



VALENTIN SILVESTRU

despre

■ cei cărora le sîntem
datori statui

■ o istorie a dramaturgiei
românești

■ speciile criticii teatrale

O convorbire de Paul Tutungiu

— Este pentru mine un prilej deosebit să stau de vorbă cu unul dintre cei mai serioși oameni de teatru din actuala conjunctură culturală. Spun asta gîndindu-mă nu numai la acel om de cultură care posedă în fișierul bibliotecii personale informații complete despre mișcarea teatrală din România, și nu numai din România, din ultimii 25—30 de ani, informații înregistrate

într-o științifică și inteligent alelăuță serie de fișe, ci referindu-mă și la criticul demn și acerb care este același Valentin Silvestru, și la scriitorul Valentin Silvestru, și la publicistul mereu în actualitate care este tot Valentin Silvestru. Toate aceste ipostaze ale dumneavoastră sînt impresionante, pentru că sînt, incontestabil, reale. Dați-mi voie, deci, să trec de la stima pe care mi-o impuneți... la ...prima întrebare: în urmă cu peste 30 de ani, cînd ați intrat în publicistică, erați hotărît să deveniți un istoric al dramaturgiei românești, cum și sinteți, în fapt, sau numai un cronicar de teatru?

— În primul rînd, mult stimat coleg, mulțumindu-vă cu căldură pentru bunăvoința de a sta de vorbă cu mine, în seria dumneavoastră, atît de interesantă, de interviuri cu oameni de teatru ai mișcării actuale, aș vrea să vă rog să rectificați unele dintre calificativele pe care, cu atîta generozitate, mi le acordați, și să rămînem la ceea ce sîntem, și eu, ca și dumneavoastră — oameni dornici să slujească teatrul românesc, cu cîtă pricepere au, cu multă memorie și cu foarte multă tragere de inimă pentru misiunea ce și-au asumat-o. Ce-am vrut eu să fac, în toamna anului 1944, cînd am urcat scările ziarului „Victoria”, al lui N. D. Cocea, rugîndu-l să mă primească în redacție, ca gazetar? Nu scrisesem decît un singur articol despre teatru, un profil al lui Ibsen, pe care l-am trimis, în 1943, de la Iași, lui Miron Radu Paraschivescu, la pagina a doua, faimoasa pagină a doua, de literatură și artă, a ziarului „Ecoul”. Acolo a apărut pentru prima dată semnătura mea și acolo se cheamă că am debutat, în calitatea aceasta de om care se interesează de teatru. Dar, cînd m-am dus la „Victoria”, am dorit să fiu gazetar.

— Nu gazetar de teatru?

— Am dorit să fiu gazetar de teatru, dar... cum aș putea să vă explic eu? Un gazetar care se ocupă în primul rînd de teatru, dar care este esențialmente gazetar, un om ce își propune să formuleze idei despre toate împrejurările vieții. Considerînd, deci, gazetarul un personaj care scrutează toate orizonturile posibile și își propune să aibă idei despre toate faptele din contemporaneitate.

— Cînd ați început să vă ocupați organizat de teatru? Este vorba de o împrejurare excepțională?

— Sînt două aspecte. Unul este de ordin biografic. Am început să fiu pasionat de teatru din clipa cînd am văzut primele spectacole din viața mea, la Teatrul Național din Iași. Aveam zece ani, am fost puternic impresionat de ceea ce înseamnă teatru, de felul cum arată un teatru și, de atunci, n-am mai lipsit de la spectacolele Teatrului Național.

nal din Iași, oraș unde am învățat ultima clasă a școlii primare și am urmat liceul, făcând și figurație în piesele regizate de Aurel Ion Maican și de Ion Sava, pentru ca să-mi câștig dreptul de a avea un loc în sală. Deci, am luat contact cu una dintre cele mai mari școli de teatru din țara noastră, care a fost, în-al patrulea și al cincilea deceniu, Teatrul Național din Iași; apoi, când am venit la București, am început să mă preocup de teatru și în calitate — să spun așa — de critic profesionist.

