poate spori eficiența. Experiența arată cît de utilă — adesea hotărîtoare — e prezența criticilor de specialitate în colectivele de conducere ale unor instituții teatrale, în secretariatele literare sau în calitate de consultanți la alcătuirea repertoriului, la lectura și discutarea unor texte inedite, ba chiar pe parcursul realizării spectacolelor. În măsura în care și-a câștigat, prin competență și onestitate, încrederea creatorilor, critica poate contribui la transformarea teatrelor în adevărate laboratoare de creație, pătrunse de un puternic suflu animator. La fel de utilă e această participare pentru dezvoltarea unei personalități critice multilaterale, cu o bogată cultură teoretică, dar și cu o la fel de bogată cunoaștere a practicii scenice. Știu că nu spun o noutate dacă amintesc că, spre deosebire de critica literară, cea dramatică



are a cuprinde o gamă mult mai amplă în judecarea actului creator finit: spectacolul.

Mă gândesc la regie, interpretare, scenografie, muzică, scenotehnică, cu alte cuvinte, la întregul complex care dă viață textului literar. Nu o dată, oamenii de teatru reproșează criticii o anume unilateralitate, în dauna elementelor spectaculare, unilateralitate care, la unii dintre cronicari, vine dintr-o formație literară, la alții, dintr-o insuficientă specializare. Fără îndoială că și spațiul redus de care dispune critica dramatică duce la o insuficientă aprofundare analitică și la o la fel de insuficientă dezbateră a problemelor de estetică teatrală. Dacă ne gândim numai câte publicații are la dispoziție critica literară, orice comentariu e de prisos!

Aceasta e o față a lucrurilor. Cea îndreptată spre creatori. Să ne oprim, acum, asupra celeilalte, care privește publicul, informarea sa, pregătirea sa, pentru a-și crea o scară de valori. Nu se poate contesta că s-au făcut pași însemnați pentru familiarizarea spectatorilor cu arta, în genere, deci, și cu teatrul. Nu mă refer doar la deplasări în regiuni lipsite de scene permanente sau în întreprinderi, la incontestabilul aport al televiziunii, la discuțiile de după reprezentații și la alte forme, deloc neglijabile. Să recunoaștem, însă, că, de multe ori, treaba se face încă formal. Și aici, critica ar avea de spus un cuvânt mai apăsător. Vorbeam mai înainte de utilitatea prezenței criticilor în colectivele de conducere ale teatrelor, în secretariate literare. Și de aci pot porni către public instrumente de cultură teatrală. Cum arată — cu rare excepții — programele de sală, care se vînd spectatorilor? Unele dintre ele nu sînt decît niște

fițiuci cuprinzînd distribuția, alte — cei drept, frumos executate tehnic, pe hîrtie velină, cu fotografii reușite, punere în pagină de bun-gust — nu cuprind nimic sau doar ceva sumar despre piesă, despre autor, despre epocă sau alte date informative și, mai ales, formative. Programul ar trebui să fie un prim ghid al publicului în înțelegerea spectacolului, în lărgirea cunoștințelor sale, un inițiator în diferitele aspecte ale fenomenului teatral contemporan. Cît despre domeniul istoriei teatrului, criticii ar putea juca un rol important în susținerea unor conferințe, în cadrul unor vizite organizate la muzeul Teatrului Național, de pildă. Cît ar avea de cîștigat, în primul rînd, membrii echipelor amatoare, din asemenea evocări! Ca să nu mai vorbesc de utilitatea participării, în genere, a criticii, alături de regizori și actori, la activitatea acestor echipe. Să nu trecem cu vederea că multe dintre ele au un nivel destul de scăzut, că piesele care li se oferă sînt destul de îndoielnice și că asta se repercutează — nu numai asupra modului de a juca (doar nu toți echipierii vor deveni profesioniști!), ci și asupra educației lor estetice, care — așa cum spuneam la început — poate și trebuie să joace un rol determinant în sporirea exigenței publicului față de spectacolele teatrelor noastre. Rezultate din ce în ce mai bune se pot obține prin activizarea criticilor în casele de cultură, cluburi și cenacuri, acțiune cu atît mai posibilă cu cît, an de an, secția de teatrologie a Institutului de artă teatrală și cinematografică îmbogățește, prin absolvenții ei, numărul specialiștilor în acest domeniu. Iată numai cîteva sugestii pentru felul cum critica ar putea contribui „prin mijloace multiple și variate” la o reală legătură dintre spectatori și teatru, la sporirea rolului educativ al acestuia, printr-o influențare reciprocă.

