

Miruna RUNCAN

Teatru în diorame
Discursul criticii teatrale
în comunism



Fluctuantul dezgheț 1956-1964

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

www.tracusarte.ro

Editura Tracus Arte

București, str. Sava Henția nr. 2, sector 1

© 2019 Tracus Arte

Miruna RUNCAN

Teatru în diorame
Discursul criticii teatrale
în comunism

 *Fluctuantul dezgheț 1956-1964*



Tracus Arte

2019

Cuvânt-înainte

Gândul unei cercetări de istorie critică având ca țintă discursurile criticii teatrale a început să se închege cu câțiva ani în urmă, în vreme ce elaboram primele părți din *Critica de teatru. Încotro?*. La origini, probabil că el s-a născut cam din aceleași neliniști și frustrări profesionale ca și lucrarea sus-amintită, pe măsură se înțelegeam că, în spațiul românesc, condiția criticii de teatru, dar și statusul celor care o practică, a suferit o degradare progresivă în ultimele decenii: degradare, însă, în raport cu ce? Evident, răspunsul la această întrebare părea unul mai degrabă epidermic: în raport cu ceea ce trăisem/experimentasem înainte de 1989 în exercițiul propriei profesii. Tocmai din cauză că această epidermică reacție de răspuns mi se părea suspectă de o nostalgie pe care, de regulă, mi-o refuz, ideea unei abordări istorice și critice mi-a apărut, în primă instanță, drept o extravaganță; ori, măcar, încărcată de o doză oarecare de ridicol: cui să-i pese de evoluția discursurilor criticii de teatru (această cenușăreasă veșnică atât în raport cu critica de artă, mai ales cea literară, cât și în raport cu propriul ei mediu de existență, cel teatral)?

Cu toate astea, un vierme al curiozității nu-mi dădea pace și, probabil în directă influență a formidabilei cărți a lui Daniel Kahneman *Gândire rapidă, gândire lentă*, l-am lăsat să-și lucreze coconul, încercând să aflu, fără un efort cu adevărat consecvent, dacă o asemenea privire istorică a interesat pe cineva, în lumea asta largă. Căutarea (trăiască internetul!) a dat rezultate la fel de nesemnificative precum îmi imaginasem. La urma urmelor,

tema pare o nișă a unei nișe. În puzderiile de lucrări (cărți și articole) dedicate, de-a valma, teatrului – de la rafturile de istorie globalistă sau cele organizate pe areale geografice, shakespeareologie, estetică, teoria dramei, teorie performance, la cele, mult mai restrânse, de semiotică, semio-sociologie, teorie a receptării etc. – critica teatrală pare să nu se fi lăsat investigată de un efort coerent de cunoaștere. Ori să nu fi trezit vreun interes cuantificabil în lucrări de sine stătătoare, cel puțin în limbile a căror circulație mi-e mie familiară. Iar explicațiile, în acest sens, sunt la îndemână: ea a fost mereu plasată într-un spațiu de vază, între două lumi artistice cu expresie din ce în ce mai vizibil distanțată – lumea literaturii și lumea spectacolului. Această incomodă condiție a produs în mentalități, peste tot în lume, o expediere a exercitiului critic către buzunarul adânc, dar mereu reciclabil, ori chiar dispensabil, al jurnalismului cultural curent (de întâmpinare ori de promoționare). Or, condamnată la o efemeritate pe care, cel mai adesea, breasla însăși a criticilor și-o asumă subconștient, critica de teatru trece cu greu, dacă trece vreodată, în categoria practicilor de gândire și acțiune care să merite un studiu serios, care-ar presupune efort de durată și referințe complexe.

Cu toate astea, în anii scurși de atunci a crescut și convingerea mea cu privire la necesitatea și eficiența unui asemenea proiect: studiind critica de teatru a unei anumite perioade, în cazul nostru una circumscrisă culturii române, dar și unei duble omogenități – cea instituțională și cea politică (dintre 1956 și 1989), putem cartografia, măcar aproximativ, relațiile de reciprocă comunicare dintre câmpul creației și cel spectatorial, intermediare de discursurile despre teatru. Ipoteza de lucru fiind că, asemeni unor decururi în cadrul expozițional al unor diorame, discursurile despre teatru încapsulează viața teatrală, măcar în datele ei

esențiale, de context și de praxis. Desigur, în toată această ecuație politicul ar avea și el propriul său rol, schimbând luminile și dând volum întregii aventuri. E și pricina pentru care, în versiunea sa inițială, proiectul ar fi trebuit să fie pus în operă de o întreagă echipă, care să acopere toate aceste etaje: și să fie deschis, ciclic, dezbaterilor publice care i-ar fi reunit pe critici și artiști, pe membrii corpului academic și, de ce nu?, pe cei ai administrației. N-a fost să fie așa: cu toate eforturile grupului nostru de cercetare clujean, nici instituțiile care finanțează proiecte culturale, nici, mai ales, cele care finanțează (?) proiecte de cercetare (la nivel național ori european) n-au înțeles de ce-ar fi nevoie de o asemenea complexă întreprindere. Iar succesivele lor refuzuri n-au făcut decât să confirme dezinteresul pe care deja îl prezumam, cu privire atât la teatru, cât și, mai ales, la critica dedicată lui.

Condamnată să rămână la stadiul de proiect personal, împărțită de un număr minuscul de susținători și eventuali doctoranzi, lucrarea de față își asumă, din start, riscuri inevitabile. În primul rând, cele legate de amestecul metodologic de care n-a putut să se dispenseze: în absența totală a unor abordări sociologice referitoare la publicurile de teatru în comunism, a unor cercetări prealabile suficient de solide cu privire la evoluția politicilor culturale din comunism centrate pe teatru, ori chiar asupra evoluției esteticii teatrale, și cum aceste paliere nu au putut fi delegate unor cercetători a căror muncă să se completeze reciproc, lucrarea a fost obligată să acopere, mai degrabă intuitiv, ori bazându-se pe informații generale, toate aceste câmpuri într-un singur efort și într-un singur corpus. Oricâtă speranță de obiectivitate ai investi, și oricâtă disciplină, mi se pare greu de ocolit riscul ca, pornind dintr-un gest individual, designul cercetării să nu sufere

de pe urma unei selecții incomplete a informațiilor, ori de pe urma unei viziuni de ansamblu (poate prea) univoce.

Totuși, am decis că încercarea merită făcută. E, însă, aproape sigur că nu aș fi pornit la un drum într-atât de nebătătorit dacă n-aș fi fost provocată/încurajată de apariția, în ultimii ani, a unor cărți de teorie și istorie critică dedicate literaturii române, care mi-au stimulat și curajul, dar și bucuria de a sincroniza câmpurile unor discipline care împărtășesc o proximitate de discurs atât de profundă, în fond, cu toate distanțele dintre ele. E vorba, în ordinea în care au intervenit ele în orizontul lecturilor mele, despre *Critica în tranșee. De la realismul socialist la autonomia esteticului* (2011) de Alex Goldiș, *Critica de export. Teorii, contexte, ideologii* (2013) de Andrei Terian și *Radicalitate și nuanță* (2015) a mult prețuitului profesor Mircea Martin (carte care m-a obligat să mă întorc și să recontextualizez seminalul său articol „Despre estetismul socialist”, din 2004). Le sunt recunoscătoare că nu m-au lăsat să cedez tristeții și blazării și mi-au hrănit gândirea.

În fine, cartea, așa cum arată ea azi, le datorează calde mulțumiri pentru neprețuitul sprijin și bine-venitele sugestii criticului de teatru Iulia Popovici (cu ajutorul căreia au apărut deja, în ultimii ani, unele fragmente ale acestei cărți în revista *Observator cultural*), colegului meu, profesorul Liviu Malița, ca și Ralucăi Sas-Marinescu, neprețuită colaboratoare și sfetnic de încredere în toate aventurile didactice și de cercetare din ultimii doisprezece ani.

1. Argumente pentru o cercetare istorică a discursului criticii de teatru (în comunism)¹

În mod paradoxal, studiile de istorie a artelor performative nu par să se fi aplecat decât foarte rar asupra felului în care s-au dezvoltat discursurile critice; și asta în pofida faptului că materia de bază care servește istoriografilor dedicați artelor (din ce în ce mai puțini în mediul academic în care-mi desfășor eu activitatea) este reprezentată de discursurile critice: editoriale, eseuri, cronici, anchete, reportaje și interviuri dintr-o epocă sau alta. Foarte puțini cercetători par să-și fi pus întrebări serioase despre relația dintre creație (artistică, teatrală...) și discursurile critice menite s-o reprezinte și s-o evalueze. O simplă căutare pe internet utilizând cuvinte-cheie ca „teatru”, „istorie”, „critică de teatru”, „retorică” e revelatorie pentru cât de sărac e domeniul acesta: această sărăcie pare inexplicabilă, în condițiile în care, atât din punctul de vedere al istoriei artelor performative, cât și din acela al istoriei ideilor estetice, sociale, filosofice ori politice, interacțiunile sunt esențiale, iar dinamica lor aproape imposibil de ignorat. E și motivul pentru care capitolul de față dorește să puncteze câteva teme primare, fiecare

¹ Pe întreaga suprafață a lucrării de față, am adaptat citatele din presă și din volumele dinainte de 1990 la grafia contemporană.

reprezentând în mod potențial câte un etaj de cercetare ce merită dezvoltat sistematic ulterior.

Context politic, ideologie, estetică: critica normativă vs. critica axiologică

Efortul de a așeza critica de teatru în contextul istoric al momentului în care ea a fost elaborată este unul extrem de necesar, obligatoriu aș zice, indiferent de epoca în care se plasează un discurs critic anume. Discursurile criticii nu sunt dependente doar de esteticile (hegemonice sau emergente) și de modurile de producție teatrală ale spațiului și vremii în care au fost scrise, ci și, mai-nainte de toate, de peisajul ideilor politice dominante, de relațiile de putere în raport cu care sunt emise judecățile de valoare. Din acest punct de vedere, discursul critic, chiar și atunci când nu e (sau nu dorește să fie) în sine unul normativ, își deconspiră, voluntar sau nu, rădăcinile axiologice, ideologice, în paralel cu referințele estetice care stau la vedere, în scheletul și carnea argumentației critice.

Două ar fi motivațiile majore pentru o recitire istorică, contextualizată, a criticii teatrale din a doua jumătate a secolului XX. Cea dintâi este nevoia de a analiza felul specific (și strategiile subîntinse) prin care critica de teatru și-a luat în serios, în anumite perioade, dimensiunea/funcția normativă. Mai ales în spațiile ex-comuniste, cum e cel românesc, discursurile media și, în cazul nostru, cele ale criticii teatrale, sunt dirijate în anii de impunere și consolidare a stalinismului dintr-un centru de comandă unic; ele mimează limba de lemn a propagandei emenate de la Moscova, împrumutând concepte ideologizante, cuvinte-cheie, strategii și tactici de atac împotriva

„artei burgheze” ori „decadente” deja exersate de decenii în spațiul sovietic. Procesul de retragere treptată a dimensiunii normative, după 1956, e unul, în cazul României, lent și pulsionar, în directă relație cu evoluțiile politice interne – incluzând aici atât schimbările fătășe de legislație, cât și directivele „prelucrate” în infinitele plenare, consfătuiri, conferințe și simpozioane cu oamenii de teatru, extrem de relevante în primii cincisprezece ani după al Doilea Război, dar și, pe alt nivel, după 1971.

Ca să dau un singur exemplu, m-aș referi la dezbaterea legată de „dogmatism” – o temă „la modă”, lansată de la Moscova în întregul spațiu al țărilor satelite, în coada de cometă a cuvântării lui Hrușciov din februarie 1956. La noi, dezbaterea se deschide, firește, în *Contemporanul*, precedând, dar și urmând consfătuirii istorice a oamenilor de teatru din ianuarie 1957.¹ Ecouri ale ei apar și-n revista *Teatrul* (martie, aprilie, mai, iunie 1957). Paradoxal, spre deosebire de precisa separare a apelor din dezbaterea anterioară, dedicată regiei, din martie-septembrie 1956, de această dată nu intră-n polemică, în mod limpede, generații sau categorii compacte de critici ori activiști culturali cu pretenții de critici: în pofida faptului că ar fi fost bine-venite niște definiții și niște poziționări clare, într-un cadru profesional cum e revista lunară a oamenilor de teatru, ele lipsesc. Sunt însă încrucișate floretele între critici de vârste și cu experiențe profesionale diferite, plecând de la unele articole de opinie ori chiar de la simple cronici teatrale: S. Damian, care se arătase reținut cu privire la calitatea

¹ Cu privire la Consfătuirea din 1957, vezi Miruna Runcan, *Teatralizarea și reteatralizarea în România. 1920-1960*, Cluj, Editura Eikon, 2003, ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Liternet, 2014.

unora dintre piesele lui Sebastian¹, e înfierat de Vicu Mândra², apoi de B. Elvin (autorul celui dintâi studiu dedicat lui Sebastian³) și acuzat de „dogmatism”. Cu aplomb „dogmatic”, Radu Popescu sare în apărarea lui S. Damian și desființează, în *România liberă*, *Jocul de-a vacanța*.⁴ Și așa mai departe...

Pentru că lui I. D. Sîrbu⁵ i se părușe subțire textul *Zia-riștilor* de Al. Mirodan, recent montat la Național, Andrei Băleanu⁶ contraatacă acuzându-l de dogmatism pe cronicarul de la *Teatrul*; de o formațiune clasicistă, H. Zalis intervine cu ample citate din Émile Faguet, ca să demonstreze antidogmatismul lui Elvin⁷, dar și erorile de evaluare ale lui I. D. Sîrbu; în vreme ce Horia Bratu⁸ scutură de praf mai vechiul cuvânt-cheie de tristă memorie (stalinistă) „formalism”, cu care-i gratulează pe ambii dueliști – I. D. Sîrbu și Andrei Băleanu. Intervine prompt Eugen Luca, critic-activist renumit cu abia câțiva ani în urmă pentru consecvența dogmatică a cronicilor sale, cu un titlu care e menit să dinamiteze sarcastic întreaga dezbatere: „Dogmatofobie sau

¹ S. Damian „Prea multe aplauze”, în *Încercări de analiză literară*, ESPLA, 1954.

² Vicu Mândra, „O monografie excelentă”, în *Gazeta Literară*, 15 decembrie 1956.

³ B. Elvin, *Teatrul lui Mihail Sebastian*, ESPLA, 1956.

⁴ Radu Popescu, „Jocul de-a vacanța”, în *România liberă*, nr. 3826, 18 februarie 1957.

⁵ I. D. Sîrbu, „Grandoare și servituțile debutului”, în *Teatrul*, decembrie 1956, pp 20-26.

⁶ Andrei Băleanu, „Despre Teoria echilibrului și alte ciudățenii”, în *Teatrul*, februarie 1957, pp 55-57.

⁷ H. Zalis, „Judecata de valoare, factor esențial”, în *Teatrul*, aprilie 1975, pp. 44-47.

⁸ Horia Bratu „O simplă părere”, în *Teatrul*, martie 1957, pp. 54-58.

snobism intelectual?”¹ Discuția despre dogmatism se dizolvă într-o ceață conceptuală absolută, în care cei mai vocali par să fie chiar dogmaticii profesioniști de mai ieri, iar singurele victime sunt criticii care au rezerve argumentate, S. Damian și I. D. Sîrbu; un simptom deloc discret că, momentan, opinia critică personalizată n-a căpătat suficient drept de cetate, chiar dacă aparent s-a ieșit (temporar) din zona criticii normative pure și dure.²

În schimb, la o citire mai atentă, dezbaterea evoluează aproape involuntar spre calitățile estetice ale structurii piesei de teatru, spre spectaculozitatea și efectul de adâncime al replicilor, spre verosimilitatea personajelor și a situațiilor etc., în ciuda faptului că intervenienții își plătesc, adesea, polițe personale.

Cred că ar merita investigate atât cauzele și amploarea relativă a acestei retrageri treptate a dimensiunii normative, cât și variațiunile tactice prin care politicile editoriale ale următoarelor decenii favorizează această scădere de potențial a normativității, în beneficiul analizei hermeneutice: nu e vorba, aici, numai despre felul în care evoluează stilistica eseului, a cronicii de întâmpinare, ori a anchetelor tematice etc.; ci și de strategiile de echilibrare între textele asumat normative și autonormative (așa zisele texte „pe linie”, de cele mai multe ori editoriale, răspunsuri comandate la anchete ori transcrieri de discursuri de la conferințe profesionale gestionate de partid etc.), și

¹ Eugen Luca „Dogmatofobie sau snobism intelectual?”, în *Teatrul*, mai 1957, pp. 33-35.

² E, de altfel, și ceea ce remarcă autorul anonim (posibil Horia Deleanu, cu toate că stilistica și argumentația amintesc mai degrabă de Radu Stanca – însă poetul-regizor era doar colaborator) în articolul „În loc de încheiere”, în *Teatrul*, iunie 1957, pp. 35-38, care pune capăt acestei dezbateri eșuate.

textele dedicate fenomenelor și evenimentelor teatrale în desfășurarea lor vie (cronici, analize, eseuri de sinteză etc.). Din experiența de cititor, îmi amintesc precis faptul că, decenii la rând, săream primele pagini ale revistelor culturale, programatic dedicate propagandei și normative-lor de circumstanță, începând să citesc revista din momentul în care porneau cronicile, anchetele, reportajele ori eseurile focalizate pe producția de actualitate – literară, artistică, teatrală ori de film.

Pe un alt palier, o atenție aparte ar merita acordată felului în care, încă din primul deceniu (1945-1955), dominat de jdanovism, apar semnalele profesionalizării (sau ale reînțoarcerii la profesiunea de bază a) unor jurnaliști teatrali, activiști culturali sau oameni de teatru care au făcut și critică. Fiindcă, între pretențiile de hegemonie ale criticii normative (semnate de oficiali, de activiștii culturali ori de artiștii „de stat”, unui conducători de instituții teatrale) și praxisul critic dezîndocinat, în multitudinea sa de aspecte, profesionalizarea este, cred, nodul central: în fond, cu toate revenirile brutale la dogmă apărute în politica culturală din România, critica normativ-dogmatică a devenit, treptat dar ireversibil, o cauză pierdută, chiar dacă ea n-a încetat niciodată să existe, între 1956 și 1989. Procesul de profesionalizare poate fi urmărit prin raportarea la sursele citate, la centrele de interes ale criticilor în raport cu istoria și estetica teatrală, și aici petrecându-se, uneori, pe parcursul deceniilor de după 1956, un proces de „schimbare la față” similar cu cel din critica literară (când o parte dintre corifeii, mai mult sau mai puțini tineri, ai jdanovismului agresiv și-au eșafodat ulterior opere critice absolut stimabile).¹

¹ Vezi, în acest sens, Alex Goldiș, *Critica în tranșee*, Polirom, 2011.

Un alt motiv pentru revizitarea istorică, aparent și mai interesant, e legat de eficacitatea dublu orientată a criticii de teatru: în raport cu creatorii și în raport cu publicurile. Un asemenea palier de cercetare este, desigur, mult mai anevoios, câtă vreme nimeni nu s-a încumetat până acum să se aplece asupra arhivelor teatrale de raportare economică, care s-ar dovedi revelatorii cu privire la frecvența și fluctuațiile cu care spectatorii ultimei jumătăți de secol mergeau la teatru. Cu excepția rarelor cazuri în care un spectacol sau altul a stârnit polemici (și acelea controlate strict, cum ar fi, de exemplu, cazul *Regelui Lear* de la Naționalul bucureștean, din 1970, în regia lui Radu Penciulescu), e aproape imposibil să găsești probe elocvente despre felul în care critica românească a trimis spectatorii la spectacol ori a influențat negativ participarea publicului.

În schimb, o cercetare asupra felului în care regizorii, scenografii ori actorii, fie ei de teatru sau film, mai ales după 1956, se raportează la opiniile critice privitoare la creațiile lor este oricând posibilă: mulțimi de interviuri, eseuri tematice, mese rotunde sau anchete ale revistelor culturale ne stau la dispoziție pentru asta, în special după 1960.

Ca să dau doar un singur exemplu din multele posibile, m-aș referi la seria de articole-dezbateri lansată de revista *Teatrul* în ultima parte a lui 1959 și finalizată în 1960, sub titlul umbrelă *Pentru prestigiul criticii dramatice*. Pornită în urma unui articol de fond, nesemnat, din *Scînteia*¹, „Împotriva tonului apologetic în critica literară și artistică”, pe care revista *Teatrul* îl reproduce integral²,

¹ Nr. 4635, 23 septembrie 1959.