Una dintre primele mele cronici — e greu să știu precis care a fost, într-adevăr, prima, eram gazetar și seriam mult — mi-aduc aminte, era vorba de *Clovnul* de Rogers, pe care o pusese în scenă Ion Finteșteanu, cu el însuși în rolul principal. Am început să mă interesez de persoana autorului, de biografia actorului principal și a regizorului și tot ce înseamnă puneam de-o parte.

La Universitate am învățat și o anumită tehnică a muncii științifice și, treptat, am aplicat această învățătură, eu care mă familiarizau asistenții profesorului Călinescu și profesorul Tudor Vianu, cu asistenții săi. Am început să aplic această tehnică a muncii științifice, indispensabilă pentru fiecare dintre noi, la domeniul de care mă preocupam. Am păstrat toate caietele-program ale tuturor spectacolelor la care participam, am fost eu însumi, o vreme, secretar literar al Teatrului Armatei și am redactat o revistă a Teatrului Armatei, cam doi ani, am colaborat la publicații și am reținut articolele care mi se păreau mai importante, în sfârșit, am făcut ceea ce face fiecare intelectual dornic a se arăta responsabil în legătură nu numai cu profesia, ci și cu istoria ei.

— La ediția din 1974 a *Colocviului criticilor dramaticei* de la Bacău, într-o foarte interesantă expunere, vorbeai despre ciudata fluctuație a cronicarilor dramaticei, în ultimii douăzeci de ani, enumerind, pentru prima etapă de zece ani, alte nume decât cele ce semnav în a doua etapă de zece ani; constatați, cu această ocazie, că foarte puține nume se leagă definitiv de profesunea de om de teatru. Această infidelitate a criticilor față de teatru se explică, oare, prin faptul că teatrul nu este întotdeauna receptat ca o categorie distinctă în concertul artelor, demarcându-se față de literatură? Și că a face critică literară pare mai spectaculos decât a face critică de teatru?

— Noi nu am avut critici de teatru profesioniști decât într-un număr foarte mic, pe perioade relativ scurte, într-o publicație sau într-alta. Și, dacă se încearcă a se alcătui o istorie a criticii de teatru profesioniste, la noi, această istorie nu are foarte multe personalități. Faptul că unii mari scriitori români, Delavrancea, Rebreanu, Camil Petrescu, Cara-

giale, au făcut și critică dramatică nu înseamnă că noi am avut persoana aceasta, denumită critic teatral profesionist, așa cum au avut alte mișcări teatrale, cu o tradiție mai veche. Nu avem nici pentru perioada de imediat după 23 August 1944 critici de teatru abilitați exclusiv ca atare. Erau gazetari care făceau și critică, erau oameni politici care făceau și critică... Dar, de vreme ce teatrul este o artă distinctă, e firesc ca el să aibă criticii lui, așa cum literatura își are criticii ei și muzica își are criticii ei. Au fost esteticieni, teatrologi remarcabili, care au făcut și critică, de pildă, Ion Marin Sadoveanu, Tudor Vianu, Alice Voinescu și alții, dar critici cum au fost sau cum sînt astăzi în presa franceză și în presa engleză, care fac, în fiecare săptămână sau, uneori, de două ori pe săptămână, cronică teatrală despre ce-au văzut cu o seară înainte și scot, apoi, după patruzeci sau cincizeci de ani de carieră exclusivă de critic, câte douăsprezece sau cincisprezece volume, sau sînt primiți la Academie în calitate de critici, noi, asemenea personaje, nu am avut. A existat un moment în care s-au pus și la noi bazele unui învățămînt de specialitate: Facultatea de teatrologie și filmologie, care s-a întemeiat la noi în deceniul șase, unde am fost profesor și care, într-o formă oarecum schimbată și cu oarecare întrerupere, funcționează și astăzi. Este prima încercare de a forma critici profesioniști, încercare care a fost potențată de existența unei publicații teoretice, „Teatrul”, apărind din 1956, și de alte împrejurări favorabile ale vieții noastre teatrale. Apoi s-au constituit secții sau mici asociații ale criticilor. S-au constituit și s-au desființat. Există, în momentul de față, cred, o situație care face posibilă existența unei bresle a criticilor, deci, și a criticilor de profesie, așa cum nu a existat acum 50 de ani, cînd s-a întemeiat Asociația criticilor teatrali din România, care s-a desființat după numai un an de funcționare.

Se resimte acum o mare nevoie de critică, istorie și teorie teatrală, împreunîndu-se într-un concept pe care noi l-am numit teatrologie, adică, știință despre natură, legile și dezvoltarea teatrului, despre formele teatrului, despre relația sa cu celelalte arte, cu lumea. În această accepție, impresia mea este — dat fiind și numărul mare de persoane care semnează în momentul de față cronici teatrale — că sîntem într-un moment cînd putem vorbi despre abilitarea criticului.

Fluctuațiile despre care aminteai s-au datorat și unor împrejurări ce țineau de situația personală a oamenilor cu semnătură. Încă o dată: au intrat în critică persoane care nu au avut intenția să se formeze ca atare. Sînt cîteva exemple. La un moment dat, a făcut critică, cu succes și cu aplicație, o publicistă în domeniul politicii externe: Florica Șelmaru. Apoi, ea a fost atrasă, evident, de această preocupare primordială care era publicistica pe teme de politică internațională.

A făcut cronică teatrală, la vechea revistă „Flacăra”, care a apărut între 1949 și 1951, poetul Geo Dumitrescu. Dacă veți răsfoi revistele și ziarele românești, veți vedea la rubrica teatrală multe nume de oameni care au făcut și continuă să facă, în principal, altceva. Dintre cei care și-au propus să fie numai critici de teatru, au rămas puțini. Unul dintre cei mai statornici și mai stimați, unul dintre cei mai dotați sub raportul informației teatrale și al competenței în judecări este Florin Tornea. Și el a început ca poet. Dar a rămas, de vreo 25—28 de ani, în teatru, și poate fi cotate printre criticii foarte consecvenți.

— Din păcate, și-a cam neglijat reprezentarea editorială a acestei munci de un sfert de veac...

— E adevărat. Dar mai sînt cazuri. Nici poetul Ion Vinea nu și-a tipărit opera... Tornea n-a făcut-o, poate, dintr-o foarte mare exigență, poate, pentru că se pregătește de lucrări de sinteză mult mai importante. În orice caz, cartea despre Brecht pe care a scos-o relevă unele aspecte de mare importanță în teatrologia europeană și trebuie apreciată ca atare. Apoi, a tradus foarte mult... Dar, încă o dată: fluctuațiile sînt motivate și istoric; ele provin și din faptul că profesia de critic teatral nu a fost acreditată ca atare. În condițiile în care există o mișcare teatrală atît de bogată, atît de ramificată, în țară, și cînd conexiunile noastre cu alte mișcări teatrale din lume au devenit atît de cuprinzătoare, era firesc să se specializeze și comentatorii teatrali, așa cum s-au specializat regizorii, directorii de teatru și, în puține, dar în fericite cazuri, chiar și activiștii teatrali.

— Dacă dumneavoastră, de pildă, nu lucrați la o istorie a criticii dramatice românești, ceea ce, personal, n-aș crede — poate că, totuși, lucrați? — cu ce nume ar putea începe o istorie a acestei discipline? Ne-am duce dincolo de 1870? Pînă la 1820?