² *Teatrul*, octombrie 1959, p. 1.

ancheta invită, de fapt, artiștii (paradoxal, doar un regizor, Val Mugar¹ și un dramaturg, Victor Tulbure², restul actori) să-și exprime părerile, într-un fel de operație experimentală de „critică a criticii”. Tonul majorității celor implicați este elegant, exprimând un respect comun (poate real, poate simulat) față de rolul criticii. Nu trebuie să pierdem din vedere că mașinăria politică a „criticii și autocriticii” era încă una funcțională în epocă, ceea ce e posibil să fi contaminat și sfera de semnificație și statutul criticii teatrale (vezi *infra*).

În copleșitoarea lor majoritate, actorii (A. Pop Marțian³, Irina Răchițeanu⁴, Kovács György⁵, Toma Caragiu⁶ și alții) se plâng de structura cronicii, care e în mai mare măsură literară decât spectacologică. Spectacolului, spun ei, i se rezervă o secțiune mult prea mică în corpusul textului, adesea e descris superficial, iar participația creatoare a actorului se îneacă în fraze stereotipe, găunoase. Cu toții vor cu obstinație „să fie ajutați” de critici, însă pentru asta mai toți (inclusiv Val Mugar, altminteri un eseist cu valențe teoretice) reclamă prezența criticului în procesul de creație, la repetiții, dar și vederea unuia și aceluiași

¹ Val Mugar, „Rolul creator al criticii teatrale”, în *Teatrul*, decembrie 1959, pp. 56-57.

² Nicolae Tăutu, „Criticul să cunoască opera pe care o judecă”, în *Teatrul*, noiembrie 1959, pp. 63-65.

³ A. Pop Marțian, „Și criticul poate greși”, în *Teatrul*, octombrie 1959, pp. 5-6.

⁴ Irina Răchițeanu, „Criticul, îndrumător judicios al creației”, în *Teatrul*, octombrie 1959, pp. 7-10.

⁵ Kovács György, „Cu mai mult simț al răspunderii”, în *Teatrul*, noiembrie 1959, pp. 62-63.

⁶ Toma Caragiu, „Critica să urmărească spectacolul și după premieră”, în *Teatrul*, decembrie 1959, pp. 57-59.

spectacol măcar de două ori, nu doar la premieră. Se fac și propuneri hazlii, ca de exemplu scrierea unor cronici „în colectiv”, de către mai mulți critici, ca să crească gradul de obiectivitate.¹ Dar se spun și lucruri extrem de pertinente. Oricum, cuvintele de ordine, la modă încă din 1956 și repetate de foarte mulți dintre semnatari, sunt *critică/analiză științifică*, ba chiar *obiectivitate științifică*, semn că iluziile doctrinare ale învățământului politic stalinist lăsaseră urme de neșters în adâncurile conștiinței artiștilor.

În mod paradoxal, punctul de vedere cel mai... liberal (cu ironia de rigoare), dar și cel mai bine articulat argumentativ îi aparține Margaretei Bărbuță² – critic de teatru și traducător, în același timp consilier la Comitetul de cultură și artă, deci un oficial al sistemului. Ea va sintetiza dezbaterile și îi va trage concluziile, separând exagerările de observațiile pertinente și invitând la o comunicare mai strânsă între critici și artiști. E de precizat că, începând de la aceaștă primă dezbatere, mesele rotunde și simpozioanele de „critică a criticii” vor reveni ciclic în paginile revistei, căpătând din ce în ce mai multă consistență, mai ales în deceniul imediat următor. Devenirea și punctele nodale ale acestor dezbateri ar merita o atentă cercetare.

Evoluția estetică și stilistică a criticii de teatru în raport cu direcțiile teatrale internaționale

Una dintre zonele de mare interes în cercetarea istorică a criticii de teatru privește, din punctul nostru de vedere,

¹ A. Pop Marțian, *art. cit.*

² Margareta Bărbuță, „Datoria criticului și eficiența scrisului său”, în *Teatrul*, ianuarie 1960, pp. 78-81.

felul în care gândirea teatrală se străduiește, după 1956, să se resincronizeze – în măsura în care i se permite asta – cu teoria teatrală și praxisul artistic occidentală. Începând din 1956 și până în 1989, din pricină că circulația spre și dinspre Vestul european este strict controlată, o parte esențială din informația referitoare la noile direcții estetice din Europa și Statele Unite e oferită de revistele culturale și, după 1960, de câteva, puține, volume de studii, cărți de călătorii ale oamenilor de teatru, ori prefețe la traduceri. Fără să negăm importanța turneelor, mai ales a celor venite în România, numărul lor atât de redus și audiența, prin forța lucrurilor, scăzută ne determină să credem că efectul lor în procesul de emancipare estetică a regiei românești a fost unul mai degrabă minor (puținele excepții, cum ar fi turneul legendar, din 1972, al Royal Shakespeare Company cu *Visul unei nopți de vară* în regia lui Peter Brook par mai degrabă să confirme regula). În schimb, informația teoretică și practică, cu rol de sincronizare, venită pe cale livrescă, capătă, prin comparație, o importanță majoră, iar felul în care critica de teatru a răspuns acestor nevoi merită investigat cu atenție și dedicație. Ar intra aici în discuție studierea reportajelor de călătorie de studii, la instituții teatrale sau la festivaluri, eseurile ori chiar studiile dedicate unor autori dramatici, regizori și scenografi europeni de vârf, unor mișcări artistice de avangardă, interviurile cu artiști străini obținute în călătoriile în străinătate sau în timpul vizitelor/turneelor făcute de acești artiști în România.

De exemplu, încă de la primul său număr, din aprilie 1956, revista *Teatrul* își propune să ofere constant informații despre viața teatrală de dincolo de granițe. Ele provin ori din călătorii, ori din interviuri, ori din traducerea și recenzarea unor reviste sau doar articole străine, preferențial din spațiul aflat sub influența sovietică, dar nu numai. Tânărul Valentin Silvestru propune, ca soldat

disciplinat al partidului, un reportaj de la Moscova¹ însoțit de mini-recenzii la spectacole; iar o relatare despre un interviu dat de Jean Paul Sartre unei reviste sovietice, cu ocazia vizitei sale la Moscova, ne ajută să aflăm că filosoful-scriitor descrie teatrul francez ca fiind încă în criză, în căutarea spectatorului, ca să iasă din formulele burghez-comerciale. Teatrul Poporului al lui Jean Vilar e, firește, laudat, la fel și regizorii și echipele care-l promovează pe Brecht. De asemenea, Sartre apreciază și politica publică de înființare a Centrelor regionale dramatice, care au rolul de a democratiza atât producția teatrală, cât și accesul publicului de categorii cât mai diverse.²

Desigur, prezența teatrului sovietic e încă una hegemonică, exprimată nu doar prin turnee, schimburi de experiență și vizite reciproce, ci și prin obsesiva revenire, mai mult sau mai puțin teoretizată, la normativul stanislavskian. Scriu despre Stanislavski academicianul Eftimiu³, tânărul regizor Miron Niculescu, care intră în polemică cu Ion Finteșteanu despre metoda Stanislavski și metoda Knebel, preluate la noi cam după ureche (ne aflăm în plină dezbatere despre arta regiei și reteatralizare)⁴, Ion Marin Sadoveanu⁵ și alții (ca să nu mai vorbim despre puzderia de traduceri de eseuri sau opinii cu privire la Stanislavski provenind de la regizorii și actorii ruși ai vremii). Însă,

¹ Valentin Silvestru, „Pagini de block-notes dintr-o călătorie în URSS”, în *Teatrul*, aprilie 1956, pp. 67-74.

² „Jean Paul Sartre despre situația teatrului și dramaturgiei franceze”, în *Teatrul*, aprilie 1956, pp. 104-105.

³ Victor Eftimiu, „Stanislavski și alții”, în *Teatrul*, mai 1956, pp. 32-37.

⁴ Miron Niculescu, „Stanislavski, Knebel... și noi”, în *Teatrul*, august 1956, pp. 52-54.

⁵ Ion Marin Sadoveanu, „Izbânzi de neegalat”, în *Teatrul*, septembrie 1956, pp. 13-18.

exact în acest moment de „dezgheț” relativ, ajung pentru prima dată la noi, cu destulă grăbire, și primele informații cât de cât substanțiale referitoare la Brecht; să ne amintim că stalinismul pur și dur îl considerase decadent, exact în perioada în care occidentalii de stânga, și nu numai, îl plasau în centrul de interes al noilor direcții teatrale europene. Cel dintâi articol cât de cât consistent, semnat de Alfred Margul-Sperber, apare în octombrie 1956 și e, cu siguranță, prilejuit de dispariția în august a marelui poet și dramaturg.¹ În 1957, apare un eseu mai consistent al lui Paul Langfelder la *Viața lui Galileo Galilei*² și o corespondență de la Berliner Ensemble de Martin Linzer.

Ar trebui să avem în vedere relația directă dintre directivele dezghețului strict supravegheat de partid (de tipul „avem voie” ori „s-a dat drumul”) și poziția de interfață a presei – în cazul nostru, a criticii de teatru – în raport cu ansamblul mediului teatral. Fiindcă, în anii care vin, vor apărea și primele montări brechtienne, unele mai slabe, altele de mare succes: *Mutter Courage* la Naționalul din Iași, *Viața și mizeriile celui de-al treilea Reich* la Naționalul din București, ambele în 1958, dar mai ales *Domnul Puntila și sluga sa Matti*, montată de Lucian Giurchescu la Teatrul Giulești în 1959, un adevărat triumf – care va deschide de fapt drumul, în deceniul următor, unei ample serii de spectacole dedicate de regizor autorului german (vezi *infra*).

Retorica și stilisticile (mai mult sau mai puțin individualizate) ale criticii de teatru merită, la rândul lor, o atenție specială, fiindcă structura cronicilor de întâmpinare

¹ Alfred Margul-Sperber, „Bertolt Brecht și teatrul”, în *Teatrul*, octombrie 1956, pp. 13-18.

² Paul Langfelder, „Ce e neobișnuit în dramaturgia lui Bertolt Brecht”, în *Teatrul*, octombrie 1957, pp. 7-14.

este, ea însăși, o mărturie contextuală asupra felului în care se raportează criticii de teatru, într-o epocă sau alta, la un anume sistem de valori, estetice sau ideologice, la tipul de politică editorială specifică și, desigur, la publicul lor țintă. Ar merita analizat, din acest punct de vedere, care sunt sursele interne ale schimbărilor stilistice intervenite în scriitura însăși, și cum se raportează judecățile de valoare cuprinse în cronicile de întâmpinare la atmosfera specifică și la direcțiile dominante din mediul teatral, într-un moment sau altul. S-ar putea, astfel, construi studii de caz, bazate pe analiza retorică și stilistică, menite să urmărească și, eventual, să contextualizeze evoluția unor voci critice care au marcat mediul teatral măcar un deceniu, dacă nu mai multe – I. D. Sîrbu, Ștefan Aug. Doinaș ori Ecaterina Oproiu în vremea scurtului dezgheț 1956-1957, ulterior Mira Iosif, Valeria Ducea, Florian Potra, Ana Maria Narti sau, neîndoielnic, patriarhul neîncoronat Valentin Silvestru și așa mai departe. Nu cred, în aceeași ordine de idei, că e lipsită de importanță nici pendularea între critica de teatru și critica de cinema a unora dintre „vocile de autoritate” ale deceniilor șase și șapte. Drept consecință, ar merita cercetate cauzele acestor migrații, care pot fi instituționale, economice ori legate specific de organizarea lăuntrică a celor două medii artistice...

Plecând de aici, de la stilistici și retorici, probabil cel mai dificil, dar și mai provocator studiu care ar merita încercat ar fi, spre a închide cercul deschis în subcapitolul anterior, acela dedicat tocmai conceptului fragil și ambiguu de *autoritate critică*: care era, în scurgerea vremii, orizontul de așteptări și cel de acțiune al „autorității” criticului de teatru, care erau mecanismele operaționale ale acestei așa-zise autorități, cum se manifestau, concret, relațiile dintre vocile criticii și cenzură? Și, mai ales, în

ce măsură construcția imaginară, colectivă, a *autorității criticii* interfera sau nu (propagandistic sau, dimpotrivă, rezistând) cu exercițiul puterii politice, pure și dure.

În fine, ar merita studiată, contextualizată și explicată (pe cât se poate) și chestiunea privitoare la dezinteresul marcat (când nu e vorba de o opacitate asumată) din spațiul nostru cultural față de direcțiile novatoare ale teoriilor critice, teatrale și parateatrale, din deceniile 1960-1980: altfel spus, ar merita privite cu atenție traseele marginale ale analizei formale asupra dramaturgiei (Solomon Marcus¹, Mihai Dinu²), inapetența față de metodologiile tematice, poststructuralist/semiotice ori de critică intertextuală etc. Fiindcă, s-o recunoaștem, s-a vorbit puțin sau deloc despre paradoxul dintre insistența pe experiment teatral a regizorilor și, uneori, a criticilor din ani 1970-1989 și orbierea față de mai vechile și mai noile direcții teoretice/critice

¹ Solomon Marcus, *Poetica matematică*, Ed. Academiei, București, 1970.

² Mihai Dinu, „L'interdépendance syntagmatique des scènes dans une pièce de théâtre”, în *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, tome 9, fasc. 1, 1972, pp. 55-69; „Continuité et changement dans la stratégie des personnages dramatiques”, în *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, tome 10, fasc. 1, 1973, pp. 5-26; „Individualité et mobilité des personnages dramatiques”, în *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, tome 11, fasc. 1, 1974, pp. 45-57; „How to Estimate the Weight of Stage Relations ?”, în *Poetics* 6, North-Holland Publishing Company, 1977, pp. 209-227; „Ștafeta personajelor – o problemă de tehnică dramaturgică și soluțiile ei”, în *Caietele Critice ale „Vieții Românești”*, vol. 10, 1982; „Teatrologia matematică – realizări și promisiuni”, în *Matematica în lumea de azi și de mâine*, Editura Academiei, 1985, pp. 95-101.

(alternative la impresionismul „sincer”) de analiză și interpretare...¹

Toate cele de mai sus nu reprezintă decât o schiță grăbită, nici pe departe exhaustivă, asupra multiplelor posibilități care s-ar deschide prin explorarea critică, pluridisciplinară, a istoriei discursurilor criticii teatrale, mai ales în spațiul est-european – în cazul nostru, în spațiul românesc. Rămâne de văzut dacă provocarea aceasta poate avea efect și dacă măcar unii dintre istoricii, academicii și, mai ales, tinerii cercetători, vor fi dispuși, în anii ce vin, să se dedice unor asemenea temerare explorări. În această ordine de idei, capitolele de mai jos ale cercetării noastre se doresc doar un început.

¹ Și aici ar merita făcute anumite paralelisme cu același fenomen, desigur mult mai consistent reprezentat, din critica literară, așa cum remarcă cu bună intuiție Alex Goldiș, în *Critica în tranșee*, ed. cit.

2. Contexte politice, normative ideologice

O îndelungată tradiție de sorginte literară păstrează, mai degrabă aleatoriu, denumirea „deceniu întunecat” cu referire la anii de instaurare a comunismului în România. În realitate, acest reflex retrospectiv al imaginii noastre mentale despre anii de instaurare și fixare a regimului politic, ca și cel referitor la așa-zisul „dezgheț” de după 1956, ar merita interogate lucid, chiar și în cazul discursurilor de nișă ale criticii de artă, în cazul nostru al celei teatrale. Fiindcă, prin forța lucrurilor, „deceniul întunecat” e bazat pe o metaforă construită în asociere liberă cu întunecatul Ev Mediu european, inducându-se astfel nu doar un intenționat sentiment colectiv al opresiunii, ci și presupoziția, neintenționată, că nu avem suficiente date concrete, mărturii ori documente la care să facem referință. Or, din acest punct de vedere, atât documentele, cât și mărturiile sunt departe de a lipsi, dimpotrivă: voința cercetării, sintetizării și organizării lor critic-coerente este în deficit, nu materialul documentar.

Și în România, la fel ca în celelalte țări aflate sub control sovietic, discursurile criticii sunt dirijate, în primele două decenii de comunism, de la centru; agenda lor supravegheată are ca punct de urgență, de cele mai multe ori, Biroul politic al CC al PCR și secția de propagandă a acestuia, în diversele ei denotații. Ani la rând, vocea diriguitoare care

propagă temele și cuvintele-cheie ale acestei agende (dinspre Moscova spre marginile satelite, apoi, treptat, într-o combinatorie a temelor generate intern cu cele internațional normative ale Moscovei) e, desigur, ziarul *Scînteia*. De aici mai departe, aceste teme-direktivă se difuzează interpretativ în publicațiile culturale, constituind, de fapt, cam până în anii dejismului târziu, materia de bază, cu dimensiune axiologică, în raport cu care discursurile critice se particularizează. În deceniile care urmează ascensiunii lui Nicolae Ceaușescu, acest mecanism normativ, de la vârf spre bază, se complică, intervenind cu pulsuni de dictat și fluctuații care merită investigate fiecare în parte, în directă relație cu schimbările de traseu particulare ale discursului și praxisului politic românesc. Din acest punct de vedere, iluzia omogenității celor două trasee ale comunismului românesc, dejismul și ceașismul, poate fi și trebuie demontată cu precizie și atenție, mai ales când ne referim la devenirea culturii și a discursurilor criticii literare și artistice. În cazul României, avem mai multe etape de politică care se succed și se dizolvă treptat una într-alta, atât pe parcursul epocii controlate de Gheorghiu-Dej, cât și în „era” Ceaușescu.

În acest sens, cred că o periodizare lucidă ar fi, cel puțin din perspectiva teatrului și al criticii emergente, cea pe secvențe mai scurte: 1944-1948, perioada postrăzboi care are, paradoxal, o mare efervescență culturală, în pofida treptatei preluări a puterii de către comuniști; urmează perioada 1948-1950, cuprinzând Naționalizarea și normativizarea accelerat propagandistică, apoi 1951-1956, cea de stabilizare instituțional-administrativă a mecanismelor propagandei prin artă, urmată de perioada 1956-1964, cea a relativului și nestatornicului nostru „dezgheț” cultural. Cum, într-o relevantă măsură, critica de teatru, ca și cea

literară ori dedicată celorlalte arte, din intervalul 1948-1956, este direct subordonată regularităților discursului propagandistic, în efortul concertat de a impune cano-nul (de discurs artistic și critic al) realismului socialist, am optat pentru o investigație care pornește din 1956, moment istorico-politic crucial pentru toate țările din zona de influență sovietică: nu numai pentru că, în urma denunțării „cultului personalității” de către Hrușciiov, în februarie 1956, se manifestă, în tot acest spațiu geopolitic, o relaxare culturală cu intensități diverse, ci și pentru că e anul în care apare revista lunară *Teatrul*, ca instituție de presă specializată, menită să reflecte critic și să „orienteze”, educativ și creator, întregul mediu artistic din țară.

Cuvintele-cheie, editorialele și dezbaterile

Structura revistei *Teatrul* este, în primii doi ani de apariție, destul de fixă, mărturisind asupra unui portret robot al audienței mai degrabă restrâns, intra-profesional, în pofida declarațiilor de intenție din primul editorial, nesemnat, datorat probabil criticului Horia Deleanu, cel dintâi redactor-șef. Editorialul intitulat modest „Cuvânt de început”¹ este în tonul vremii, împănat cu laude aduse grijii partidului față de mișcarea artistică, cu referințe angajante² la

¹ *Teatrul*, nr. 1, aprilie 1956, pp. 3-5.

² „Tradițiile teatrului nostru trebuie, în primul rând, înțelese, valorificate. În acest scop, „Teatrul” își ia sarcina să publice statornic memorii, scrisori, documente arhivistice, studii și articole cu caracter istoric, toate destinate să aducă o contribuție modestă la însușirea moștenirii noastre teatrale, ca și la cunoașterea și adâncirea celei universale, până azi prea puțin puse la îndemâna marelui public”. *Idem* p. 4.

tradiție și trimiteri la recomandările prezente în raportul celui de-al doilea congres al PMR, dintre care autorul alege însă o frază critică referitoare la dramaturgie și la insuficiența ei dezvoltare – semn că, în pofida dezghețului aparent, prioritatea dramaturgiei și scenaristicii în teatru și film, consfințită de Stalin la începutul anilor 1930, e încă de nechestionat. Lucru probat, de altfel, și de insistența cu care, în plină perioadă dedicată dezbaterilor referitoare la regie, chestiunile cu privire la textul de teatru revin atât în alte editoriale, cât și în eseurile și cronicile curente. Remarcând, probabil în scop programatic, faptul că nu totdeauna critica de teatru și-a îndeplinit în mod riguros menirea „cu spirit de răspundere și serioasă pregătire teoretică”, editorialistul încheie ritos cu o concluzie-lozincă, conținându-și propriul angajament referitor la larga respirație pe care ar trebui să și-o asume revista: „Problemele teatrului nu sunt ale unui grup restrâns, de elită, ci probleme ale oamenilor muncii, ale poporului, ale statului.”¹

În realitate, adresabilitatea îi vizează preponderent pe cei din mediul teatral, fie aceștia artiști, critici ori jurnaliști culturali: etajele noii construcții publicistice sunt organizate în formă de pâlnie, de la eseu complex/modelator, cu rol de punere în vitrină a direcției hegemonice (ideologic, dar și artistic), la etajul dedicat dezbaterilor, pentru a se trece apoi la o zonă substanțială de cronici, scrise mult mai cuprinzător-analitic și mai detaliat decât ar fi permis ziarele sau revistele culturale săptămânale. În fine, următorul etaj e dedicat mai degrabă comentariilor scurte, unui fel de revistă teatrală a „presei”, cu citate din alți cronicari, de obicei organizate într-o structură de tip gazetă de perete, „așa da” vs. „așa nu”. Tot la acest etaj, oarecum mai sprintar, intervin și

¹ *Ibidem.*

știrile referitoare la ce se mai întâmplă în străinătate, cu dominantă previzibilă a țărilor socialiste sau cu referință la autori/artiști occidentali cu simpatii comuniste (în primul număr sunt traduse, cum am văzut, opiniile lui Jean Paul Sartre despre teatrul francez¹, preluate dintr-un interviu realizat în urma vizitei acestuia la Moscova). De altminteri, copleșitoarea majoritate a acestor știri „de afară” sunt, în primii ani, rezumate ale unor articole, știri ori interviuri apărute în revistele culturale din țările „surori”.

Interesant este că, cel puțin până spre finalul lui 1957, numerele lunarului nu par să se organizeze decât rareori în jurul unei teme dominante ori a unor cuvinte-cheie ce direcționează ideologic și/sau estetic o parte cât de cât substanțială a discursului critic. Desigur, în cele nouă numere de după înființare pot fi urmărite reflexiile eseistice mai complexe ale dezbaterii dedicate regiei (și implicit reteatralizării), începută în martie de *Contemporanul*, pe care am descris-o pe larg în altă parte.² Tot atât de interesante sunt și dublajele sau chiar triplările editorialului propriu-zis, în anumite numere. Luni la rând, după editorialul din primele pagini, semnat sau nu de Deleanu, urmează ultimele eseuri substanțiale ale lui Camil Petrescu, președinte oficial al colegiului de redacție, inițiatorul și patronul spiritual al revistei, ca reprezentant al artei teatrale în Academia RSR.³ Academicianul își reia aici,

¹ *Ibidem*, pp. 104-105.

² Miruna Runcan, *Teatralizarea și reteatralizarea în România. 1920-1960*, Cluj, Eikon, 2003, ed. II-a revăzută și adăugită, Editura Liternet, 2013, <http://editura.liternet.ro/carte/314/Miruna-Runcan/Teatralizarea-si-reteatralizarea-in-Romania-1920-1960.html>.

³ Folclorul vorbit din epocă a făcut să circule legenda (foarte verosimilă altminteri) că scriitorul ar fi fost foarte iritat că



uneori cu ironie abia ascunsă, idei mai vechi referitoare la relația dintre text și spectacol, firește la regie¹ și la importanța ei majoră, la autenticitate în teatru etc. Tonul acestor eseuri e sfătos-jucăuș, dar referințele directe la lucrurile discutate în *Contemporanul*, sau chiar în paginile revistei pe care o patronează lipsesc, dând senzația că dramaturgul estetician urmărește dezbaterea de undeva din afară, din propriul turn de veghe, și se exprimă în primul rând spre a sublinia că el e una dintre puținele verigi de legătură legitime între ieri și azi (și că, deci, tinerii regizori bățăioși nu au descoperit cine știe ce noutăți). Ba chiar, în al doilea eseu, dedicat eficienței și măiestriei în teatru, maestrul nu se sfiește să ia peste picior un activist anonim, care ar ști la fel de bine că „muncitorii vor la teatru numai asta”, ori că ei „nu vor deloc asta”!²

Impresia că, în pofida clarelor semnale de dezgheț parțial, tânăra revistă e ezitantă în ceea ce privește relația cu puterea politică e întărită, în acești ani, și de prezența, pe poziții mai degrabă normative, a altor condeie, de vârste diverse, dar ocupând funcții de răspundere sau fiind în plin proces de afirmare ca activiști ideologici care își desfășoară activitatea în teatru și, ca urmare, îi supraveghează traseul, veghind să nu se producă deraieri. Îi vom întâlni, deci, cu eseuri de sinteză care au aerul unor editoriale de gradul 2, pe Andrei Băleanu, Margareta Bărbuță, Simion Alterescu, Paul Georgescu, Horia Bratu, Eugen Luca..., în timp ce redactorilor propriu-ziși și colaboratori-

Partidul i-ar fi pus un politruc drept supraveghetor, ca redactor-șef.

¹ Camil Petrescu, „Despre unele probleme. Funcția primordială a regizorului în teatru (ca și în film)”, în *Teatrul*, nr. 1, ianuarie 1957, pp. 7-11.

² Camil Petrescu, „Despre unele probleme. Eficiență și măiestrie artistică”, în *Teatrul*, nr. 2, iunie 1956, p. 7.

lor fără răspunderi de partid (I. D. Sîrbu, Șt. Aug. Doinaș, Mira Iosif, Valeria Ducea, Ecaterina Oproiu ș.a.) li se rezervă doar cronicile, nu și trasarea de direcții. E simptomatic, cred, acest traiect strategic, și el îl poziționează, la o observație atentă, cu atât mai straniu-dramatic pe Camil Petrescu în acești ultimi ani de viață – înconjurat din toate părțile de șefi mai mici sau mai mari, care-i permit, condescendent, să aibă păreri, fie ele și vag acidulate.

Spre exemplu, cum în cuvântul de început al primului număr se făcuse referire la criticile aduse la al doilea congres al PMR cu privire la dezvoltarea dramaturgiei, Margareta Bărbuță (lucrând în acel moment la Direcția Teatrelor din Ministerul Artelor) publică în miezul revistei un eseu amplu, foarte critic, privitor la această chestiune, intitulat duios „Scrisoare către un director de teatru”. Din poziția de referent de specialitate, adică de cenzor în atribuțiile căruia intră aprobarea pieselor reprezentabile și a repertoriilor teatrelor, ea încearcă să scuture sistemul de o anume autosuficiență, în linia directivelor poststaliniste referitoare la înprospătarea literaturii dramatice și la eliberarea de șabloane:

Suntem încă în faza de promovare a unor lucrări stângace, lipsite de măiestrie, adesea slabe, jucate numai pentru motivul că ele tratează teme actuale, că ele conțin idei prețioase, necesare educării spectatorilor. Dar și eu și dumneata [*directorul generic*, n.n.] știm foarte bine că spectatorii nu se emoționează și nu se lasă ușor convinși în fața unor manechine care debitează lozinci, rostesc sentințe moralizatoare și se poartă just.¹

Pe nesimțite, textul sugubățului articol menit să critice dramaturgia proastă și lozincardă se transformă însă într-un

¹ Margareta Bărbuță, „Scrisoare către un director de teatru”, în *Teatrul*, nr. 1, aprilie 1956, p. 58.

adevărat rechizitoriu la adresa directorilor care ori resping textele proaste pur și simplu, fără să lucreze cu autorii, ori se mulțumesc să aștepte să le pice piese bune, ca „para mălăiață”. Textul devine un soi de manifest pentru „lichidarea atitudinii pasive” a conducătorilor de instituție și a secretariatelor literare care se complac în a bifa teme fără să pună presiune (prietenească, invitându-i să lucreze cu consiliul artistic, ori să meargă alături de echipa teatrului în fabrici și uzine) pe autorii dramatici, care, ce-i drept, „s-au cam obișnuit cu pernele moi ale fotoliilor și cu confortul vilelor de la Sinaia”¹. Combativitatea revoluționară a textului își păstrează astfel aceleași linii de retorică a ședințelor de partid, intrate în practica curentă, în vădit contrasens cu îndemnul la profesionalizare artistică/estetică pe care, aparent, și-a propus să-l dea.²

¹ *Idem.*

² Merită precizat aici că poziția direcției teatrului din minister era, la acel moment, ca și ulterior, doar una de interfață, separând în reflecție mediul artistic de puntea de comandă, care era Biroul politic al PMR, cu diviziunea sa dedicată propagandei. E de imaginat, deci, că această „tragere de urechi” a conducătorilor teatrelor era reflexul nemijlocit al unor reproșuri de același fel, adresate Direcției teatrelor înseși și funcționarilor ei, care nu lucrează suficient de atent și de direct cu dramaturgii înainte de-a da drept de reprezentare unor texte mai degrabă inepte, chiar dacă „pe linie”. Acest tip de transmisie a mesajului agresiv-normativ, dinspre vârf spre bază, prin intermediul funcționarilor-cenzori de la Minister va continua, cu nuanțe specifice, epocă de epocă, până în 1989. De altminteri, merită notat aici că Margareta Bărbuță a avut o neobosită carieră de traducător și critic de teatru întreaga viață, fiind, după 1989, secretara biroului românesc al ITI (Institutul Internațional de Teatru), găzduit într-un micuț birou la primul etaj al vilei UNITER. O titlatură mai degrabă onorifică (și neremunerată), dar care spune ceva despre cum

Așa cum am mai spus și cu altă ocazie¹, în martie 1957 apare în presă, foarte probabil ca reflex al ședințelor de învățământ politic și chiar de partid din întreprinderile întregii țări, unul dintre puținii termeni-cheie ai „dezghețului” sovietic care, alături de „cultul personalității”, va intra pentru scurtă vreme și în vocabularul (partinic) uzual al epocii: combaterea dogmatismului. Așa zisul „dezgheț” din spațiul URSS, apărut atât înainte, dar mai ales după „raportul secret” al lui Nichita Hrușciiov din 25 februarie 1956², corespunde unei noi etape politice, egale cu demascarea ororilor staliniste, eliberarea din lagăre a sute de mii de nevinovați și cu o anume relaxare în raporturile cu exteriorul, altfel spus cu țările occidentale și cultura lor.³ Aceeași relaxare se resimte, drept consecință, și la nivelul artei și educației: chingile cenzurii ideologice slăbesc relativ, foștii favoriți ai lui Stalin de la conduceriile centrale și locale ale uniunilor de creație sunt înlocuiți de moderați, îndeobște artiști recunoscuți, imperativul „realismului socialist” pierde treptat din greutate, ori doar câștigă nuanțe, iar tradiția avangardistă e recuperată ș.a.m.d.

au evoluat relațiile dintre ea și lumea teatrală, între anii 1950 și evenimentele din decembrie 1989.

¹ Miruna Runcan, „Arguments for a historical examination of the discourse of theatre and film criticism”, în *Studia Dramatica*, nr. 2, 2017, pp. 9-22.

² Raportul era atât de secret încât din martie devenise text de prelucrat la ședințele de partid și de comsomol pe întregul cuprins al marelui imperiu sovietic, iar tot în martie apărea și în ziarele din Statele Unite. Oficial, în URSS nu a fost publicat decât în 1989.

³ William Taubman, *Khrushchev: The Man and His Era*, London, Free Press, 2004, p. 283.

În cazul României, peste „raportul secret” plutește o ceață deasă, dar e incriminat instantaneu „cultul personalității”, în fabrici, uzine, școli și gospodării colective. Sunt schimbate denumirile instituțiilor care purtau în titlu nu doar pe Stalin însuși, ci și numele „eroilor vii ai clasei muncitoare”, ca Gh. Gheorghiu-Dej, Chivu Stoica etc.; ba chiar, uneori, și pe ai celor morți (un cinematograf bucureștean pierde numele de I. C. Frimu și devine Lumina, de exemplu). Într-un ritm destul de accelerat dispar și marile statui ale tătucului, din București și din țară. Dezbaterile culturale încep să prindă o anume consistență, fără a atinge, e drept, chestiuni de natură politică ori ideologică. Însăși dezbaterile despre regia de teatru, cea a „reteatralizării”, vine în acest sîaj și e simultană cu altele, mult mai puțin fructuoase, organizate la nivelul cinematografului, Uniunii Artiștilor Plastici și celei a Compozitorilor etc. Înființarea revistei *Teatrul* se datorează și ea aceluiasi proces (va urma, într-un ritm fluctuant, înființarea unor reviste culturale regionale și a unor edituri, într-un program nedeclarat de descentralizare, care însă nu a însemnat nicio clipă ieșirea de sub obligațiile legate de cenzura la vîrf).

Despre dogmatism nu se naște, propriu-zis, o dezbateri incriminatoare, legată de influențele nefaste ale ideologiei impuse asupra câmpului culturii și artelor, cu atât mai puțin cu referire la „realismul socialist”, chiar dacă „prelucrări” cu privire la dogmatism e de presupus că au avut loc, în spatele ușilor închise, în ședințe de partid, UTC sau învățămînt politic și la nivelul uniunilor de creație, și la cel al instituțiilor de cultură ori redacțiilor. Efectele acestor dezbateri, probabil formale, când nu de-a dreptul confuze, sunt aproape invizibile în media. De altfel, în acest interval sunt puține schimbări la vîrf

diriguiților, și acelea mai degrabă în eșaloanele inferioare, într-un gest de „întinerire” a aparatului¹ – poziția inchișitorială a lui Leonte Răutu și a celor din cercul său imediat de ideologi este, încă, nezdrușcinată. Lucrul se explică, cu siguranță, prin reticențele lui Gheorghiu-Dej cu privire la dezghețul sovietic și la Hrușciov însuși. Foarte hotărât să nu cedeze niciun pas din puterea câștigată și consolidată printr-un aparat bine controlat, Dej nu face decât gesturi formale de adaptare la dezgheț, utilizând apoi Revoluția maghiară ca armă de represiune și curățire a ultimilor ilegaliști, în interior, și ca factor de presiune/șantaj pentru a obține avantaje strategice în raport cu URSS (retragerea armatelor sovietice, desființarea sovromurilor, o politică de relativă independență în strategiile de dezvoltare industrială în raport cu directivele CAER etc.).

Totuși, o umbră a discuțiilor despre dogmatism apare, așa cum am văzut, în discursul criticii de teatru cu prilejul unui soi de polemică între cronicari – în mod de-a dreptul interesant majoritatea celor care intervin fiind oameni ai aparatului, cu state mai vechi sau mai noi, unii practicând constant cronica teatrală, alții mai degrabă sporadic (vezi *supra*). Nici conceptul de dogmatism nu este definit, nici modul în care ar putea fi el aplicat în discursurile critice nu ni se lămurește, polemica, cuprinzându-i pe S. Damian, Vicu Mândra, B. Elvin, I. D. Sîrbu, Horia Bratu, Radu Popescu, Eugen Luca și alții, eșuând lamentabil pe nisipurile unor îndoielnice judecăți de gust cu privire la un autor sau altul, la un spectacol sau altul.

¹ Cum ar fi, de exemplu, apariția criticului Paul Cornea ca Director al teatrelor în Ministerul Culturii, poziție din care observă și gestionează discret revolta tinerilor regizori de la Consfătuirea oamenilor de teatru din decembrie 1956.

Două sunt, însă, temele care par să revină recurent, în mod evident în acord cu indicațiile de partid, între 1956 și 1963, în paginile revistelor de cultură și, mai ales, în cele ale revistei *Teatrul*: cea a funcțiilor și funcționării teatrelor naționale (continuată cu cea a „profilului” teatrelor în genere) și cea obsesivă a dramaturgiei. E de remarcat că, așa cum vom vedea, chiar dacă tonul, problematicile și chiar structura editorială se schimbă în funcție de comandamentele politice, de la an la an, aceste schimbări nu reflectă în mod direct presiunile venite dinspre Partid, cu excepția unui singur moment, cel din 1958, dedicat „revizionismului” – etapă asupra căreia ne vom apleca separat. În rest, cele două teme recurente par să apară și să se reia „natural”, din inițiativa redacției. Doar că, mai ales în chestiunea dramaturgiei, aceste reveniri sunt indisolubil legate de rapoartele și analizele Consfăturilor (naționale ale) oamenilor de teatru și, mai ales, Congreselor partidului, reflectate cu prisosință în toate publicațiile culturale. Și asupra acestei teme ne vom opri într-un subcapitol de sine stătător.

Născută, probabil, în coada de cometă a Consfăturii oamenilor de teatru din ianuarie 1957, cea care chintesețiază, de fapt, dezbaterăa asupra „reteatralizării”, ancheta din februarie-martie 1957 cu privire la Teatrul Național (în speță cel bucureștean) vine ca răspuns indirect la adresa acuzațiilor aduse cu acea ocazie politiciii repertoriale și de personal a primei scene a țării. Respondenții din numerele din martie și aprilie 1957 nu sunt critici, ci voci importante din rândul artiștilor teatrului, unii adevărați patriarhi: Ion Finteșteanu și Marietta Sadova, ambii profesori la Institutul de Teatru, regizorii Victor Bumbesti și mai tânărul Mihai Berechet și, la final, Ion Marin Sadoveanu, numit de curând director al instituției, după înlăturarea activistului

cultural Vasile Moldovan. Toți artiștii implicați nu apără ci, dimpotrivă, acuză degringolada repertorială și artistică (în principal la nivelul eterogenității echipei), concentrându-se însă și asupra dificultăților create de faptul că instituția funcționează de aproape un deceniu cu sediul central în clădirea improprie de la Majestic/Comedia care, chiar dacă a fost modificată și consolidată, rămâne totuși prea mică și complet nepotrivită pentru montări de anvergură (cu ironia sa mușcătoare, Finteșteanu se referă la sala Studio, construită cândva de Rebreanu, drept sala dintre „tarabele de zarzavaturi ale Pieții Amzei”).

Poate nu ar fi meritat pomenită această anchetă – de vreme ce criticii de teatru ai revistei ori colaboratorii ei din câmpul criticii nu intervin – dacă vizibila ei omogenitate nu ar fi semnalat două chestiuni ce interferează cu politica editorială de la *Teatrul* și, indirect, cu limitele de mișcare a „opinie” trasate de partid în acest iluzoriu moment de dezgheț. Mai întâi de toate, e vorba despre mișcarea de „reprofesionalizare” – care a existat în mai toate tipurile de activități culturale și economice din spațiul controlat de Uniunea Sovietică, inclusiv la noi, prin retragerea către margine a activiștilor fără profil profesional în avantajul specialiștilor asimilați de partid sau declarați „tovarăși de drum”. În cazul micii dezbateri pomenite aici, ar fi vorba de coalizarea critică a artiștilor, cu voie de la partid, împotriva fostului director-activist, al cărui post era deja preluat de un om de teatru – istoric, prozator și dramaturg – de prestigiu din generația veche, deja cu experiență directorială la aceeași instituție între 1938-1940 (secondându-l pe Camil Petrescu). E de punctat aici, totuși, că reacțiile scrise ale artiștilor nu provoacă demiterea lui Vasile Moldovan, ci sunt ulterioare acesteia.

Pe acest teren tranzitoriu, se rostesc, pe față sau voalat, lucruri importante, cred, pentru o privire nuanțată în raport cu situația internă din Național, în special dacă ținem seama de combativitatea tinerei generații de regizori din cadrul dezbaterii abia încheiate despre regie (cu doar două numere mai devreme apăruse un articol al Soranei Coroamă-Stanca dedicat chiar „Rosturilor unui Teatru Național”¹). De exemplu, atât Finteșteanu, cât și Sadova sau Bumbeschi atrag atenția că acest colectiv de elită care-a fost echipa Naționalului, pe de-o parte, s-a împrăștiat pe la alte teatre, unii actori fiind atrași de șansele de promovare; fie, pe de altă parte, a fost împânzit la un anume moment de actori veniți din teatrul comercial, unii chiar talentați, dar cu o viziune total diferită în ceea ce privește antrenamentul, prestigiul, stilul de lucru. Evident, e o aluzie (nici atunci foarte transparentă) la înglobarea în 1948 a trupei lui Sică Alexandrescu de la Teatrul Comedia², cu tot cu conducător, în echipa Naționalului, la momentul în care Comedia a suplinat, după Național, absența sălii mari bombardate. Mai mult:

și, ce este cel mai grav, singurul regizor deținător al tradiției Naționalului și al școlii marelui nostru regizor Paul Gusty, Ion Șahighian, a fost îndepărtat, în anii lui de maturitate, din mijlocul unui colectiv în care crescuse și unde se formase.³

¹ Sorana Coroamă-Stanca, „Rosturile unui Teatru Național”, în *Teatrul*, nr 1, 1957, pp. 52-54.