— Istoria criticii dramatice — pe care nu intenționez s-o scriu (am scris doar o fișă de dicționar despre critică, publicată în revista „Teatrul” și inaugurînd o rubrică a cărei inițiativă vă aparține), deci, o asemenea istorie cred că ar trebui să înceapă odată cu existența teatrului românesc cult. Ceea ce presupune ca primii critici din această istorie să fie Cezar Bolliac și Nicolae Filimon, Ion Eliade Rădulescu, C.A. Rosetti, Ion Voinescu, iar pentru mai tîrziu, Nicolae Apoloni (evident, capitole aparte le reprezintă Mihai Eminescu și I. L. Caragiale), oameni care au urmat îndeaproape cursul teatrului și care au fost ceea ce îmi doresc și mie să fiu și le-am dorit și elevilor mei de la Institut să fie. Și poate că unii dintre noi chiar sînt. Nu critici de cabinet, ci anima-

tori ai vieții teatrale, de pe poziția profesiei de critic. Vedeți, acești înaintași ai noștri... Le sîntem datori statui. Au scris teatru fiindcă nu era dramaturgie, cu puterile lor, așa cum le-au avut, au localizat piese, fiindcă era nevoie ca publicul să vină la teatru și să vadă tipuri cunoscute, cu nume cunoscute... Au luptat pentru înființarea Teatrului Național. Au scos, ceea ce nu s-a petrecut nicăieri în lume și nu știu dacă se va mai întîmpla ceva similar vreodată, au scos o gazetă a Teatrului Național înainte de a exista Teatrul Național... Eu apreciez acest fapt ca pe o întemeiere; ei au pus o cărămidă la temelie Teatrului Național. Și au militat prin acea gazetă, pentru ideea de teatru românesc, au născut o școală, Școala Filarmonică, pentru a pregăti cadrele Teatrului Național, care încă nu exista. Acești animatori erau și critici de teatru; erau și teoreticieni. Cîne citește astăzi ce-a scris Eliade Rădulescu, de pildă, despre teatrul românesc, nu poate să nu aibă mîndria de a observa că în istoria profesiei există și un teoretician și un critic de teatru de valoare cel puțin egală cu teoreticianul, criticul și sămănătorul literar care a fost Eliade. Nu era singurul. Istoria aceasta continuă și nu are, după părerea mea, momente de discontinuitate. Paginile ei cele mai bune au fost scrise de criticii-animatori, care, încă o dată, sînt și oameni de politică teatrală, factori de cultură teatrală, activiști în domeniul teatrului, cum avem și astăzi, cetățeni de onoare și activi în același timp ai teatrului, și, deopotrivă, istoricii săi. Pentru că și istoria teatrului, ca orice istorie, se scrie cu fiecare fapt remarcabil recenzat.

— Se pare că cronică dramatică este forma cea mai uzuală de critică teatrală. Asupra schemei teoretice și practice a cronicii dramatice există mai multe puncte de vedere. Dat fiind că interviul nostru este el însuși un fapt de istorie literară (și dramatică!), să încercăm să „recenzăm” și opinia dumneavoastră în legătură cu structura cronicii teatrale.

— Îmi este greu să afirm că ar exista o structură obligatorie sau — dacă vreți — măcar o structură ideală a unei cronici teatrale. Înainte de asta, aș vrea chiar să fac o distincție în privința faptului că în critica teatrală există, dacă nu genuri, măcar specii. Așadar, nu trebuie făcută confuzia între nota de cîteva rînduri, care marchează un fapt teatral și care tot critică poate să fie (și, adeseori, și este); recenzia sumară, la necesitățile cotidianului, făcută noaptea, imediat după spectacol, pentru cititorul avid de știrea proaspătă, de a doua zi; cronică, în care se trec în revistă realizările spectacolului, în raport cu idealul estetic al criticului și cu concepția sa despre ceea ce trebuie să fie acest ideal și care, desigur, își propune să nu scape nimic din ceea ce este important în vreunul

din compartimentele spectacolului, pentru a da, totodată, o imagine globală a acestui spectacol; studiul sau eseu, care își propune să ia temperatura, la un moment dat, a unei mișcări teatrale sau să facă portretul unui teatru sau al unei stagiuni teatrale ș.a.m.d. Și, apoi, cuprinderea teoretică, cărți cu caracter unitar sau caleidoscopic. Și așa mai departe. Nu vreau să vă țin acum un curs de teorie a criticii, dar distincțiile de mai sus sînt necesare, pentru că, uneori, formulăm pretenții foarte înalte față de critica jurnalieră (care își are rostul ei, limitat, dar precizat, în aria jurnalismului și în activitatea culturală legată de teatru): să emită idei fundamentale sau să expună teorii universale, să aducă puncte de vedere noi ș.a.m.d.