² Pentru o cunoaștere mai detaliată în legătură cu Sică Alexandrescu și poziția sa în colectivul Teatrului Național din București, vezi *infra*, ADDENDA, sau Miruna Runcan „The coronation of the accompanying comrade”. Sică Alexandrescu – A case study”, în *Studia Dramatica*, nr. 2, 2017.

³ Ion Finteșteanu, „Deziderate”, în *Teatrul*, nr 2, februarie 1957, pp. 43-44. Ion Șahighian era, însă directorul și prim-regizorul

Ca lucrurile să fie și mai limpezi, tot Finteșteanu pronunță straniu-iconoclasta frază „Nu trebuie să ne încălzim până la incandescență în urma succesului nostru la Paris”¹, în condițiile în care turneului cu *O scrisoare pierdută* al lui Sică Alexandrescu i se acordaseră pagini întregi în presa cotidiană și culturală, reportaje și interviuri în jurnalele de actualități și, maxima recompensă, spectacolul tocmai era filmat și programat să se difuzeze în toate cinematografele din țară (Finteșteanu jucându-l pe Farfuridi!). Faptul că în Național se cocea un soi de revoltă mută împotriva lui Sică Alexandrescu e confirmat (politicos) și de Victor Bumbeschi², care îl laudă pe fostul antreprenor teatral pentru calitatea comediilor sale, dar îl și ceartă (cum o mai făcuseră și unii critici, dar în surdină) pentru dramaticul fiasco cu *Regele Lear* (de altminteri și Sadova face o voalată referire la acest eșec³).

Al doilea motiv pentru care această primă schiță de dezbateră referitoare la Național are importanță din perspectiva relațiilor dintre directivele politice și discursul criticii este acela că intervențiile, în special cea a lui Finteșteanu și cea, cuminte, a tânărului Mihai Berechet, introduc o temă mai amplă, ce va fi reluată de mai multe ori și care, în deceniile ce vor urma, va implica și critica de teatru: cea a profilului specific al fiecărui teatru, care ar fi trebuit (un etern deziderat) să se manifeste în primul rând prin oferta repertorială. Chiar dacă, pentru clasicizantul

Teatrului Armatei (actualul Nottara) unde plecase împreună cu prietenul său George Vraca (n.n.).

¹ *Idem*.

² Victor Bumbeschi, „Remedii”, în *Teatrul*, nr. 2, februarie 1957, p. 50.

³ Marietta Sadova, „În așteptare”, în *Teatrul*, nr. 2, februarie 1957, p. 48.

Finteșteanu, soluția nu poate fi decât una venită de la vârful (prin omul providențial care stă la cârma teatrului, pentru moment I. M. Sadoveanu), chestiunea căutării și a eventualei găsimi a unei voci specifice a instituției teatrale rămâne nu doar deschisă, ci chiar, cum se va vedea, recurentă.

Înghetețul dezghețului, noi cuvinte-cheie: revizionism, partinitate, împăciuatorism și alte furtuni

Cum știm, în cazul României (dar nu numai, și în URSS și în alte țări satelite, mai ales în urma revoluției ungare lucrurile par să fi fost asemănătoare) dezghețul hrușciovist a avut o traiectorie pulsionară, cu reînghețări, din vreme în vreme, motivate de tribulațiile politicii interne și/sau externe din blocul comunist. În cazul nostru particular, primele semne de furtună după scurta primăvară se fac simțite încă din 1957 – când Șt. Aug. Doinaș și I. D. Sîrbu, ambii redactori la *Teatrul*, sunt arestați, cel dintâi în februarie, cel de-al doilea în septembrie, condamnările lor, evident dezechilibrate (Doinaș un an, Sîrbu șapte!), fiind însă, ambele, pentru „omisiune de denunț” cu privire la discuțiile din cercurile intelectuale referitoare la revoluția maghiară; le va urma, în 1958, Ion Negoitescu, neangajat, ci doar colaborator al aceleiași reviste. Dar ghilotina propriu-zisă, în spațiul criticii teatrale, cade cu zgomot abia în primăvara lui 1958.

Dacă deja în martie și aprilie primele articole ale fiecărei ediții sunt intervenții cu aer normativ, solemn, de cuvântare la ședința de partid, semnate de obișnuiții artiști ori critici din activul de partid abonați la asemenea intervenții (Costache Antoniu, Al. Pop-Marțian, Florin

Tornea, Valentin Silvestru, Margareta Bărbuță etc.), numărul din mai 1958 se deschide abrupt cu un editorial nesemnat (o vreme editorialele nesemnate dispăruseră) intitulat „Teatrul și partinitatea”¹. Ca și în alte țări comuniste, baza ideologică e o reîntoarcere programatică la leninism, după deceniile de dominație a cuvintelor-cheie cu rădăcina în cuvântările lui Stalin, dar asta nu îl împiedică pe autorul nevăzut să evoce cu hotărâre norma de nezdruncinat a realismului socialist. Plecând de la o remarcă lăsată și ea anonimă, din timpul Consfătuirii oamenilor de teatru din anul precedent, cum că ținta teatrului ar fi „desfătarea”, mânia proletară se dezlănțuie:

Pentru că, așa cum fusese propusă (ca un panaceu în arta noastră teatrală), desfătarea aceasta ascundea vădit, implica invitația [sic!] de a reveni la o așa numită puritate a actului artistic, la creația artistică „eliberată” de nu știu ce opresiune a realităților, a vieții, a convingerilor și orientărilor noastre politice (toate astea, pasă-mi-te, adiacente, străine frumosului...) [...] Teoria artei-desfătare și-a primit de aceea, cu promptitudine, replica necesară, fermă. Iar discuțiile la consfătuire s-au purtat mai departe, în numele artei realist-socialiste, pentru continua ei dezvoltare.²

Autorul ia la scărmanat atât politicile repertoriale plătite ale teatrelor, obsesiva chestiune a insuficienței dezvoltări a dramaturgiei originale, acuzată adesea ba de superficialitate, ba de rea-voință (asupra căreia vom reveni mai jos), dar și tendința de a importa texte apusene cât de cât la modă (desigur, nu cele ale teatrului absurdului, neinteligibil și decadent, înfierat dintr-o șfichiuire de bici). Toate chestiunile punctate în text vor fi dezvoltate

¹ Revista *Teatrul*, nr. 5, mai 1958, pp. 3-6.

² *Idem*, p. 3.

de redactorii sau de colaboratorii revistei în corpul acesteia și reluate în numerele ulterioare. Reîntoarcerea la izvoarele leniniste e clamată cu tărie, pe aproape o jumătate de pagină care însăilează, declamator, citate din operele părintelui revoluției.

Cu toate că „nu știm să se fi manifestat conștient, deliberat, la noi, îndoieli sau poziții refractare”, autorul se întoarce tunător către experiența politică extrasă din „Scurta istorie a CC al PCUS” (cu referiri la textele vituperante ale lui Lenin împotriva „renegatului Kautzky”), scoțând, probabil, din documentele la ordinea zilei expediate de Moscova țărilor satelite, noul termen-cheie al etapei: *revizionism*.

Vântul dușman al revizionismului e însă prin unele țări și în unele cercuri de peste hotare, în plină bătaie. Nu e un vânt cu bătaie puternică. Se insinuează subtil și șăgalnic, în conștiința neprevenită și atinge, cu șfichiul lui otrăvit, înseși temeiurile de existență ale artei noastre: necesitatea îndrumării de către partid a muncii artistice și metoda realist socialistă a creației artistice. [...] Repetăm, în rândurile noastre nu se aud vocile unor asemenea primejdioși „virtuozi” ai marxismului. Dar, în condițiile în care revizionismul e recrudescent chiar în alte locuri, în condițiile în care lupta împotriva revizionismului e tot atât de imperioasă ca lupta împotriva dușmanului de clasă deschis, se cere a întări în noi convingerea că arta noastră, cu tot ce e înălțător și valoros și trainic în ea, își datorește însușirile îndrumării partidului.¹

Ca semnalul de întoarcere către retorica dinainte de „dezgheț” să fie limpede, editorialul de mai sus e urmat de un extras consistent din editorialul echivalent al numărului 5 al revistei sovietice *Teatr* de la Moscova, apărut cu o

¹ *Idem*, p. 6.

lună înainte și semnat de un oarecare M. Gus¹, evident reluând și comentând cu disciplină și entuziasm o cascadă de citate din texte leniniste de la începutul secolului XX. Va fi urmat de o amplă cronică a lui Florin Tornea² la spectacolul Teatrului muncitoresc CFR Giulești cu textul de debut al dramaturgului Liviu Bratoloveanu *Zile de februarie*, o piesă frescă dedicată – cum altfel? – grevei ceferiștilor din 1933. Simpla distribuie a acestei analize de spectacol imediat după editoriale, și nu la rubrica dedicată tradițional cronicilor dramatice, e menită să poziționeze textul lui Bratoloveanu și spectacolul teatrului din Giulești drept model de „viziune partinică”.

Îi revine însă criticului ideolog Eugen Luca³ sarcina de a lovi exemplar în dramaturgia nouă de circumstanță, care se vrea „pe linie”, dar e pur și simplu clișeistică sau, într-un mod mai subtil, intenționat nocivă. Sunt demolate, cu destulă rigoare de altfel, texte montate pe diverse scene în stagiunea anterioară, complet îngropate azi, ca *Microbii* de Dan Negreanu, *Secretul doctorului Bergman* de Frederic Vineu, *Flacăra vie* de Ștefan Tita și Liviu Floda, ori *Visul nopților noastre* de Ana și Eugen Naum.

Dacă în iunie doar editorialul, din nou nesemnat, abundă în indicații cu privire la „Dramaturgia și noul comunist”, numărul din iulie este, în ansamblu, un fel de nimicitor amestec al criticii cu autocritica. El se deschide cu nu mai puțin de trei texte cu format editorial, dedicate/reieșite din

¹ M. Gus, „Arta și democrația”, în *Teatrul* nr. 5, mai 1958, pp. 7-12.

² Florin Tornea, „Valoarea umană și evocarea revoluționară”, în *Teatrul* nr. 5, mai 1958, pp. 13-18.

³ Eugen Luca, „Pretextul actualității”, în *Teatrul* nr. 5, mai 1958, pp. 19-24.

Consfătuirea anuală a oamenilor de teatru.¹ Directorul direcției teatrelor este acum regizorul Mircea Avram. În raportul la consfătuire, din care articolul sintetizează amply, el vorbește ritos despre „primejdia atitudinilor liberaliste, împăciuitoare față de ideologia burgheză și față de purtătorii ei în câmpul artei”, semn că, dacă despre revizionism nu prea părea să fie vorba în mișcarea noastră artistică, se găsiseră noi termeni-cheie care să funcționeze ca țintă pentru jocul proceselor de intenție – în cazul de față, barbara sintagmă *împăciuitoare*.

Aflăm mai întâi, triumfalist, că pentru prima dată în istoria noastră, stagiunea 1957-1958 se deschisese, la ordin, cu piese originale în *toate* teatrele din țară. Se contabilizează, astfel, nu mai puțin de 36 de piese, dintre care 17 premiere absolute! Cifra inflaționistă este însă depășită la mustață de montările din autori sovietici, și ele o obligație de serviciu a fiecărei instituții teatrale, dată fiind aniversarea revoluției din octombrie: 39 de premiere „reprezentate prin 28 de titluri”. Laudele durează însă doar o pagină, pe când înfierările ocupă restul materialului.

La loc de frunte, între reproșurile de subțirime dramatică și lipsă de orientare a teatrelor, stă ceea ce ulterior a devenit „procesul Ana Novac”² – demascarea slăbiciunilor

¹ „Consfătuirea oamenilor de teatru”, în *Teatrul*, nr. 6, iulie 1958, pp. 3-12.

² Ana Novac (Zimra Harsányi), 1929-2010, a fost o scriitoare de limbă română și, ulterior, franceză. Supraviețuitoare a lagărului de la Auschwitz, e susținută în anii 1950 de mulți dintre scriitorii și criticii vremii ca o voce proaspătă, în urma debutului cu piesa *Familia Kovacs*. Însă apariția și montarea, în 1957, la Teatrul Municipal (azi Bulandra) a piesei *Ce fel de om ești tu?*, ce propunea ca tematică mișcările de conștiință ale unui inginer în raport cu abuzurile unor colegi din activul de partid al uzinei, o transformă pe scriitoare în țapul ispășitor perfect în campania de reîngheț declanșată de regimul Gheorghiu-Dej în urma revo-

și (deocamdată doar insinuat) a toxicității ideologice a piesei *Ce fel de om ești tu?* scrisă de tânăra autoare al cărei debut, cu o altă piesă, fusese foarte laudat în anii prece-denți. Asupra acestui episod de execuție profesională, exemplar în felul lui pentru specificul reînghețului comu-nist, vom reveni într-un subcapitol ulterior.

Dar semnalul de alarmă cu privire la reînchiderea ferestrelor către Apusul Europei e dat, în raportul tovară-șului Avram, prin asprele critici aduse celor două teatre care-au îndrăznit să introducă, „peste plan” (adică oco-lind cenzura, ceea ce de acum nu va mai fi posibil) be-nigna melodramă *Invitație la castel* a lui Jean Anouilh:

Această piesă ideologic greșită, a cărei idee centrală este prezentarea „umanismului” vârfurilor capitalului financi-ar, care promovează împăcarea dintre clase și care încear-că să abată atenția de la adevărata față a capitalismului, a fost aleasă de prima noastră scenă și de unul din teatrele fruntașe pentru a-și completa repertoriul.

Pentru ca lucrurile să fie și mai limpezi, directorul Di-recției teatrelor face un rechizitoriu (am zice, preventiv) la adresa acelei dramaturgii occidentale mai mult sau mai puțin la modă pe care Partidul o consideră nocivă, nere-prezentativă pentru problematica socială a actualității și căreia, programatic, i se trânteste ușa în nas (e drept, pentru doar vreo doi-trei ani, după cum vom vedea în

luției maghiare. Piesa e înfierată în presă, iar scriitoarea e dată afară din partid și din Uniunea Scriitorilor. (Nu e un caz singu-lar, în epocă mulți scriitori și ziariști maghiari ori evrei de ori-gine maghiară, mai ales foști ilegaliști, au fost de asemenea epurați.) În 1965 a emigrat în Ungaria, apoi în Berlinul de Vest și, de aici, în 1968 s-a instalat în Franța, unde a publicat mai multe romane, culegeri de proză și memorialistică.

continuare, atunci când ne vom apleca asupra procesului de resincronizare estetică):

Dar nu au ce căuta pe scenele noastre piese străine ideologiei noastre, piese decadente din dramaturgia actuală din țările capitaliste, marasmul ideologiei burgheze. Fie că e vorba de descompunerea totală – în ură și dezgust – a ființei umane sau de așteptarea disperată a unei soluții îndoielnice, ca în dramaturgia lui Samuel Beckett; fie că e vorba de problematica sexuală, ridicată la rangul de filosofie primordială, ca în piesele lui Tennessee Williams și a altor dramaturgi americani, fie că e vorba de soluții mistice, la care recur dramaturgii italieni ca Diego Fabbri și alții, fie că încearcă o totală ocolire a oricărei problematice sociale [...] această dramaturgie, care circulă din țară în țară în cadrul lagărului capitalist, pierzându-și contururile naționale, exprimă de fapt dezorientarea unei intelectualități care și-a pierdut adevăratele rosturi.¹

Cum *Menajeria de sticlă* va vedea, în România, lumina rampei abia în 1960, la Teatrul Municipal (Bulandra) și cum nici din (azi clasicul) Beckett, nici din dramaturgul și scenaristul catolic Diego Fabbri (astăzi aproape uitat) nu se tradusese până la momentul acestei conferințe nimic la noi, diatriba de mai sus pare mai degrabă menită să taie aripile acelor potențiali directori de teatru, secretari literari și, mai ales, regizori cărora le-ar fi putut trece prin cap să ceară includerea în repertoriu a pieselor unor autori cvasinecunoscuți în țară, sub motivația unei eventuale racordări a ofertei repertoriale cu literatura dramatică din Apus. Dacă ținem seama de frenezia cu care s-a montat Tennessee Williams în deceniile următoare și de excepționalul succes al ecranizărilor pieselor sale intrate

¹ *Idem*, p. 8.

în anii ce vor veni pe piața românească, ironia tristă a directivelor de partid mai sus citate devine azi evidentă (iar simpla enumerare a primilor doi autori indezirabili sună, indirect, ca o invitație la cunoaștere pentru curioșii artiști teatrali săturați de propagandă).

De fapt, enumerarea lui Beckett alături de Williams ar putea avea o explicație imediată: probabil fără să bănuiască rațiunile noilor interdicții care vor fi clamate de la tribuna conferinței, revista *Teatrul* publicase, doar cu un număr înainte, în iunie, un eseu mai amplu, semnat de profesoara comparatistă Vera Călin, în care se ocupa pe mai multe pagini de *Așteptându-l pe Godot*; recunoscând timid că „autorul are talent și dialogul e răscolitor, păstrăm încă destulă luciditate pentru a ne da înapoi, a constata ecurile kafkiene, camusiene și sartriene din piesă...”¹ Totuși, apelând la cronici ale vremii și la citate negative venind de la dramaturgul emblematic, agreeat de comuniștii de pretutindeni, Sean O’Casey, Vera Călin îl găsește pe Beckett morbid și incompatibil cu o lume în plină construcție socialistă. În eseu mai sunt analizate, cu grăbire, dar nu fără nuanță, *Sfârșit de partidă*, *Pisica pe acoperișul încins* (în varianta oficială, ulterioară, traducerea titlului este *Pisica pe acoperișul fierbinte*) a lui Williams, dar și *Recviem pentru o călugăriță* a recent nobeliatului Albert Camus. Precută, chiar dacă dovedind cunoașterea câmpului și destulă finețe analitică, autoarea concluzionează la final:

Suntem obișnuiți să vorbim, despre astfel de producții literare „dezintegrative” ca despre producții decadente. Citind dramele amintite mai sus, realizăm cu certitudine

¹ Vera Călin, „Anxietate și neant. Pe marginea unor piese ale Apusului”, în *Teatrul*, nr. 6, iunie 1958, p. 27.

zguduitoare caracterul muribund al acestei literaturi. [...] Autorii lor nici nu încearcă să promoveze ceea ce este stimă, constructiv, înalt în om. Mesajul lor mortuar nu se strecoară prin contrabandă, ci e proclamat cu ostentație, căci el reprezintă chintesența, potențarea la extrem a concepției de viață dintr-o lume crepusculară.¹

În ce măsură Mircea Avram se referă la articolul Verei Călin atunci când alege să îi nominalizeze pe Beckett și Williams pentru a exemplifica acea dramaturgie occidentală de care arta teatrală românească trebuie să se ferească nu e suficient de limpede. În schimb, raportul acuză fățiș revista *Teatrul* că are „cele mai serioase lipsuri” în ceea ce privește orientarea ideologică a oamenilor de teatru, încalcându-și menirea. Ea nu ar fi „luat atitudine combativă față de fenomenele nesănătoase din teatrele noastre” și, deși a fost aspru criticată în *Scînteia*, nu a dat semne de îndreptare. În fapt, începând cu numărul următor, casetă redacțională dispare, iar Horia Deleanu – un activist cultural considerat deja, după doar doi ani, prea subtil și bine asimilat de intelectualismul *împăciunitorist* al mediului teatral – e înlăturat de la conducerea lunarului.²

Cum vedem, terorismul cuvintelor-cheie – *revizionism*, *împăciunitorism*, *cosmopolitism*, „*atitudine pasivă*”, *negativism*, nu peste multă vreme *practicism*³ (cu semnificația de atitudine centrată pe argumente profesionale, care tind să eludeze/prevaleze în raport cu comandamentele ideologice⁴), mai toate calchiate după noii termeni-țintă ai

¹ *Ibidem*, p. 30.

² Va fi înlocuit, din 1959, de Traian Șelmaru.

³ Vezi Simion Alterescu, „Despre regie, practicism și ambiția regizorului”, în *Teatrul*, nr. 12, 1959, p. 34.

⁴ Ca lucrurile să fie mai limpezi, un inginer, de exemplu, putea fi acuzat de practicism dacă încerca să demonstreze că o anume construcție nu se poate executa în locul cutare, fixat de

vocabularului sovietic al epocii – a pus cu repeziciune stăpânire pe discursurile cu referire la teatru (însă, desigur, acești viruși imaginari erau căutați, găsiți și extirpați prin procese publice în toate staturile socio-profesionale ale țării). Toți acești termeni și toate aceste expresii au valoare de glonte la adresa noilor forme de deviere de la directivele de partid, incriminând atât persoana unui artist sau altul, cât și instituțiile, de la teatre și conducerile lor, la corpul însuși al criticii de teatru, în cazul de față scuturând drastic unica revistă de specialitate din țară. Utilizarea lor e distribuită, cu disciplină (care ține în fond loc de autocritică), în multe dintre materialele de sinteză sau cronicile dramatice semnate în următoarele luni de criticii înșiși, fie ei angajați sau colaboratori.

„Cazul” Novac

Să spicuim, deci, câteva exemple revelatorii asupra consecințelor imediate ale schimbării de direcție a comandamentelor de partid în raport cu praxisul critic. Am ales în acest sens două dintre țintele fixate de editorialele din primăvara și vara lui 1958, asupra cărora se insistă și în raportul din iulie al lui Mircea Avram: partinitatea dramaturgilor, în speță „cazul Ana Novac”, și dramaturgia apuseană „decadentă”.

planurile partidului, pentru că nu o permite calitatea solului. Un regizor care își fixa discursul pe termeni tehnici legați de plantația decorului, sistemul de iluminat ori pe evoluția unor idei estetice era, desigur, vinovat de practicisim. La fel cum tentativele de ieșire din estetica academică de tip sovietic erau probe clare de cosmopolitism.

Cazul Ana Novac a mai fost vag rezumat în alte lucrări dedicate culturii în epoca Gheorghiu-Dej.¹ Ceața factuală care domnește în jurul său este, simultan, explicabilă tocmai din pricina discursurilor publice milităroase apărute în presa epocii, dar și destul de ciudată, câtă vreme, în puzderia de memorii apărute după 1990 (inclusiv traducerea din franceză a propriilor memorii) referințele explicative punctuale sunt totuși insuficient de detaliate. Ce e clar, din perspectiva puținilor autori care pomenesc cazul, dar și din perspectiva Anei Novac², este caracterul aproape aleatoriu în care piesa *Ce fel de om ești tu?* a fost aleasă în iarna lui 1958 drept țap ispășitor pentru punerea în aplicare, la nivel teatral, a noilor termeni-țintă: împăciuitorism, revizionism și negativism.

Ana Novac, evreică născută la Dej, a fost deportată la Auschwitz la 11 ani și a supraviețuit miraculos, dar și-a pierdut, ca atâția alții, întreaga familie. Până la emigrarea din 1965 scrie, numai în română, proză, publicistică și două piese de teatru salutate de autorități și de critică, *Preludiul* și *Familia Kovacs*. Pentru aceasta din urmă primește chiar Premiul de Stat, numai cu un an înaintea campaniei de presă și a execuției sale partinice. Cea de-a treia piesă, *Ce fel de om ești tu?* este înscrisă în repertoriul Teatrului Municipal pentru stagiunea 1957-1958 și e anunțată cu mândrie de Lucia Sturdza-Bulandra într-un material din octombrie al revistei.³ Premiera are loc pe 24

¹ Ana Selejan, *Literatura în totalitarism 1952-1953*, Sibiu, Thausib, 1995, p. 143, Cristian Vasile, *Viața intelectuală și artistică în primul deceniu al regimului Ceaușescu. 1965-1975*, București, Humanitas, 2015.

² Ana Novac, *Frumoasele zile ale tinereții mele*, traducere de Anca Domnica-Ilea, Cluj, Editura Dacia, 2014.

³ Lucia Sturdza-Bulandra, „Un bogat și valoros bilanț”, *Teatrul*, nr. 10, 1957, p. 17.

decembrie. În martie apare un articol demascator, nesemnat, în *Scînteia*, reproșându-i piesei atmosfera sumbră, lipsa de orientare ideologică, negativismul. Articolul nu povestește, de fapt, care sunt argumentele faptice, situaționale ale acestor acuzații. Cuminte și ascultător, cronicarul cel mai pe linie al revistei *Teatrul*, Florin Tornea, dedică, cu siguranță la ordin, un material acestui „caz”, în succesiunea editorialului din aprilie centrat pe partinitate. Nu e de fapt o cronică, ci o critică ideologică tipică perioadei, care nu ne lasă să înțelegem nimic în legătură cu acțiunea, locul, situația dramatică, personajele piesei. Aflăm însă că:

Ana Novac lasă pe de altă parte impresia că lumea pe care-o reflectă a încetat să trăiască relații de clasă. Că în lumea aceasta lupta de clasă – cu toate complexele ei aspecte – s-a stins și, odată cu ea, s-a stins și înrăurirea nefastă a mentalității, psihologiei și moralei dușmanului de clasă. [...] Aceste atribute ale psihologiilor dezarmate, dezabuzate și neputincioase, specifice cugetului mic-burghez, se întorc cu toată substanța lor becnică împotriva socialismului, împotriva clasei muncitoare și a partidului. [...] să-ți duci până și singurul erou stăpânit de înțelegerea perspectivelor către care îl cheamă și îl îndeamnă partidul, spre prăpastia pierderii acestor perspective, spre neîncrederea în ele, în partid și în clasa din care face parte: ce mesaj mai închis de perspectivă ar fi putut comunica piesa?¹

Florin Tornea este, oricât ar părea de ciudat, totuși blând și îngăduitor cu autoarea, căreia un paragraf mai jos îi transmite că are încredere în puterea ei de a se îndrepta, neimaginându-și, încă, amploarea națională a proceselor de demascare justificate, toate, pe baza termenilor-cheie de

¹ Florin Tornea, „Responsabilitatea dramaturgului”, *Teatrul*, nr 4, 1958, p. 6.

mai sus. După raportul din iulie al lui Mircea Avram de la Consfătuirea oamenilor de teatru, e rândul subordonatei sale directe, Margareta Bărbuță, să încerce să detalieze motivele pentru care partidul crede, într-un an record în ceea ce privește montările de dramaturgie românească actuală, că se scrie mult și prost, iar unele piese de teatru de actualitate sunt chiar nocive. După ce sunt incriminate piese de teatru recente care „par” să pună accentul mai degrabă pe drama personajului burghez ori moșier care, în urma revoluției de la 23 August, își văd viața complet zdruncinată, și nu pe personajele care construiesc revoluția, piesei Anei Novac i de acordă, în acest sens, un amplu paragraf:

Nu s-ar putea spune de pildă că în piesa *Ce fel de om ești tu?* de Ana Novac nu se desenează liniile unui conflict. Dar obiectivele conflictului sunt fundamental greșite. Piesa opune în mod nejust și artificial construcția economică, înseși bazele construcției socialiste, intereselor individuale ridicate la rangul unor cerințe de primordială necesitate. Susținătorul lor, Toma, reprezintă în concepția autoarei chipul înaintat al omului de partid; dar în manifestările și ideile profesate, personajul, prin miopia sa politică, nu numai că este departe de a avea o asemenea calitate, dar și o infirmă. În schimb, este supus unor critici derutante tocmai acel personaj, Ianoș Madaraș, care promovează interesele construirii socialismului, interesele obștești înaintea celor individuale. Raportul de forțe existent în realitatea noastră este astfel răsturnat cu capul în jos în piesă, așa fel încât desfășurarea conflictului, în loc să ducă spre întărirea forțelor noului și spre mobilizarea maselor la munca de construire a socialismului, seamănă dimpotrivă neîncredere în posibilitatea atingerii țelului mult dorit, confuzie și scepticism.¹

¹ Margareta Bărbuță, „Spiritul de partid și eficiența mesajului”, în *Teatrul*, nr. 7, 1958, p. 23.

Cum vedem, nici de această dată nu avem parte măcar de un rezumat al piesei, ci doar de punctarea alegorică a conflictului și de numele a două dintre personaje, lăsate, cum se vede, fără nicio indicație cu privire la status, biografie ori caracter. Revista nu se mai obosește, în tot intervalul dintre decembrie 1957 și august 1958 să publice vreo cronică despre spectacolul de la Municipal (care este certat drastic și evident pe nedrept pentru repertoriu, într-un alt editorial nesemnat, din iulie, intitulat „Orientarea ideologică și practica teatrală”, ținta fiind, probabil, zguduirea fotoliului directorial al Luciei Sturdza-Bulandra – lucru care, totuși, nu se întâmplă). În fapt, Ana Novac va avea parte de un proces de demascare pentru negativism și împăciuito- rism, se pare că va refuza să își recunoască vina și să-și facă autocritica și, ca urmare, va fi exclusă din partid și i se va retrage Premiul de Stat – lucru care va atrage după sine, evident, și interdicția de semnătură.

Singura mențiune a numelui Anei Novac în vreunul dintre numerele viitoare ale revistei vine în contextul unei recenzii bătaioase făcute de tânărul critic Mira Iosif la adresa unei anchete apărute în revista clujeană *Tribuna* și dedicate problemelor teatrului contemporan, la care răspund regizori, actori și dramaturgi consacrați din întreaga țară (asupra ei vom reveni într-unul dintre capitolele ulterioare).¹ Revista este certată, într-un întreg paragraf, fiindcă a cuprins în anchetă și punctul de vedere al autoarei ca urmare a articolului din *Scînteia* care incrimina negativismul și împăciuito- rismul dovedit de piesa ei. A

¹ Mira Iosif, „De ce dibuiri și echivocuri? Întrebări pe marginea unei anchete a revistei *Tribuna*”, în *Teatrul*, nr. 8, 1958, pp. 48-51.

polemiza cu *Scînteia* era, vezi bine, semn de grav erezie partinică în 1958:

Ne pare cu totul curios și de neînțeles cum de și-a găsit găzduire în paginile revistei *Tribuna* intervenția Anei Novac. Criticată, în nenumărate rânduri, pentru concepția dăunătoare, falsă, ce stă la baza piesei *Ce fel de om ești tu?*, autoarea, în loc să-și explice greșelile, adoptând un punct de vedere autocritic, se situează în această împrejurare pe o poziție refractară criticii, ostilă ei. Căutând să riposteze cu un ascuns caracter polemic la critica principală care i-a fost adusă prin coloanele ziarului *Scînteia*, răspunsul Anei Novac este o nouă manifestare a pozițiilor ei greșite. Transpunerea problemelor creației în sfera pasiunilor „pure” promovează în mod vădit „autonomia artei”, iar afirmația ostentativă că legătura artistului cu prezentul se realizează „cu toate limitele, neplăcerile și riscurile inerente acestuia” este o aluzie insidioasă, care amintește cunoscuta teorie despre „libertatea absolută a creației” sau a „jocului gratuit” al artei.¹

În acest ton al discursului care obturează năzuințele abia încheiate timid cu doi ani înainte în posibilitatea unei vagi liberalizări a creației din chingile strânse ale comandamentului absolut referitor la realismul socialist, „cazul” Ana Novac e închis definitiv. Cum vom vedea, însă, în capitolul dedicat evoluției discursurilor referitoare la estetica teatrală, aceste *corsi e ricorsi* cu privire la ce e arta și care sunt limitele creativității vor avea o desfășurare mult mai amplă decât cea strict legată de acest caz, care rămâne, totuși, unul pe deplin exemplificator.

¹ *Ibidem*, p. 50.

Ferestre trântite cu zgomot

Cât despre vagile încercări de împrosfătare a repertoriului și noile ținte găsite de partid cu privire la dramaturgia decadentă, aici lucrurile sunt, cel puțin pentru cam un an și jumătate, foarte clare: cum dușmanul de clasă se ascunde în cele mai fine detalii – asistăm la o pulsione de restalinizare în forță, cu precizarea că numele lui Stalin e șters din nomenclator și înlocuit cu Lenin. Unele dintre intervențiile critice pe această temă par, după șaizeci de ani, când foarte triste, când de-a dreptul hilare.

Chiar în numărul din iulie, în care raportul directorului Mircea Avram incrimina reprezentarea, în două teatre naționale, a *Invitației la castel* a lui Jean Anouilh și complet necunoscuta la noi dramaturgie a absurdului, redactorii și colaboratorii revistei detaliază aceste tare cu mult entuziasm. Trixy Staicu (critic ce în deceniile ulterioare se va reprofila ca traducător de proză și dramaturgie, preferențial din engleză) dedică un întreg eseu tendințelor la modă în textul francez de teatru, amestecând atât fosta avangardă reprezentată de Jean Genet, cât și absurdul filosofic, cu Beckett, Ionesco ș.a.:

avem de-a face cu piese [...] care-și fac un punct de onoare din a-i da spectatorului „o lovitură de măciucă” (preconizată de Ionesco) și a-l scoate din echilibrul lui firesc. [...] Renunțând la o seamă de elemente esențiale ale dramaturgiei curente, „avangarda” preconizează în locul lor un scris dramatic abstractist, suprarealist. [...] De altfel, Ionesco ne-o spune răspicat în *Victimele datoriei*: „Visez un teatru iraționalist”, adică, mai explicit, un teatru în care viziunea onirică a scriitorului contopește printr-o insolită

alchimie elemente eteroclite, ca să sugereze ceea ce tot el numește „caracterul straniu al realului”.¹

Ținând seama de analiza de mai sus (și de altele), e de remarcat, undeva în fundal, un anume tip de efort scrâșnit, soldat cu transpirații reci, din partea acestor publiciști (altminteri printre puținii oameni cu lecturi la zi într-un mediu intelectual închis și bine supravegheat) care își asumă sarcina înfierării, dictate de sus, a unor autori dramatici care, prin „insolita alchimie de elemente eteroclite” a scriiturii lor, tocmai le produsese răvelații. Ca să nu rămână, însă, loc de vreun dubiu, autoarea se grăbește să concluzioneze net, în directă descendență a raportului lui Mircea Avram:

Este vorba, pur și simplu, despre un nou (și totodată răsuflat) diversionism literar; de o literatură escamotistă [*sic!*], de prestidigitație [...] mult trâmbițata literatură de „avangardă”, așa cum se prezintă în complexul ei, este literatura unei clase muribunde într-o societate desfăcută din încheieturi [...]. E de la sine înțeles că această literatură nu poate răspunde la nimic din ceea ce formează substanța creației artistice de la noi.²

După ce, tot în numărul de iulie, *Invitația la castel* de Anouilh (această furtună într-un pahar cu apă, de fapt) e tratată de Florin Tornea într-o cronică demolatoare, adevărat tur de forță în efortul de a demonstra că un text banal, absolut inofensiv, e de fapt nociv, căci rău orientat politic, în august sunt trase „învățămintele” Consfăturii oamenilor de teatru: ele sunt rezumate într-un text autocritic nesemnat, în care e citat chiar Ioan Massoff,

¹ Trixy Staicu, „Paris 58 și cavalerii iraționalismului”, în *Teatrul*, nr 7, 1958, p. 58.

² *Ibidem*, pp. 61-62.

secretarul literar al Naționalului bucureștean, făcându-și o aprigă autocritică. În aceeași ediție, însă, Radu Lupan (anglist, critic și eseist, în acea vreme director de editură și de publicații pentru străinătate, ulterior traducător cunoscut al unor opere de G. B. Shaw, E. Hemingway, Dürrenmatt, Dos Passos, Faulkner, Updike, Joyce ș.a.) intervine vânjos în campania de incriminare a literaturii dramatice occidentale cu un eseu intitulat „Soluția mistică în drama Apusului”. Acordat nemijlocit la retorica de partid a momentului, care e programată să inventeze primejdii și dușmani dincolo de cortina de fier, eseu se concentrează pe o tendință aflată, imaginar, în plină ascensiune, și anume cea de a încuraja, scenic, „iraționalismul, agnosticismul mistic sau fideist”.¹

E de-a dreptul amuzant, astăzi, cum sunt amestecate – evident mizând pe ignoranța cititorului – nume de autori care vin din zone culturale și ideologice cu totul opuse, de la autori declarat de stânga (ca André Breton sau Graham Green, din care, de altfel, Radu Lupan tocmai traducea sau deja tradusese, căci *Un american liniștit* apare exact în 1958, iar *Omul nostru din Havana* va vedea lumina tiparului la editura condusă de el în 1960), la Mircea Eliade (cărui a îi apăruse în 1957, fără nicio legătură cu discuția de față, eseu „Mythes, Rêves et Mystères” – Lupan făcând astfel, voluntar-involuntar, o mărturisire necerută de nimeni despre dubioasele sale lecturi). Vor intra, desigur, în colimatorul criticii sale antimistice dramaturgul catolic Diego Fabbri, la care se făcuse referire în raportul la conferință, și de care nu auze, și nici nu va auzi nimeni mai târziu în România și,

¹ Radu Lupan, „Soluția mistică în drama Apusului”, în *Teatrul*, nr. 8, 1958, p. 63.

desigur, Albert Camus (recent Laureat al Premiului Nobel), al cărui *Recviem pentru o călugăriță* este complet răstălmăcit ca să poată intra în patul mistic al lui Procust. Distanța în timp față de momentul apariției eseului face ca semnificațiile acestei acrobații să fie aproape grotești: atât *Sanctuarul* lui Graham Green, cât și *Recviemul...* lui Camus sunt, de fapt, ambele, dramatizări după microromane ale lui William Faulkner, din care Lupan va traduce, cu succes de critică evident, în 1964, culegerea de povestiri *Ursul* și în 1973 *Lumină de august*.

O fandare de exact același tip va face Radu Lupan (pe care îl folosesc aici numai cu rang de exemplu, în niciun caz izolat, referitor la piruetele și răsturnările succesive ale diagnosticului critic, în funcție de temele induse/impuse de conducerea de partid) într-un eseu din numărul pe septembrie. De această dată, ținta este strict Eugen Ionesco, vinovat nu atât pentru recenta sa celebritate pe scenele din Franța și din afara ei, ci, mai ales, pentru pretenția sa de a-și teoretiza filosofic poziția. Și de această dată, introducerea contextuală e o mică paradă de erudiție, cu trimiteri ironice la *Filosofia suprealismului* a lui F. Alquié (1956) ori la *Istoria literaturilor* a lui Gaëtan Picon (1956) – marcând pe această cale faptul că, la vârful activului de partid însărcinat cu cultura, lecturile cărților recente, oricât de decadente, le sunt permise celor inițiați. Eseul nu este important atât prin faptul că îl familiarizează, diagonal și acuzator, pe cititorul român cu unele dintre piesele lui Ionesco (sunt „povestite”, în răs-păr, *Cântăreța cheală*, *Victimele datoriei*, *Scaunele*, *Noul locatar*), cât prin faptul că citează abundent, desigur cu intenție și direcționare polemică din recent apărutul (în *La Nouvelle Revue Française*) eseu „Experiența teatrului” (februarie 1958).

Întregul teatru realist, după Ionescu, este caduc din pricina „ideologiei” pe care-ar exprima-o, singurele piese care ar fi destinate să dureze fiind doar acelea care sunt afară din timp, bineînțeles, din timpul lor. [...] Dar dramaturgul nu se oprește aici. [...] «exagerarea, spune el în continuare, dizlocă realul. Dizlocare, de asemenea dezarticulare a limbajului.» Iată cum o poziție ideologică cu caracter reacționar, care pornește de la neînțelegerea și negarea realității, de la susținerea autonomiei conștiinței (a «imaginației», a «visurilor», în cazul de față) nu poate să nu introducă în artă un element de profundă dezagregare. Renunțând la «ideologie» [...] renunțând la acel sens al operei care caută să exprime realitatea, la determinarea istorico-socială a operei de artă, căutând să treacă dincolo de real, Ionescu nu poate să ajungă decât la dezintegrarea expresiei artistice, ceea ce l-a și dus la scrierea de antipiese, la crearea unui antiteatru.¹

Cum întregul eseu e înțesat de mici fragmente din articolul lui Ionescu apărut în *NRF*, iar comentariilor lui Lupan ar trebui doar să le extirpi predicatele negative și referințele la imperativul ideologic ca să obții, de fapt, o bună și încă solidă analiză de întâmpinare a unui autor occidental nou apărut, efectul pe care îmi imaginez că l-a produs pare dublu orientat: pe de-o parte, textul bifează obligația statutară de a-l demoniza pe Ionescu, în urma ordinelor venite de sus. Dar funcționează, pe de altă parte, ca *teaser*, ca aperitiv stârnitor de curiozitate și visare pentru cititor, mai ales dacă e om de teatru român – lucru care ar explica și fervoarea cu care regizorii maturi ai generației născute din reteatralizare se vor arunca, la doar șase-șapte ani distanță, într-o adevărată întrecere socialistă în montarea lui Ionescu. De altfel, cred sincer că

¹ Radu Lupan, „Antiteatrul lui Eugen Ionescu”, în *Teatrul*, nr 9, 1957, p. 68.

autorul inter-conflictualelor eseuri din *NU* ar fi fost extrem de amuzat citind această centrifugă argumentativă cu final deschis:

A considera lumea visului ca o lume reală, a considera ideile, sentimentele, dorințele umane – în genere lumea „imaginară” – ca având sursa doar în conștiință, a le investi cu o autonomie absolută înseamnă a te afla în imposibilitatea de a pătrunde caracterul realității. Dar, în această neputință de a cunoaște realitatea stă intenția de a deforma. Arta, la crearea căreia prezidează asemenea principii nu poate fi decât o artă care e condamnată dezintegrării, descompunerii. Și ce înseamnă altceva renunțarea la „principiul identității și unității caracterelor” în favoarea unei „psihologii dinamice”, adică în favoarea unei labilități onirice a acțiunii și personajelor? Ce înseamnă altceva „contradictoriul în non-contradictoriu” decât dispariția granițelor dintre adevăr și absurd, dintre logic și irațional? Ce înseamnă altceva aceste obscure mituri despre semnificația destinului uman în societate, despre zădărnicia vieții sociale, despre imposibilitatea omului de a da un sens existenței sale?¹

Ne permitem, în acest punct, să avansăm ipoteza de lucru, pe care vom încerca s-o supunem interogației în unele dintre următoarele capitole, că efortul de dinamitare a ideilor și tendințelor estetice recente de sorginte occidentală funcționează, pe termen imediat și mediu, exact în sens invers intențiilor propagandistice de la centru: cu sau fără voia lor, unii dintre criticii-activiști cu responsabilități la nivelul instituțiilor culturii, exact în măsura în care par că demolează, că închid uși, de fapt deschid ferestre. Cum se mai zice în limbajul specialiștilor în

¹ *Ibidem*, p. 69.

publicitate politică, „negative advertising is still advertising”.