Cronica dramatică este o specie jurnalistică atunci cînd apare într-un cotidian de mare tiraj, care se adresează tuturor cititorilor, și nu numai specialiștilor. Ea are a se integra necesităților ziarului privind informarea unui foarte mare număr de spectatori. O atare cronică nu trebuie să vizeze specialiștii în teatru, nici măcar regizorul, actorii, scenograful care au concurat la realizarea spectacolului. Ne întîlnim, citeodată, cu cerința (sau ne întîlnim — dacă vreți) actorilor de a învăța ceva din cronică informativă, de ziar, „Dar eu, actorul, ce învăț din această cronică?” și se spunea. Cronică de ziar nu se adresează în primul rînd specialiștilor, pentru că astfel ar deveni imposibil de digerat de către cititorul obișnuit al ziarului. Există, însă, revista de specialitate, iar între ziar și revista de specialitate, există revista de cultură. Acest profil larg îl au astăzi România literară, într-o măsură, Contemporanul...

— Cronică de la Iași...

— ... Tomis de la Constanța, Tribuna de la Cluj-Napoca, Ateneu de la Bacău și altele. În aceste reviste de cultură, evident, cronică trebuie să aibă aspectul dual pe care i-l revendică și cititorul de revistă de cultură: să fie mai informată, mai avizată, deopotrivă, interesantă pentru spectatorul curent al teatrului și pentru actorul, regizorul, directorul teatrului, activistul cultural dornic a cuceri o opinie nouă prin intermediul cronicarului, a-și formula în felul acesta un punct de vedere cit mai aproape de adevăr și a-și constitui — dacă vreți — și o opinie a sa, competentă, de spectator sau de specialist în materie de cultură teatrală. Această cronică este situabilă, în același timp, pe coordonatele publicației și pe coordonatele, mai generale, ale culturii specializate. Ea este o manifestare de știință a teatrului, adică de teatrologie, și, totodată, o manifestare de publicistică, în cel mai bun înțeles al cuvîntului. Prin urmare: și știință, și artă, și literatură, în înțelesul foarte larg, evident. Cronică dramatică poate să arate și astfel.

— În legătură cu spațiul acordat de unele cronici dramatice spectacolului, în sine, ar mai fi de subliniat că, atunci cînd criticul face exces de zel în analiza textului ca literatură dramatică, ne dă impresia că el n-a fost la spectacolul de teatru respectiv, ci a fost la bibliotecă și a citit volumul de teatru în care se număra și piesa de pe afișul stagiunii...

— Eu nu pot face o distincție netă între text și spectacol. Dacă am scris uneori așa, am scris urmînd modelele. După opinia mea, spectacolul este unul și într-însul literatura intră ca parte — hotărîtoare, integrantă, esențială —, dar parte. Eu scriu despre teatru fiindcă sînt critic de teatru. În același timp, nu pot să nu țin seama de faptul că literatura dramatică trăiește și independent de prezența ei pe scenă și, pentru mine, reprezintă tot teatru. Prin urmare, cum îmi propun să procedez? În fața unui spectacol cu o piesă foarte bine cunoscută, evident că ceea ce mă interesează în primul rînd sînt artiștii care au realizat spectacolul, imaginea nouă și importantă pe care o înfățișează scena. Cînd am fost în situația de a scrie despre reconsiderarea Scrisorii pierdute, în 1949, și a Noptii furtunoase, reconsiderări săvîrșite de faimoasa echipă a Teatrului Național sub conducerea lui Sică Alexandrescu, evident că am vorbit foarte pe larg de viziunea nouă asupra piesei și, cit mi-a permis spațiul, m-am referit și la felul în care această viziune este susținută de actori; dar, în primul rînd, m-a interesat exegeza nouă. Cînd am scris, după 25 de ani, despre spectacolul cu O scrisoare pierdută al lui Liviu Ciulei, despre Noaptea furtunoasă reevaluată scenic, nu desăvîrșit, dar interesant, la Teatrul de Comedie, de Lucian Giurghescu, n-a mai fost necesar să povestesc despre ce este vorba în piesă sau cum trebuie să privim piesele astăzi și am vorbit, deci, în cea mai mare parte, despre metafora scenică oferită, despre semnele prin care încercau să comunice cu noi regizorul și actorii și despre ideologia nouă — și sub raport politic, și sub raport teatral —, despre doctrina estetică din acest spectacol. Nu avea nici un rost să fac o exegeză a lui Hamlet, cînd Dinu Cernescu ne propunea, foarte personal, o exegeză hamletiană. M-a preocupat în primul rînd felul cum arată spectacolul, încercînd să las o mărturie despre aspectul — dacă vreți — și plastic, nu în sensul exclusiv scenografic, despre aspectul vizual al spectacolului.