Reîntoarcerea normativă la realismul socialist provoacă și un soi de mic „conflict internațional” în paginile revistei *Teatrul*, care merită pomenit fiindcă dă seama despre o formă specială a defazării de discurs critic între spațiul estic și cel vestic, dar și fiindcă, într-un mod exemplar, depune mărturie asupra inadecvării perspectivei Vestului asupra Estului teatral (bineînțeles, în context politic general). Criticul de teatru britanic Ossia Trilling, vicepreședinte al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, asumat om de stânga, fusese deja de câteva ori în România și colaborase, începând din 1955, cu câteva corespondențe atât la *Contemporanul*, cât și în paginile revistei de specialitate. Revista *Le Théâtre dans le Monde*, aflată sub egida Institutului Internațional de Teatru, organism UNESCO, publicase, în numărul 3 din 1958, mai multe materiale referitoare la mișcările teatrale din țările socialiste și din URSS, iar un articol mai amplu, de sinteză, îi fusese încredințat lui Ossia Trilling, critic specializat în teatrul din Est. Evident, și de această dată, tonul criticului britanic era nu doar prietenos, ci de multe ori elogios: în ceea ce ne privește, erau laudate turneele către Occident, cel de la Paris cu *Scrisoarea pierdută* și *Ultima oră*, din 1956, și cel din Italia, cu *Bădăranii*, din 1957.

Revista *Teatrul*, prin glasul oțărât al publicistului și regizorului Emil Mandric, se simte însă dator să-i dea un răspuns polemic dintre cele mai drastice, acuzându-l de necunoașterea realităților teatrale interne. Păcatul capital al britanicului este, în fond, acela de a fi idealizat, din fotoliul său londonez, fie și asumat de stânga, profunzimea, viteza și consecințele dezghețului hrușciovist, și de

a fi salutat cu (prea mult) entuziasm ieșirea din sârmele ghimpate ale realismului socialist.

domnia sa vorbește despre un „reviriment” al regiei est-europene, care ar fi determinat succesele recente ale teatrului țărilor socialiste. Care este însă, după domnia sa, substratul acestui „reviriment”? Cititorii revistei *Le Théâtre dans le Monde* sunt invitați să vadă în acest „reviriment” nu știu ce poziții refractare, de frondă, ale oamenilor de teatru din Uniunea Sovietică, de la noi și din celelalte țări ale lagărului socialist: față de politica culturală inițiată și sprijinită de guvernele acestor țări, față de metoda realismului socialist, care domină în țările socialismului orice proces de creație artistică. Consecința acestei poziții „antioficiale” ar fi – în gândirea domnului Trilling – cucerirea „independenței de creație” de către „artiștii autentici”, și de aici, o primă concluzie: arta admirată de dânsul și de opinia publică a occidentului nu e arta realist socialistă, ci pasămite o artă ruptă, eliberată de realism-socialist. Și apoi, o a doua concluzie (de subtext): născut împotriva realismului socialist, revirimentul artei teatrale din lumea socialistă demonstrează în fond eșecul metodei socialist-realiste.¹

Diagnosticul lui Trilling, rezumat polemic de Emil Mandric, e într-o oarecare măsură corect, cu condiția să fie citit nu din perspectiva idealizantă, a unei opoziții fățișe a artiștilor: cel puțin în cazul României, el e unul de tip *wishful thinking* – câtă vreme despre frondă ori, și mai grav, opoziție e departe de a se putea vorbi în cazul vreuneia dintre montările regizorale ale scurtului dezgheț;

¹ Emil Mandric, „Domnul Ossia Trilling față cu realismul socialist!”, în *Teatrul*, nr. 12, 1958, p. 80.

întreaga mișcare a reteatralizării s-a limitat, cum știm, la coagularea, sub umbrela nerostită a dezghețului hrușciovist, unei atitudini profesionale, predominant estetice, care, în subsidiar, să „țină piept” presiunilor ideologic-propagandistice; iar această formulă de „rezistență” și recuperare a tradițiilor deja consolidate ale regiei interbelice nu e, în fapt, niciodată numită deschis în materialele marii dezbateri din 1956.¹ Dacă spicuirile publicistului român din textul britanicului sunt revelatoare cu privire la peisajul teatral sovietic, în care se manifestase, într-adevăr, o anume tensiune (nu și o reală încheștare) între corifeii prăfuiți ai realismului socialist și cei care încearcă să recupereze dimensiunea (vai!) expresionistă a unui Maikovski ori direcția avangardist-constructivistă (pusă la index decenii la rând) a lui Meyerhold, regia românească încă nu-și permisesese mai mult decât tezele elegant-recuperatorii ale reteatralizării, iar până și Brecht, cum vom vedea, abia începuse să pătrundă în conștiința oamenilor de teatru și a publicului. Văzute din perspectiva zilei de azi, biruințele noastre citate de Trilling sunt, paradoxal, turneele cu spectacolele academice ale lui... Sică Alexandrescu, inamicul principal al reteatralizării, înscrie într-o estetică regizorală aflată la ani lumină de promotorul „politicii de independență” a dezghețului teatral, Tovstonogov.

Pe de altă parte, e greu de rezistat ispitei de a medita asupra faptului că exact aceste tipuri de reacție „critică” normativă, care replantează canonul absolut al realismului socialist, marchează apăsător, de fapt, noua regulă de funcționare care va domina, în proporții din ce în ce mai

¹ Vezi în acest sens, Miruna Runcan, *Teatralizarea și reteatralizarea teatrului în România. 1920-1960*, ed. cit.

vizibile, relația tripartită dintre artiști, critică și oficialitățile responsabile cu cultura. Este vorba despre regula nerostită, dar eficientă, a dublului, când nu cumva a triplului discurs care va avantaja dominația consensului, după 1965, atât a „rezistenței prin cultură”, cât și, simultan, a autonomiei esteticului, înțeleasă ca formă majoră de opoziție față de tendințele succesive de normativizare venite dinspre Partid (a tuturor artelor, nu doar a teatrului). Dublul discurs nu se referă doar la organizarea, prin politicile editoriale, a unor etaje distincte, cel al rostitorilor de normă (plasați, încă de acum, din anii reînghețului, în poziția de deschizători ai publicației, editorialiști, autori de sinteze, ulterior de omagii etc.) și cel al exercițiului critic propriu-zis, al cronicarilor și eseistilor care se dedică analizei spectacolelor, treptat-treptat tot mai asumat estetizante. Ci și la materia propriu-zisă a spectacolului care, așa cum s-a mai spus de multe ori¹, își va structura mereu mai sofisticat propriul discurs pe paliere multiple, cu semnificații menite să denote ceva, dar conotând bogat cu totul altceva, într-un dialog oblic, cu intenții critice și de opoziție politică niciodată asumată fățiș.

Până una alta, însă, criticul de la *The Independent* și *The Times* e certat cu metodă pentru obraznicia de a fi afirmat că vremea „tipului ucigător de plicticos al punerii în scenă realist-socialiste” a trecut, dar mai ales pentru orbirea sa în raport cu înțelegerea marxist-leninistă a libertății de creație, căci:

¹ Vezi, în acest sens, pentru spațiul românesc, Marian Popescu, *Oglinda spartă*, București, UNITEXT, 1997 și *Scenele teatrului românesc*, București, UNITEXT, 2004; ori Miruna Runcan, *Modelul teatral românesc*, București, UNITEXT, 2001.

domniei sale e indicat să i se atragă atenția în primul rând că ceea ce înțelege prin „independență” în activitatea unor artiști, atribuindu-i semnificații răsturnate, este în fond expresia vie a atașamentului lor liber – realmente liber și întreg – față de metoda realismului socialist, față de linia politică și culturală a partidului, față de cauza muncii, eforturilor și luptei poporului. [...] nimic nu e mai propriu realismului socialist decât orizonturile largi, spre căutarea celor mai variate și multilaterale mijloace de expresie în reflectarea vieții și a lumii. Numai că varietatea și multilateralitatea expresiei nu pot sta în aer, dezrădăcinate, nu se pot manifesta haotic, lipsite de sens. O concepție unitară – unică – le stă la bază: concepția clasei muncitoare despre viață și lume.

Nu știm dacă vicepreședintele AICT, critic reputat, a avut vreo reacție la acest atac, în orice caz și-a reprimat-o pe cea de a răspunde în *Le Théâtre dans le Monde*. Probabil, dacă-i va fi păsat, va fi așteptat să treacă furtuna; căci numele său va reveni peste doar un an și ceva, în paginile revistei *Teatrul*, cu corespondențe de la Londra și din alte colțuri ale Europei Occidentale.

*

Anii care vor urma vor sta în continuare, la nivel discursiv, sub semnul aceluiași comandament, aseasonate cu subtematici în directă relație cu necesitățile propagandistice ale momentului. Accentul continuă să cadă, ca în întregul deceniu, asupra răspunderilor dramaturgiei originale și asupra rolului criticilor (ulterior și regizorilor) în orientarea tematică și artistică a acesteia. Sunt scoase din debaraua cu metodologii sovietice „scrisorile de la oame-nii muncii”: numărul din martie 1959 al revistei *Teatrul* se deschide chiar cu o imperativă invitație, adresată

dramaturgilor, a muncitorilor de la uzinele 23 August, „Veniți să ne cunoaștem!” Răspund disciplinat și ceremonios acestei scrisori Mihai Beniuc (recent debutat ca dramaturg), Aurel Baranga, Horia Lovinescu, Al. I. Ștefănescu, Paul Everac. Repetitivul normativ al coborârii scriitorilor și artiștilor cu picioarele pe pământ, prin întâlniri directe cu oamenii muncii (care va fi reluat de Ceaușescu și politicile sale culturale după tezele din iulie 1971) e probat și de un reportaj din același număr, dedicat vizitei actorilor Teatrului Național din București la Moreni și discuției dintre aceștia și muncitorii petroliști.¹

Interesul pentru ceea ce se întâmplă în spațiul politic și artistic sovietic pare mai aprig ca până acum (sunt reflectate consistent plenarele CPUS, Congresul al XXI-lea al PCUS, Congresul scriitorilor sovietici, apar traduceri din cuvântări ale artiștilor sovietici etc.). Acesta este, pe de-o parte, un semn clar că șurubul s-a strâns și acolo; însă, pe de altă parte, nu trebuie să uităm că această obediență culturală aparentă față de marele prieten de la Răsărit acoperă, de fapt, pașii foarte apăsăți de independențizare, în raport cu tutela economică și politică a URSS, pe care România lui Gheorghiu-Dej îi făcuse (prin desființarea întreprinderilor mixte de tip Sovrom în 1956, insistentele cereri de retragere a soldaților sovietici de pe teritoriul României, încununate de succes în 1958) sau urma să-i facă în anii ce vor veni (retragerea consilierilor KGB, în 1962, ori poziția unilaterală în cadrul CAER și refuzul planului Valev, care ar fi transformat România într-o enclavă economică exclusiv agrară în spațiul est-european, în 1964; ori semnarea tratatelor economice și

¹ I. R., „Teatrul Național I.L. Caragiale printre petroliștii din Moreni”, în *Teatrul*, nr. 3, 1959, pp. 70-71.

politice cu Iugoslavia lui Tito, ba chiar reluarea relațiilor diplomatice la nivel de ambasadă cu majoritatea țărilor occidentale, inclusiv, în 1964-1965, cu Statele Unite). Relația duplicitară dintre acest stalinism rezistent, prelungit și accentuat ani buni după detronarea mitului lui Stalin, în chestiuni de natură culturală și artistică, și independentizarea accelerată a politicilor economice și diplomatice este, de altfel, specifică perioadei 1958-1962 și, într-un anume fel, ea evoluează perfect paralel, într-o coplesitoare/edificatoare măsură, cu implementarea dublului discurs în critică, inclusiv în cea teatrală.

Din prima jumătate a anului 1959 și până la jumătatea lui 1960, paginile ziarelor și revistelor sunt dominate, până la sațiu, de presiunea subtematicii de partid esențiale în acel moment: colectivizarea agriculturii. În numărul 2 din 1959, într-o notă intitulată „Pentru mai multă eficiență” și semnată I. R.¹, aflăm că Teatrul Nottara (actualul Teatru Mic) a ținut seama de criticile care i-au fost aduse la Consfătuirea din anul trecut și a organizat o întâlnire liberă cu spectatorii, în care s-au citit fragmente din două nuvele (una fiind *Desfășurarea* lui Marin Preda), s-au recitat cuplete, s-a prezentat o piesă scurtă scrisă de actorul Ion Anghel (pe atunci tânăr angajat în echipa de acolo), s-au cântat cântece, totul dedicat colectivizării. Urma ca acest program „de brigadă” să plece în turneu la sate, în plină campanie de colectivizare contracronometru. Aproape tot numărul de iulie e oferit aceleiași teme, începând cu sinteza semnată de Margareta Bărbuță despre piese noi dedicate țăranilor și colectivizării², urmată, în

¹ *Teatrul*, nr. 2, 1959, p. 88.

² Margareta Bărbuță, „Cu fața spre actualitate”, în *Teatrul*, nr. 7, pp. 9-14.

marș bine exersat, de Emil Mandric despre tânărul Everac și *Poarta* (reprezentată la Iași), tot o piesă la comandă, Constantin Paraschivescu despre câteva piese de tip satiră, printre care și multiplu lăudată *În Valea Cucului* de Mihai Beniuc, Mihai Crișan despre o piesă (altminteri în introducere socotită superficială, dar apoi iertată din rațiuni tematice, ba chiar considerată „valoroasă”) a Magdei Simon, *Nuntă mare*. Și așa mai departe.

Vor urma numere închinată aproape integral celei de-a cincisprezecea aniversări a insurecției de la 23 August, aniversării Revoluției sovietice, dar tema colectivizării va reveni în cronici aplicate, vag concurată de subtematica industrializării – noua stea dramaturgică apărută pe firmament fiind Paul Everac, care punctează pe ambele direcții, cu *Poarta*, dar și cu *Ferestre deschise*. Ca să nu fie ratat și noul cuvânt-cheie, „*practicism*” – de asemenea calchiat după documentele moscovite –, menit să le amintească artiștilor că excesul de rigoare profesională în dezbaterile publice e o abatere de la imperativul ideologic, în numărul 12 din 1959, Simion Alterescu comentează pasivitatea regizorilor la Consfătuirea oamenilor de teatru din acel an în „Despre regie, practicism și ambiția regizorului”. Textul acuză, insidios, insuficienta implicare educațională și propagandistică a regizorilor, care se încăpățânează să trateze actul de creație într-un limbaj specializat, mult prea tehnic, menit să mascheze astfel „indiferentismul” politic, o racilă, desigur, burgheză.¹

*

Două lucruri interesante survin, la firul ierbii, la schimbarea de deceniu: pe de-o parte, fără ca tonul să fie

¹ *Teatrul*, nr. 12, 1959, p. 34.

vizibil înnoit, cuvintele-cheie de proveniență sovietică par să se topească pe nebăgate de seamă în vârtejul festiv al pregătirii și reacțiilor, directe sau indirecte, față de cel de-al III-lea congres al Partidului Muncitoresc Român (când, de altfel, se inaugurează și Sala congreselor din spatele Palatului Regal, actuala Sală a Palatului, punct central al unui ambițios plan de modernizare urbanistică a centrului Bucureștilor). În locul lor, domină aproape întregul an subtematica, oarecum mai „proaspătă”, a actualității/contemporaneității textului și spectacolului de teatru. Întregul an pare sortit sărbătoririi entuziaste, războaiele ideologice, suspiciunile și normativele conton-dente par să se fi tras la umbră. În al doilea rând, cu o singură excepție din ianuarie (când intervine din nou Mircea Avram), toate editorialele sunt nesemnate și nu mai sunt dublate ori triplate de articole de sinteză aparținându-le criticilor din aparatul de conducere: în schimb, marea dezbatere despre *Teatru și contemporaneitate*, care durează din mai până în septembrie, e organizată de redacție ca o amplă desfășurare de forțe artistice, defilând sub steagurile unei partinități primăvăratice, transgeneraționale. Răspund la anchete sau colaborează cu texte de sine stătătoare regizorii (Radu Beligan, Radu Penciulescu, Al. Finți, Tompa Miklós, Horea Popescu, Lucian Giurchescu în nr. 5, Dinu Cernescu, Mihai Dimiu în numărul 6, Moni Ghelerter, Liviu Ciulei, Miron Niculescu, Lucian Pintilie, în numărul 7), dramaturgii (Horia Lovinescu, Paul Everac, Alexandru Mirodan, Dorel Dorian în numărul 5, M. Davidoglu în numărul 6) și cascadă de actori (Costache Antoniu, Ștefan Braborescu, Aura Buzescu, Jules Cazaban, Remus Comănescu, George Vraca, Miluță Mihai Gheorghiu, Anna Dukász, Irina Răchițeanu-Șirianu, Marcel Anghelescu, Radu Beligan,

Boris Ciornei, Iurie Darie, George Cozorici, Tatiana Iekel, Gheorghe Popovici-Poenaru, Victor Rebengiuc, Sanda Toma în numărul 6). Textele lor sunt, în același timp, un soi de jurăminte de fidelitate, dar ținta lor congruentă e, în special, aceea de a demonstra elanul constructiv, încrederea, un soi de calmă speranță în viitor.

Ceea ce merită remarcat în acest punct, dincolo de perfectul control, prin strategia editorială, asupra discursului de adeziune al unui întreg cor de stele ale teatrului, de vârste și formații dintre cele mai diferite, este, pe de-o parte, retragerea (strategică?, ordonată?) a unora dintre vocile cele mai reprezentative ale discursului partinic-normativ, criticii-activiști cu responsabilități în aparat: Eugen Luca, Horia Bratu, Andrei Băleanu ș.a. Nici Traian Șelmaru, redactorul-șef care va rezista un deceniu, nici Simion Alterescu nu au semnat, pe tot parcursul anului 1960, decât trei texte în total, Margareta Bărbuță doar unul (dedicat dramaturgiei sovietice), iar Florin Tornea, până de curând în poziție de forță în cadrul redacției, de asemenea, doar unul. Dintre colaboratori, vocile cele mai consecvente sunt acum ale lui Valentin Silvestru (cu rubrică permanentă de tablete cu aer chinuit satiric, în stilul în care va obișnui publicul cititor, dar și audiența radio timp de trei decenii de-acum înainte; dar și cu sinteze sau anchete); și, aproape numai cu eseuri, adesea dedicate dramaturgiei românești și străine, B. Elvin. Criticii redacției (Mira Iosif, Valeria Ducea, Ilie Rusu, Florian Potra, Al. Popovici, Mircea Alexandrescu) scriu preponderent cronici ori, în mai rare situații, fac anchete, traduc corespondențe străine ori informații pentru revista presei sau, foarte rar, câte-un material de sinteză. E clar că, pentru moment, funcția normativă a criticilor de la vârf pare să fi pierdut teren, dar redactorii și majoritatea colaboratorilor

încă nu se grăbesc sau nu au primit permisiunea de a umple locul lăsat gol cu altceva – o perspectivă personală, asumată, asupra ansamblului fenomenului teatral.

Această re poziționare neostentativă a relațiilor ierarhice de la *Teatrul*, care pare a anunța schimbări de direcție discrete – nu e încă limpede însă către ce – este susținută și de faptul că, la finalul campaniei referitoare la „contemporaneitate”, sarcina unui eseu concluziv îi revine lui Valentin Silvestru. Eseul – așezat în economia revistei nu la început, ci abia spre final și purtând un titlu nostalgic-romanțios, deloc în ton atât cu tema cât și cu conținutul – este, citit cu atenție azi, de o stranie ambiguitate. Ornat disciplinat cu platitudini lozincarde de tipul „Indiferentismul politic și estetic este opus și ostil contemporaneității în artă”¹, el anunță o nuanțare de atitudine care nu e, totuși, niciodată afirmată fățiș. Susținând, mai pe față, mai printre rânduri, faptul că dimensiunea contemporană a spectacolului de teatru e dată de viziunea regizorală ca act creator interpretativ, legând textul, fie el clasic, fie actual, de orizontul de semnificații al prezentului, textul silvestrian induce, într-o cascadă de piruete înainte și-napoi, un fel de „speranță” ori de promisiune privitoare la independentizarea (posibilă, dar condiționată) a gândirii creatorului, spectatorului și criticii teatrale:

Poate că una dintre cele mai importante cuceriri ale teatrului nostru în contemporaneitate este posibilitatea acordată publicului de a înțelege spectacolul într-un mod de sine stătător. [...] ansamblul celor mai bune spectacole ale noastre configurează o artă realist-socialistă, elevată, care poartă printre alte semne distinctive de contemporaneitate

¹ Valentin Silvestru „Oglinda visătoare a timpului” *Teatrul*, nr. 8/1960, p. 89.

pe acela că e o artă care are încredere în spectatorul nou, îl stimulează, îl îndeamnă să formuleze pretenții mereu mai sporite față de artiști, crede în talentul publicului de a înțelege și gusta teatrul, *o artă care naște gânduri adânci, înaintate* [s.a.].¹

¹ **Idem**, p 91

3. Interludiu: Bătălia *Cum vă place?* Studiu de caz

Legendarul spectacol cu *Cum vă place* de William Shakespeare a avut premiera la Teatrul Municipal, sala Izvor, în iunie, la finalul stagiunii 1960-1961. Fusesse o stagiune bună, chiar dacă fără multe premiere pentru cele (recent) două săli. Pe lângă două spectacole „de serviciu” – un nou text de Beniuc, azi uitat, și unul după o piesă maghiară, puse în scenă de Ion Olteanu și, respectiv, Dinu Negreanu –, avusese loc premiera pe țară cu *Menajeria de sticlă*, în regia lui Negreanu, cu Lucia Sturdza-Bulandra (care va fi înlocuită, după dispariția din septembrie 1961, interimar de Aura Buzescu și, ulterior, de Nelly Sterian) și o echipă tânără, de mare viitor: Lucia Mara, Octavian Cotescu și Septimiu Sever. Pintilie făcuse și el o premieră pe țară, tot import american, cu *Un strugure în soare* de Lorraine Hansberry¹, text la mare trecere oriunde în lume în anii respectivi, fiindcă trata dramatic tema fierbinte a discriminării rasiale în Statele Unite (a produs, în același an 1961, un film la fel de celebru pe atunci, cu Sidney Poitier în rolul principal; iar la Municipal a oferit bune partituri pentru Mircea Albulescu, Victor Rebengiuc,

¹ Lorraine Hansberry (1930-1965), scriitoare și activistă americană, cea dintâi femeie de culoare premiată cu New York's Drama Critic's Circle Award, la doar 29 de ani.

Beate Fredanov și alții). Cum vedem, cu toate că fusese aspru criticat în presa de partid cu doar doi ani înainte, teatrul mergea totuși pe drumul lui ori, mai bine zis, pe drumul trasat de Compania Bulandra... încă din anii 1920: texte cât mai noi (cel puțin în spațiul nostru), regie atentă și profesionistă, roluri grase, care să pună în valoare întreaga echipă.

Între finalul stagiunii și deschiderea celei următoare, premiera lui Ciulei cu *Cum vă place* s-a bucurat de ceea ce azi am numi „o eficientă campanie de promovare”: interviuri în presă, la radio și televiziune, microreportaj *teaser* în jurnalul de actualități care rula, schimbat săptămânal ori la două săptămâni în toate cinematografele din țară înaintea proiecției filmului difuzat propriu-zis. Spectatorii puteau măcar zări, pentru câteva minute, provocatoarele imagini cu decorul construit, prelungind prosceniul peste primele rânduri ale sălii și loja suspendată ce găzduia mica orchestră barocă, ori cu tapiseriile mobile a căror schimbare „la vedere” marca spațiile diverse ale acțiunii (Ciulei), cu somptuoasele, dar etericele costume (Ion Oroveanu), cu baletul-pădure, ca și minuscule fragmente cu interpreții Clody Bertola, Ileana Predescu, Mircea Basta, Victor Rebengiuc, Dorin Dron ș.a.¹

Contextul politicilor culturale ale momentului semnalau, între Congresul al III-lea al PMR (1960) și Plenara din vara lui 1961, o foarte timidă schimbare de ton și practici ale supraveghetorilor culturii, chiar dacă activitatea cenzorială obișnuită nu părea să se fi redus. România trăia, de fapt, așa cum am remarcat mai sus, o schimbare

¹ Ca pură anecdotă, îmi amintesc ca mama a cumpărat bilete în chiar săptămâna în care văzusem reportajul la cinema – i se păruse de neratat, spre norocul meu.

esențială în politica externă, mai ales în raporturile cu URSS (mișcare de independentizare eficientă în primul rând din punct de vedere militar și economic), schimbare ce va fi vizibilă public cu ocazia vizitei lui Hrușciov la București, în vara lui 1962. Simultan, se prefigurează și o nuanțată promisiune de relaxare culturală, manifestată prin gesturi la prima vedere nespectaculoase, dar care, în viața mediilor artistice, aduceau anumite speranțe: editurile hipercentralizate se descentralizează (enormă Editură de Stat pentru Literatură și Artă – ESPLA – se rupe, în 1960, în trei edituri separate, iar în anii următori, mai ales după 1964, se înființează edituri în marile capitale regionale), se traduc din ce în ce mai multe titluri de literatură occidentală, se înființează inclusiv colecții dedicate clasicii și contemporanilor europeni și americani (desigur, atent supravegheate); revistele culturale din provincie sunt mai bine finanțate și difuzate, se deschid unele noi, în primul rând *Secolul XX*, dedicată literaturii și artei universale contemporane; în București, tocmai apăruse un teatru nou, Teatrul de Comedie, sub direcția deja foarte cunoscutului actor de teatru și film Radu Beligan, artist cosmopolit, dar și, simultan, personalitate reprezentativă pentru partidul însuși; încep să se importe un număr mai substanțial de filme din Vest; Festivalul George Enescu, aflat în 1961 la a doua ediție (care profită, de această dată și de enorma, chiar dacă improprie, Sală a Palatului) anunță invitați de uriaș prestigiu, din toate colțurile lumii; cinematografia națională produce deja la foc continuu, filmelor cu miez fățiș de propagandă adăugându-li-se deja musicaluri (*Nu vreau să mă-nșor*, r. Manole Marcus, 1960), cele de familie (*Poveste sentimentală*, r. Iulian Mihu, 1961, *A fost prietenul meu*, r. Andrei Blaier, 1961), cele cu pretenție istorică, de enorm succes (*Darclé*,

r. Mihai Iacob, 1961), ecranizări din patrimoniul literar național (*Telegrame*, r. Gheorghe Naghi, 1959), comedii (*Alo? Ați Greșit numărul*, r. Andrei Călărașu, 1959, *Băieții noștri*, 1959, *Post restant*, ambele r. Gheorghe Vitaniidis, 1961), animație (*Homo Sapiens*, r. Ion Popescu-Gopo, care luase, cu versiunea anterioară, *Scurtă istorie*, Palme d'Or la Cannes pentru scurtmetraj în 1957), ori pentru copii – momentan doar animații; ori filme „moderniste” de propagandă pentru pace, cu un ton mai degajat (amintind stilistic de constructivismul și suprematismul sovietice din anii 1920, interzise decenii la rând sub Stalin) în pofida proximității crizei internaționale a rachetelor (*S-a furat o bombă*, r. Ion Popescu-Gopo, 1961).

Ciulei însuși era deja un nume reputat în cinema, chiar dacă nu realizase decât primele două din cele trei filme care-i poartă semnătura: *Erupția* (1957) și *Valurile Dunării* (1959), cel din urmă prezentat și în Festivalul Internațional de la Moscova – însă prestigiul său venea, evident, în mult mai mare măsură din zona teatrului, unde tripla postură de scenograf, actor și regizor îi asigurau o aură greu de concurat.¹

În altă ordine de idei, e de precizat faptul că, după noua teroare din câmpul culturii, din anii 1958-1959, care curățase vârfurile activului de partid de multe dintre figurile de vechi activiști care mai rămăseseră încă în funcții, dar trimisese la munca de jos și o parte din tinerii intelectuali ai partidului afirmați în vremea dezghețului,

¹ Nu doar cu titlu anecdotic, trebuie amintit că, până în anii 1970, Liviu Ciulei a jucat destul de multe roluri în teatru, adesea în regiile altora (l-a jucat inclusiv pe Lenin într-o piesă sovietică), dar și în a sa proprie, iar anul 1961 aduce, de fapt, două creații importante și în acest sens, Jacques Melancolicul și Protasov, în *Copiii soarelui* de Gorki.

Congresul al III-lea al PMR părea să promită nu doar un fel de schimbare de ton (de la cel virulent, la fermitatea blândă), ci și, într-o anume măsură, o schimbare de generație. E vremea noului cuvânt-cheie, de această dată necalchiat după unul sovietic, model de care România se depărta relativ, cu pași înceți, dar siguri: *eficiență*. Regimul își trimisese la studii, în special în URSS, dar uneori și în Occident, propriii specialiști, iar acum ei puteau prelua, în parte, măcar eșaloanele doi și trei ale aparatului de stat.

Instalarea intrigii

Imediat după premiera din iunie, au apărut un număr impresionant de cronici la spectacol, mai toate elogioase, când nu de-a dreptul entuziaste. Dintre ele se disting, chiar dacă aveau și mici obiecții, cea a lui Radu Popescu¹, Eugen Barbu² și cea mai amplă, a lui Mihnea Gheorghiu, din *Contemporanul*³, săptămânalul cultural de bază al partidului (revistă din ce în ce mai „luminat” condusă de redactorul ei șef, George Ivașcu).

În totală discordie cu entuziasmul majoritar, revista *Teatrul* publică, în numărul din august, o cronică semnată de Mircea Alexandrescu și intitulată țintit „Regie în slujba textului sau demonstrație de regie?”⁴. Chiar dacă titlul pare să intenționeze centrarea criticilor aduse spectacolului pe încă necontestata dogmă (în spațiul românesc) a

¹ *România liberă*, 6 iulie 1961.

² *Magazinul*, 23 septembrie 1961.

³ *Contemporanul*, 14 iulie 1961.

⁴ *Teatrul*, nr. 8, 1961, pp. 74-78.

primatului textului, argumentele acuzatoare la adresa montării sosesc din mai multe părți și probează, în fapt, tot atâtea nedumeriri ori chiar preconcepții ale criticului. În principal, obiecția de bază este legată, pe de-o parte, de neclaritatea mesajului, în raport cu hermeneutica realist-socialistă canonică referitoare la satirele shakespeariene: în lumea ficțională, personajele se împart în două – reprezentanții răi ai aristocrației și cei buni, ai claselor exploatate ori a criticilor dinăuntru ai aristocrației. Pe de altă parte, accentuarea satirei nu i-ar fi reușit lui Ciulei pentru că viziunea lui alunecă în (oroare axiologică și estetică!) grotesc:

Desigur, nu-i putem contesta lui Liviu Ciulei faptul că, în viziunea sa, a urmărit să valorifice sensurile lui satirice. Dimpotrivă, ele sunt prezente pe întreg parcursul spectacolului, mergându-se până la măști cu expresie grotescă. Dar până la urmă se păstrează doar intențiile exprimate prin formă (măști), pierzându-se ideile (tălmăcirea sensurilor textului) [...] regizorul a scăpat din vedere un factor de primă importanță: stabilirea relațiilor dintre acestea, precum și o clară împărțire a lumii din piesă. Căci în zadar costumul, peruca și masca vor să caracterizeze o lume dezumanizată și chiar caricaturală, o lume împotriva căreia autorul s-a ridicat, dacă aceste elemente sau argumente ale transpunerii se dovedesc a fi neconsecvent folosite, ba chiar greșit și chiar împotriva unora din personajele ce poartă mesajul principal al piesei (păstorul și oamenii din popor).¹

Detaliind situațiile în care spectacolul se dovedește ideologic confuz (dar și insuficient servit de o parte a distribuției, în care, la loc de frunte, stau Clody Bertola,

¹ *Ibidem*, p 76.

Ciulei și, mai ales, Dorin Dron, interpretul lui Tocilă, acuzat printre rânduri de vulgaritate), criticul nu se poate împiedica să dedice un întreg pasaj propriei sale vocații normative, explicând pe larg cititorului și oamenilor de teatru, implicit celor din distribuție ori din echipa de creație, cum și ce „ar fi trebuit” să facă regizorul ca să ofere o corectă interpretare a operei. Unii actori, puțini, au parte de blândețea sa vag admirativă (Victor Rebengiuc în Orlando, Mircea Bașta în dublul rol al ducilor gemeni), dar și aceasta se dovedește, uneori, o scurtă și vitriolată zgârietură de condei: „Am fost alături de Ileana Predescu (Celia) în *supliciu ei desculț* [s.n.] prin codrii Ardenilor de la Municipal.”¹

Fără a fi oferit decât o scurtă și mai degrabă superficială descriere a decorului, acuzat de „trouvaille-uri tehnice, cu coborâri de poduri și practicabile”, fără referire la muzica live special compusă de Theodor Grigoriu, abia pomenind, disprețuitor, de interludiul de balet la intrarea eroilor în pădure (Oleg Danovski), Mircea Alexandrescu conchide totuși (după o savant-ridicolă citare a sfaturilor lui Hamlet către actori):

Încărcarea la care a recurs regia, atât în montare cât și în scenografia propriu-zisă, s-a resimțit de-a lungul întregii piese, până la imaginea finală oferită publicului spectator. *Cum vă place* rămâne la Teatrul Municipal un spectacol experimental, în care nu știu dacă s-a urmărit, dar până la urmă s-a ajuns, din păcate, la o demonstrație de regie și scenografie în sine, în dauna textului.²

¹ *Ibidem*, p. 77.

² *Ibidem*, p. 78.

Surpriza intervine, însă, după nu mai puțin de patru luni, în care spectacolul își trăia senin succesul enorm de public, cu tot doliul firesc creat de dispariția în septembrie a legendarei directoare a celei mai longevive companii, cândva private, din București.¹ În decembrie, *Teatrul* găzduiește răspunsul lui Liviu Ciulei, pe care revista i-l solicitase probabil imediat după apariția cronicii, dar asupra căruia regizorul mărturisește, în chiar primele rânduri, că a ezitat îndelung înainte de-a se hotărî să-l publice. El e intitulat frontal, în replică la cronica lui Alexandrescu, „Critica în slujba textului sau demonstrație de critică?”, dar se dovedește un eseu polemic de o dimensiune aproape dublă în raport cu articolul care-l provocase.² Nu cantitatea e, desigur, reprezentativă aici, ci complexitatea, structura și tipul de argumentație utilizat de artist. Mai mult chiar, în anume momente, această argumentație tinde să capete valențe de artă poetică cu rol de manifest (nedeclarat, desigur), menit să readucă în prim plan libertatea interpretării regizorale în raport cu textul până acum sacrosanct. Una dintre primele afirmații de acest fel se naște din reproșurile criticului cu privire la interpretarea uneori „nefirească”, cu retorism subliniat, a unora dintre actori (în mod evident, Alexandrescu dovedind prin asta că nu înțelesese una dintre subtemele esențiale ale regiei întregului spectacol, cea a opoziției dialectice dintre artificialitate și naturalețe):

Ridicându-ne împotriva șablonului declamator, să ajungem la o dogmatizare a „firescului”? Nu există o simplitate în sine. Nu există o așa-zisă naturalețe adaptabilă

¹ Lucia Sturdza-Bulandra a încetat din viață la 19 septembrie 1961.

² *Teatrul*, nr. 12, 1961, pp. 73-81.

oricărui spectacol. Ca atâtea alte șabloane, și acesta ar fi un șablon al firescului. Nici în materie de firesc nu se poate aplica o rețetă, ca niciodată și nicăieri în artă [s.a.].

Ciulei se instalează confortabil într-o poziție academic-chirurgicală, din care demontează atent, piesă cu piesă, adesea cu o bogăție de referințe bibliografice mai vechi și mai noi, fragila mașinărie de atac a criticului. Replică cu acribie, în raport cu ceea ce i se pare o greșită înțelegere asupra lui Jacques și Tocilă ca „purători al filonului filosofic”. Din perspectiva sa, Jacques este, în relație cu celelalte personaje și sprijinindu-se pe replicile lor, un ipocrit care vrea să îi târască pe toți ceilalți în scepticismul său blazat și neguros, de aici și decizia de a-l caricaturiza; iar Bufonul este un personaj cu caracter, cu evoluție sinuoasă, naturală, nu un filosof popular încremenit într-o teză. Uluiitor, Ciulei afirmă chiar: „cred că rolul de vestitor al unei noi societăți îi este exagerat atribuit, în urma unui studiu superficial, și *constituie o aplicare vulgarizatoare a teoriei marxiste* [s.n.]”¹

În sprijinul perspectivei sale interpretative, regizorul face o trimitere (abia simțit) ironică la *Istoria literaturii engleze*. Shakespeare, a academicianului sovietic Morozov, dar și la eseuri semnate de Lunacearski. Îi va invoca ulterior pe Hazlitt, Oechelhäuser, Heinrich Bulhaupt, Louis Gillet, Joseph Gregor, shakespearologi de marcă din interbelic sau contemporani. Pe aceste baze, își va clădi în continuare atacul împotriva acuzațiilor de grotesc, pe care și-l asumă, cu seninătate, drept categorie estetică legitimă, utilizată aici pentru a crea un raport dialectic cu lirismul filosofic întruchipat de eroul pivot al piesei, Rosalinda. Tăios, regizorul devine brusc, din apărător al propriului demers,

¹ *Ibidem*, p 75.

acuzator cu privire la orbirea voluntară a criticului în raport cu întreaga estetică pe care e eșafodată montarea sa:

Dar criticul nu își afirmă doar refuzul de a accepta maniera grotescă. El își declară refuzul de a înțelege întreaga manieră metaforică, limbajul teatral prin care am înțeles să redăm publicului povestirea.¹

Ferindu-se, pe cât putea, devină propriu-zis didactic, Ciulei simte nevoia, în continuare, să aloce două pagini și mai bine argumentării propriei sale viziuni asupra piesei, dar și a stilisticii pe care a utilizat-o, bazându-se pe studiul comparatist al surselor shakespeareologice. Miza este aceea de a sublinia propriile opțiuni de natură axiologică, etică și estetică și de a le revela legăturile intime: a dorit să aducă în fața publicului dimensiunea profund umanistă a comediei, refuzând în mod asumat reducerea ei la o simplă „pastorală” escapistă; de aici și decizia de a centra întreaga acțiune pe rolul Rosalindei (care, de altfel, a fost și titlul povestirii renaștentiste care i-a servit lui Shakespeare drept sursă), înțeles ca purtător al mesajului filosofic de respingere a artificialului vieții de curte și de reîntoarcere la valorile personale, dar și sociale, fundamentale ale omului: valori întemeiate pe simplitate, iubire, generozitate și naturalețe. Simultan, și-a dorit ca spectacolul să fie unul popular, sărbătoresc, optimist, dar construit cu mijloace care să evoce (nu să copieze) atmosfera elisabetană, mizând pe detașare și convenție, într-un discurs scenic care ne trimite azi, printre rânduri, la „stilizarea” meyerholdiană. E de precizat aici că marele regizor rus nu fusese complet recuperat, încă, la nivel politic și teoretic, în spațiul sovietic, iar la noi numele lui era, deocamdată, de nerostit – în schimb

¹ *Ibidem*, p. 66.

moștenirea sa scenică, prin Teatrul Vahtangov și regizorii din jurul lui, stârnise recent entuziasmul general în urma unui turneu de răsunet la București, în iulie 1960:

Aici, însă, realitatea ne e prezentată sub forma unei metafore. Conflictul este o convenție, așa cum natura ne e prezentată convențional. *Totul vorbește despre realitate, despre viață, însă realitatea, viața, ne apare mijlocită prin convenție* [s.a.].