Există, însă, împrejurări cînd apare o piesă nouă, originală, realmente interesantă. Se poate întîmpla ca această piesă să figureze într-un spectacol oarecare sau într-un spectacol foarte bun. Datoria mea este să ajut, în primul rînd, la propulsarea piesei — și să observ, în primul rînd, dacă și spectacolul o face.

Use sint pentru o schemă, resping, îndeobște (cu autorii, cînd discutăm, avem în special dificultatea aceasta de a ne înțelege), acuza că unii critici vorbesc prea mult despre text și prea puțin despre spectacol. Sau scriu prea mult despre spectacol (asta am auzit amîndoi, nu o dată, la ședințele de la Uniunea Scriitorilor) și prea puțin despre text, ca și cum piesa ar trebui să-și aibă criticii ei literari, separat. Resping această dihotomie, pentru că, într-adevăr, unele spectacole nu pot fi recenzate altminteri decît cu enumerarea a doi-trei autori, iar unele piese — sînt și asemenea cazuri — nu merită decît o relatare vagă, foarte sumară, a preținsului lor subiect. Nu i-aș fixa cronicii, anticipat, absolut nici un fel de parametri obligatorii.

Intervine, însă, aici o împrejurare care, într-adevăr, naște o dificultate particulară. Spre deosebire de alte țări, noi nu avem o critică de exegeză a literaturii dramatice. Puneți-vă, ca și mine, întrebarea dacă a existat, în istoria noastră din ultimii 30 de ani, vreo critică literară importantă, care să determine spectacole cu piese dintr-un capitol al literaturii noastre dramatice, de un anumit tip, de o anumită orientare. Reevaluările s-au făcut de către oameni de teatru. D'ale carnavalului este rezultatul exegezei personale a lui Lucian Pintilie, care a determinat și modificarea unor puncte de vedere ale istoricilor literari și, mai ales, ale profesorilor ce redactează cărți de școală. E un fenomen interesant. Dar drumul ar fi trebuit să fie invers. Chiar reconsiderările Noptii furtunoase și ale Scrisorii pierdute au fost săvîrșite de regizori și trebuie să vă spun că la furtunoasele dezbateri care au avut loc înainte și după spectacole, în 1949, critici literari destul de impozanți au avut o poziție adversă, apărînd, ca să spun așa, ideile tradiționale, nu formula novatoare propusă.

Nu prea avem critici ai literaturii dramatice și este... dramatic faptul că, pînă acum, istoricii literari au acordat un loc foarte vag dramaturgiei, iar istoriile literare mai noi (am mai spus asta într-un articol), scrise de oameni foarte înzeștrați, tineri critici, nici nu au prezentat dramaturgia, ci numai poezia și proza. Într-un mod interesant apare, în unele istorii, teatrul dintre cele două războaie mondiale. Mă refer la volumele semnate de Constantin Ciopraga și Ovid S. Crohmălniceanu.

Critica literară românească nu a determinat pînă acum apariția unei capodopere în arta teatrală. Evident că analiza făcută de George Călinescu lui Vlaicu Vodă este magistrală, examenul făcut pieselor lui Caragiale de Vladimir Streinu este foarte interesant, considerațiile lui Pompiliu Constantinescu, de asemeni, dar, fie că nu au avut ocazia de a fi în relație directă cu lumea scenei, fie că nu au avut harul de a determina, de a genera exegeze scenice, fapt

este că nu au făcut-o. Nici un regizor, nici din trecut nici de astăzi, nu poate spune și n-a declarat că în viziunea sa a fost esențial înrîurit de către critica literară a operei pe care a pus-o în scenă.

— Vreți să spuneți că nu există o critică de direcție pentru sau în teatru...

— Mă tem de cuvîntul acesta, „direcție“, nici nu-l înțeleg prea bine, și dacă m-aș angaja vreodată într-o controversă pe tărîmul criticii și istoriei literare, cred că aș avea un punct de vedere foarte rezervat asupra a ceea ce se numește critică de direcție. Nici nu cred că e posibilă, astăzi, o critică de direcție, așa cum a fost atunci cînd s-au ivit marile curente, de pildă, sămănătorismul. Am impresia că, în contextul literelor și artelor de astăzi, o asemenea critică de direcție este, practic, imposibilă și chiar nenecesară. Mă refer, însă, la faptul că critica literară și, dacă vreți, și critica teatrală nu sînt, deocamdată, cu un pas înaintea exegezelor scenice. Acestea au fost făcute, la noi, de către regizori, în două decenii strălucite, în trei decenii, de fapt, al cincilea, al șaselea și chiar al șaptelea, și continuă să fie făcute și astăzi.

Noi nu am avut în teatru critici ca, de pildă, Jan Kott. Cum știți, Jan Kott, cercetător interesant, nu excepțional, a scris o carte despre Shakespeare, contemporanul nostru. Această carte a determinat reacții foarte diverse. Dar unii — printre ei și regizori englezi — au adoptat punctele ei de vedere. Chiar și unii din regizorii noștri au fost înrîuriți, în shakespeareologia românească, de exegeza lui Kott. Nu avem însă, o carte care să se numească „Caragiale, contemporanul nostru“, de pildă, și care să nu fie operă de pură cercetare literară, ci o operă capabilă să germineze un nou mod de a privi...

— Exegetic...

— Purtătorii, inițiatorii exegezelor scenice la noi, în materie de Caragiale și de Shakespeare, au fost regizorii, și continuă să fie, într-o măsură ceva mai redusă, tinerii regizori din generația actuală. Îmi pare rău că nici eu, nici alți colegi de-ai mei nu am găsit puterea și posibilitatea de a oferi mișcării teatrale românești puncte de vedere actuale asupra literaturii dramatice naționale. Ceea ce fac eu, de pildă, în unele din cărțile mele, sau într-o rubrică permanentă pe care o dețin la revista „Familia“ (și care, pînă la urmă, o să dea o carte), este de a reaminti piese uitate, piese care merită să fie puse în scenă... Și sînt sute! Urias e, după mine, repertoriul

romănesc, mărunță e încă cunoașterea sa de către noi. Fac, uneori, și analize ale pieselor străine care merită interes, anticipând spectacolele. Dar sînt conștient că nu am oferit încă, și nici vreun coleg al meu, o analiză care să orienteze un spectacol despre care să se poată spune: iată o idee nouă, un nou mod de a privi, o faptă teatrală inedită.

— Am înțeles, din discuția noastră, că ați revăzut de curînd opiniile lui Lovinescu despre teatrul dintre cele două războaie mondiale. În ce măsură vi se par actuale? Și în ce măsură Eugen Lovinescu vi se pare, azi, ca să mă exprim așa, un... priceput în ale teatrului?

— Nutresc o stimă considerabilă pentru munca de istoriograf dramaturgic a lui Eugen Lovinescu. El este, deocamdată, singurul care ne-a dat o schiță de istorie a literaturii dramatice de la 1900 la 1936, deci, aproximativ, pentru primele patru decenii; după lecturile personale și după spectacolele cu unele dintre piesele de care se ocupă, am ajuns la concluzia că este și cea mai competentă și mai aplicată privire a unui istoric literar român asupra dramaturgiei dintr-o anumită perioadă. Aș vrea să mă înțelegeti bine, nu fac din aceasta o judecată de ierarhie în raport, să zicem, cu marea, fundamentala istorie a lui Călinescu sau cu considerațiile despre dramaturgi și dramaturgie ale lui Nicolae Iorga sau ale altora. Numai că George Călinescu a avut o anumită perspectivă și a integrat dramaturgia în excursul său general în literatura română, uneori ocupîndu-se foarte puțin de dramaturgi. De pildă, capitolul Caragiale: veți observa că proza ocupă un spațiu mai mare sau, cel puțin, este substanțial mai larg examinată (ca și la Alecsandri) decît teatrul. Deci, Lovinescu a făcut, întîi și întîi, o muncă de istoriograf al dramaturgiei. A fost continuat, dar într-o măsură mai mică, de Pompiliu Constantinescu.

Apoi, verdictele lui Lovinescu mi se par, în majoritatea covîrșitoare a cazurilor, exacte, iar unele dintre observațiile care privesc relația dintre piesele examinate, dintre personalitatea dramaturgilor și timpul lor, cit se poate de pătrunzătoare. Sînt observații asupra lui Delavrancea, Sorbul, Caton Theodorian, A. de Hertz, fiecare fiind pus, după cit mi se pare, la locul său, corect clasificat. Deși criticul se plînge, în

prefața capitolului Evoluția poeziei dramatice, că nu poate lucra cu instrumentarul științific cu care a operat în domeniul prozei și al poeziei, convingerea mea e că el a dat și un tablou științific al dramaturgiei pentru epoca examinată, deși, uneori, cite un autor sau cite o piesă nu ocupă mai mult de cîteva rînduri în pagina de carte.

— Pentru că ne apropiem de sfîrșitul convorbirii noastre și pentru că „ne-am plîns“ de inexistența criticii de direcție, v-aș ruga, pentru acest interviu numai, să încercați să numiți cîteva direcții tematice fertile pentru scriitorii de teatru, în contextul actual, desigur.

— Într-un studiu dintr-o carte de-a mea, pe care l-am intitulat *Resurecția dramei*, am încercat să analizez peisajul dramaturgic românesc actual, înțelegînd prin aceasta cam ultimii cincisprezece ani. Am vorbit despre drama de inspirație istorică — drama modernă de inspirație istorică — pe care am văzut-o reprezentată exponențial de Horia Lovinescu, Al. Voitin, Paul Anghel. Am analizat, apoi, drama de orientare socială și comedia de orientare socială, am vorbit despre încercările de a se construi o tragedie filozofică, ontologică (al cărei reprezentant este, fără îndoială, Marin Sorescu), despre drama politică (pe care a ridicat-o la un nivel remarcabil producția dramaturgică a lui Titus Popovici) și despre drama cazului de conștiință, drama de orientare etică și civică foarte pronunțată (ai cărei reprezentanți mai de seamă mi se par Dumitru Radu Popescu, Ion Băieșu, Paul Everac, firește, și alții). N-aș vrea să vă repet acum considerațiile pe care le-am făcut acolo, precum și în alte studii și în alte cărți, și pe care le fac tot timpul. Acestea ar fi cîteva direcții — comedia fiind, actualmente, inexplicabil pentru mine, în reflux, chiar și în creația celui mai important comedigraf pe care l-am avut după 23 August 1944, Aurel Baranga, sau a lui Teodor Mazilu, unul dintre cei mai interesați scriitori de teatru din generațiile mai noi.

Iată, deci, cîteva direcții tematice și stilistice — știu eu cum ați vrea să le spuneți? — care ar putea fi considerate, provizoriu, ca linii de forță, într-o examinare a peisajului dramaturgic. Nu este exclus, însă, ca în curînd să asistăm la apariția unor opere care să adauge elemente noi, configurînd, de pildă, un teatru documentar românesc, de orientare politică decisă.