Așa cum într-un balet, convenția mersului „en pointe” nu ne face să nu putem desluși aluzia la realitate, așa cum reducerea pe un singur plan a unei picturi nu ne împiedică să recunoaștem peisajul, tot așa, aici, forma teatrală este un mijloc de a vorbi despre realitate, despre lume, despre societate, despre viață. *Explicația n-ar mai fi fost necesară. Mi-o solicitați, totuși, critica* [s.n.].

Așa am înțeles să montez piesa. Nu pe o scenă elisabetană, numai pentru că așa s-a jucat pe vremea lui Shakespeare, nu pe o scenă ca aceea a lui Globe Theatre, unde s-a jucat pentru prima dată piesa, și în niciun caz nu pentru a face o demonstrație de scenografie sau regie, ci pentru că pe o asemenea scenă am socotit că se va putea realiza caracterul popular al spectacolului și că, printr-o asemenea scenă, contactul direct al publicului cu interpreții poate transforma spectatorul într-un factor viu, participant al întregului spectacol. [...] Pe o asemenea scenă am putut aminti mai puternic publicului că asistă la un spectacol de teatru și nu la desfășurarea unei realități. [...] Publicul a răspuns din plin acestui procedeu și urmărește activ, frază cu frază, sens după sens.¹

Nu cred că e lipsit de importanță, dimpotrivă, faptul că intervenția eseistică a lui Ciulei nu face referire doar la

¹ *Ibidem*, p. 77.

bibliografia pe care și-a bazat eșafodajul regizoral, oferind o atentă și complexă analiză a piesei. Într-un moment istorico-politic în care revista *Teatrul*, dar și alte reviste culturale din țară, în primul rând *Secolul XX*, începuseră să se deschidă, chiar dacă încă precaut, cu informații și comentarii referitoare la cultura și arta din Occident, regizorul are semeția de a pune spectacolul său în contextul internațional trecut și prezent, referindu-se cu telegrafice descrieri la alte spectacole cu piese elisabetane, din contemporaneitatea (mai mult sau mai puțin) imediată¹, semnate de, am zice azi, nume din patrimoniul regiei universale: e vorba, în primul rând, despre Luchino Visconti și de montarea, împreună cu Salvador Dali, a aceleiași piese, în 1948. Mai mult, Ciulei ar fi avut, chiar în 1961, o conversație privată cu Visconti, la festivalul internațional de la Moscova, privitoare la montarea acestuia după *'Tis Pity she's a Whore* de John Ford (revista evită să traducă titlul), cu care prilej aflase că marele cineast întrebuințase, la rândul său, un spațiu semicircular menit să evoce scena elisabetană. După un lung excurs prin istoria felului în care s-au montat sau au fost utilizate decorurile și costumele în piesele shakespeariene în

¹ Mi se pare, de altfel, în totul revelator faptul că, în iunie 1961, la final de stagiune, Royal Shakespeare Company optase pentru exact aceeași piesă la Stratford, în regia lui Michael Elliot, avându-i pe Vanessa Redgrave în rolul Rosalindei și pe Ian Richardson în cel al lui Jacques Melancolicul. Fotografia care ilustrează spectacolul, din arhiva online a celebrei instituții, ni le arată pe Redgrave și pe Rosalind Knight (interpreta Celiei)... în picioarele goale! Montarea premergătoare de la Municipal, nicicum suspectă de a fi fost „influențată” de cea britanică, utiliza același procedeu, drastic combătut în dezbaterile ce face obiectul subcapitolului următor. Vezi <http://collections.shakespeare.org.uk/search/rsc-performances/ayl196107-as-you-like-it>.

spațiul european, de la începutul secolului și până în anii 1960, regizorul subliniază că singurul care i-a creat un entuziasm inspirator a fost *Nevestele vesele din Windsor*, montat de Zavadski la Mossoviet, și care venise în turneu în urmă cu un an, deoarece „caracterul popular al spectacolului a făcut ca publicul să aibă impresia că face el însuși parte din spectacol”¹.

În fine, cât privește acuzațiile de vodevilesc, baroc, scenografie „încărcată”, Liviu Ciulei nu-și poate reprima o ironie care trimite, pentru cunoscători, la celebrul proces de pornografie al *Doamnei Bovary*, din urmă cu aproape un secol:

Trebuie să spun că lista recuzitei din acest spectacol se reduce la două bănci, scaunul ducelui, o baie și un cal de lemn. Dar cronicarul a văzut și o „încărcătură de perdele și decoruri, de copaci și de păduri” și, mărturisesc, îmi vine să cred că, scontând pe forța de sugerare a teatrului și a genului pe care am înțeles să-l practic, am depășit scopul propus și am stimulat fantezia criticului nostru atât de mult încât pe scândurile aparente ale scenei au crescut, cu ajutorul imaginației lui, „copaci și păduri” care, în spectacolul nostru, nu au sporit devizul de cheltuieli al montării. Nu cred că mai este vina mea dacă imaginea declanșată de fantezia lui nu l-a mulțumit.²

Dramatis Personae

La finalul eseului lui Ciulei din decembrie 1961, revista promitea, într-o notă, să revină asupra subiectului, lucru care se și întâmplă, pentru prima dată de la

¹ Liviu Ciulei, *art. cit.*, p. 79.

² *Ibidem*, p. 79.

înființare: *Teatrul*, nr 2, februarie 1962, publică prima parte dintr-o întreagă dezbatere, organizată de ATM¹ pe 8 ianuarie, în rubrica: „Valorificarea contemporană a dramaturgiei clasice – discuție pe marginea spectacolului *Cum vă place* de W. Shakespeare”. Transcrierea dezbaterii va continua, cum se va vedea, și în numărul din martie, semn că amplasarea ei se cerea redată cu precizie. E, pentru moment, important să prezentăm personajele, meditănd asupra prezențelor, dar și asupra absențelor.

Pe de-o parte, Liviu Ciulei nu este singurul regizor prezent la întrunire, alături de el se aud vocile altor doi (viitori) mari regizori, relativ colegi de generație: Lucian Pintilie (angajat la Municipal în 1960) și David Esrig (abia transferat de la televiziune în echipa Teatrului de Comedie, în 1961). Din păcate, din echipa de realizatori ai spectacolului (coscenograf, compozitor, coregraf, actori) la dezbatere ori nu a participat, ori nu a luat nimeni cuvântul.

De cealaltă parte, a criticii, dezbateră e condusă de Traian Șelmaru, în calitatea sa de redactor-șef al revistei. Șelmaru (1914-1999) era, în pofida studiilor sale economice, publicist, specializat în critica dramatică încă din interbelic; dar și o figură emblematică a presei de partid din anii grei ai stalinizării în forță a culturii române: fusese secretar de redacție la *România liberă* între 1944-1946, apoi redactor-șef adjunct la *Scînteia* (1946-1950 și 1956-1957), secretar al Uniunii Scriitorilor (1951-1956), calitate din care își exercită cu asiduitate sarcina de a implementa normativalele realismului-socialist jdanovist; consilier cultural al Ambasadei României la Moscova

¹ Asociația Oamenilor de Teatru și Muzică, predecesoarea UNITER de astăzi.

(1957-1959); din 1959, fusese numit în actuala funcție, unde va rămâne zece ani.¹ Ceilalți intervenienți sunt, în ordine:

Andrei Băleanu (n. 1931), critic de teatru și eseist, cu studii la București și la Leningrad, unde își ia doctoratul în 1956. Redactor la *Universul*, *Scînteia tineretului*, redactor-șef la *Tânărul leninist* (1951-1955), șef de secție la *Scînteia* (1956-1969). Din 1969 în 1984 este director adjunct la Teatrul de Comedie apoi, scurtă vreme, adjunct la Teatrul Evreiesc. În 1985 defectează în Republica Federală Germană. Este, privit retrospectiv, unul dintre cazurile tipice de reconversie de la discursul belicos propagandistic, din anii 1950, la cel de intelectual rafinat și bine informat, autor al unor cărți interesante, printre care, de referință, *Teatrul furiei și al violenței*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967.

B. Elvin (1927-2011), critic și istoric de teatru, eseist, romancier, una dintre cele mai interesante/fascinante figuri de teatrolog din perioada comunistă și postcomunistă. Absolvent de Litere și Filosofie cu licența în estetică, Elvin e în tinerețe colaborator la *Secolul*, *Viața Românească*, *Contemporanul*, *Gazeta literară*, mai ales cu cronici dramatice și de literatură universală; o vreme, lucrează ca referent pentru teatru la direcția de specialitate a Ministerului Culturii. Fire discretă, aplecată spre studiu, dar și aspirat de micul activ de partid din câmpul cultural, se ilustrează cu prima monografie dedicată lui Mihail Sebastian², care îi fusese profesor de liceu. Se orientează ulterior către micromonografii, cea dedicată

¹ De aici va pleca în poziția de simplu redactor titular de rubrică teatrală la *Informația Bucureștiului* (1969-1979). Vezi metrolinks.ro/traian-selmaru

² B. Elvin, *Mihail Sebastian*, București, ESPLA, 1955.

lui Anatole France¹ aducându-i în dar excluderea din partid; va fi „recuperat” de altă micromonografie, dedicată lui Cehov, în 1960². La momentul dezbaterii, părăsise Ministerul (care va deveni în iulie 1963 Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă), retrăgându-se ca secretar literar la Teatrul de Comedie.³ Elvin a plecat de la Comedie, urmându-l pe Radu Beligan, în 1973, la Teatrul Național din București, unde a rămas secretar literar până în 1991, și a editat, peste un deceniu jumătate, alături de echipa pe care și-o formase, revista *Caietele Teatrului Național*, o adevărată raritate în epocă, dacă ținem seama de bogăția de traduceri din cele mai diverse câmpuri. Din 1992 înființează și conduce până spre sfârșitul vieții revista *Lettre Internationale*, versiunea română, publicată de Institutul Cultural Român.

Valentin Silvestru (1924-1996) era deja, la momentul dezbaterii, o personalitate nu doar recunoscută între jurnaliștii teatrali ai momentului, ci și un membru activ, de nădejde, al tinerei nomenclaturi culturale. Absolvent de Litere și Filosofie, colaborează la presa de partid cu reportaje, cronici și proze încă din studenție (semnătura sa fiind regăsită în *România liberă*, *Contemporanul*, *Flacăra*, *Rampa* ori *Lumea*). După un interludiu în film, ca director artistic al Studioului Cinematografic București

¹ B. Elvin, *Anatole France*, București, Editura Tineretului, 1957.

² B. Elvin, *A. P. Cehov*, București, Editura Tineretului, 1960.

³ A mai publicat, în câmpul teatral, monografia *Camil Petrescu*, București, EpLU, 1962, *Modernitatea clasicului I. L. Caragiale*, București, EpLU, 1967 și *Teatrul și interogația tragică*, București, EpLU, 1969. După 1970, opera sa va fi concentrată exclusiv pe romane, unele vag autobiografice, în genere primite elegant de critica literară.

(1950-1951) și redactor-șef al publicației *Probleme de cinematografie* (1951-1953), primește o catedră de estetică la Institutul de Teatru din București (1953-1959), simultan fiind șef al secției de artă și cronicar dramatic la *Contemporanul* (1954-1969). Deja, în acest context anume, Silvestru începuse să își consolideze, și prin aparițiile de la radio și televiziune, imaginea de autoritate greu de contrazis, care se va extinde mai apoi, dominator, peste teatrul românesc pentru aproape treizeci de ani. Din 1969, Valentin Silvestru va fi cronicarul teatral al *României literare*, păstrându-și în același timp și rubricile aproape permanente de la radio. A colaborat la aproape toate revistele culturale românești de până în anii 1990, a tradus, a făcut dramatizări, a scris scenarii de televiziune, de desene animate sau filme artistice. A publicat nu doar un număr impresionant de culegeri de cronici, ci și monografii, cărți de proză scurtă, majoritatea umoristice, și a editat antologii de dramaturgie. Cronicile sale, complexe și multietajate, erau așteptate de artiști cu nerăbdare și chiar teamă. A încurajat, din poziția deținută ani la rând, de vicepreședinte al ATM, înființarea unei adevărate rețele de festivaluri teatrale în mai toată țara, pe care le patrona, desigur onorific, dar ferm. În anii 1970-1990, Valentin Silvestru avea un statut de nimeni egalat până astăzi: nu numai că era unicul reprezentant al României în Asociația Internațională a Criticilor de Teatru (AICT), ci își construise cu grijă un comportament de patriarh, adulat de întreaga suflare de artiști teatrali și responsabili culturali din orice județ.¹

¹ În 1991, noul redactor-șef al *României literare*, Nicolae Manolescu, „l-a convins” să se pensioneze, criticul rămânând însă la fel de prolific și colaborând, până la accidentală sa

Florian Nicolau (1920-?), traducător și adaptor-dramaturg, doctor în Litere încă din 1946, jurnalist în tinerețe, mai rar cronicar dramatic. Ca traducător din germană și engleză, are o operă bogată, tipărită sau doar reprezentată scenic, printre cei mai reprezentativi autori numărându-se William Shakespeare (*Othello*, *Richard III*, *Timon din Atena*, *Furtuna*, *Mult zgomot pentru nimic*, *Troilus și Cresida*, *Măsură pentru măsură*, *Antoniou și Cleopatra*, *Cymbeline*), Sean O'Casey, Tennessee Williams, Fr. Dürrenmatt, H. M. Remarque. Între 1945 și 1959, iar apoi din 1967 și până la pensionarea din 1984 îl găsim secretar literar la Teatrul Național din București, unde va face echipă cu B. Elvin și va edita *Caietele Teatrului Național*. În intervalul 1959-1967, în care intervine și dezbaterea pe care o investigăm, este... consilier pentru teatru la Ministerul Culturii (viitorul Comitet de Stat pentru Cultură și Artă).

În fine, la dezbatere a participat, după cum vom vedea, și Mihnea Gheorghiu (1919-2011), ziarist, scriitor, scenarist și dramaturg, critic de teatru și film, traducător, o figură dintre cele mai interesante ale culturii românești din anii comunismului, dar și de după. Absolvent de Litere și Istoria artelor, dar și ofițer de artilerie în timpul războiului, doctor în Litere (1947), Mihnea Gheorghiu intră în rândurile UTC încă din 1944 și devine scurtă vreme redactor-șef al *Scânteii tineretului*. Extrem de prolific în toate domeniile în care și-a desfășurat activitatea, e însă și un activist comunist dintre cei considerați „de elită”: își începe activitatea universitară la Academia de Studii Economice din București în 1946. Apoi devine șef de

dispariție, cu puzderie de publicații efemere ale epocii și fiind la fel de curtat de instituțiile teatrale.

catedră la Universitatea din București (1948-1950), de unde se mută, tot ca șef de catedră, la IATC (1954-1969). Din 1961 în 1963 îl găsim redactor-șef al revistei *Secolul XX*, între 1965 și 1968 e deja vicepreședinte al Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, ulterior prim-vicepreședinte al Institutului Român pentru Relații cu Străinătatea (1968-1972). Între 1973 și 1989 este, nici mai mult, nici mai puțin, Președinte al Academiei de Studii Social Politice (fostă „Ștefan Gheorghiu”), ai căror rectori propriu-ziși vor fi Leonte Răutu, până în 1981, apoi Dumitru Popescu (zis și Dumnezeu) până la desființarea din 1990. Totodată, va fi președinte al Uniunii Cineaștilor (pe care o înființase, ca Asociație a Cineaștilor, alături de Victor Iliu și Ion Popescu-Gopo în 1963) până la moarte. Mihnea Gheorghiu fost Membru al Academiei Române și al unui număr impresionant de academii din întreaga lume.

Motivele principale, cel puțin la prima vedere, pentru care Mihnea Gheorghiu ia parte la dezbateri sunt două: pe de-o parte, cronica sa la spectacol fusese menționată (interrogativ) în cronica lui Mircea Alexandrescu, pe de altă parte, el era deja o autoritate în materie de Shakespeare, atât ca traducător, cât și în urma apariției volumului său monografic *Scene din viața lui Shakespeare*, București, Editura Tineretului, 1958.¹

¹ E și imposibil și irelevant, aici, de transcris întreaga operă a lui Mihnea Gheorghiu. A scris reportaje, romane, studii și eseuri, piese de teatru, în majoritate istorice (*Tudor din Vladimiri*, *Zodia taurului* etc.), nouă scenarii de film ecranizate (între care *Tudor*, 1963, *Zodia fecioarei*, 1967, *Cantemir*, 1973, *Tănase Scatiu*, 1976), proză scurtă și roman, având și un impresionant patrimoniu de traduceri din Whitman, Fenimore Cooper, Robert Burns, Dickens, Kipling, Arthur Miller, Tennessee Williams, Garcia Marquez și, evident,

Din această listă a personajelor, merită, însă, remarcate și absențele, măcar cele în totul notabile și, într-un anume fel, putând da naștere la interpretări. În primul rând, cea a criticului de teatru din echipa revistei *Teatrul*, de la care a pornit întreaga dezbatere – Mircea Alexandrescu. Nu putem ști dacă nu a venit, ori nu a intervenit în discuție, ori, la rigoare, intervenția sa nu a fost redactată spre a fi publicată. De altminteri, aș sublinia faptul că, exceptându-i pe Șelmaru și Florin Tornea (acesta din urmă cu intervenții scurte, repetând papagalicește, cel dintâi rezumând la final ce-au zis alții înainte), nimeni din echipă nu e pomenit în cele două numere în care e serializată discuția, chiar dacă, deja, și Florian Potra, și Mira Iosif, și Valeria Ducea, Al. Popovici ori Virgil Munteanu scriau cronici și sinteze și se aflau în redacție de ani buni. Aș înclina să cred că, fie și dacă au luat, tăcut, parte la întâlnirea de la ATM, „ordinul de zi” ar fi fost ca membrii redacției să evite să se pronunțe, câtă vreme punctele lor de vedere ar fi implicat revista într-o poziționare nu atât pro sau contra spectacolului, cât în raport cu cronica unui coechipier.

Ar merita semnalate și alte absențe, ca aceea a lui Radu Popescu, cronicar de forță la *România liberă* (și viitor redactor-șef la *Teatrul*, după Șelmaru), autor al unei recenzii pozitive asupra spectacolului. Ori a lui Eugen Barbu, scriitor în plină ascensiune, care îi făcuse o primire plină de entuziasm în revista *Magazin*. Ori a autorităților ministeriale în domeniu, Simion Alterescu sau Margareta Bărbuță, ambii responsabili normativi (nu doar) ai revistei, în anii anteriori. Am putea interpreta, în cazul de față, aceste din urmă absențe (ale autorităților

Shakespeare (*Doi tineri din Verona*, *Richard II*, *Regele Lear*, *A douăsprezecea noapte*, *Visul unei nopți de vară*).

„de sus”), drept un semnal cu privire la „relaxarea dreptului la opinie”, o relaxare relativă, desigur, indusă de autoritățile însele.

Conflict, climax, concluzie

Cum spuneam, întâlnirea de la ATM a avut loc în 8 ianuarie 1962. Traian Șelmaru se află în postura de gazdă, drept urmare va deschide și va închide dezbateră. Cel dintâi intervenient propriu-zis e Andrei Băleanu¹, cu întrebări simple, „de detaliu”, referitoare la regimul în care au fost utilizate măștile și la motivația pentru care regizorul le-a obligat pe actrițe să joace în picioarele goale. Ciulei răspunde calm², amplu, precizând că personajele au fost împărțite pe anumite categorii, iar machiajul și măștile au fost menite să ofere particularizarea acestor categorii. Oricât ar părea astăzi de ciudat, regizorul se agață din start de acuzația „supliciului desculț”, cum îl numise Alexandrescu, atacând această (în fond minoră, dar amuzant de obsesivă, cum se va vedea) chestiune din mai multe unghiuri: pe de-o parte, punctează simplu faptul că Oroveanu construisese costumele din deschidere ale Celiei și Rosalindei plecând de la celebrele picturi ale lui Botticelli *Flora* și, respectiv, *Primavera* (lucru pe care, de altfel, cronicile nu-l sesizaseră, însă regizorul, gentil, nu marchează lacuna). Picioarele goale ar fi menite să transmită spectatorului și sugestia de viață în natură, și pe cea de tinerețe zburdalnică, de „joacă” și libertate.

¹ „Valorificarea contemporană a dramaturgiei clasice – discuție pe marginea spectacolului *Cum vă place* de W. Shakespeare”, în *Teatrul*, nr. 2, 1962, p. 3 și urm.

² *Ibidem*, p. 4.

Ciulei nu se poate abține, nici în acest răspuns, de la referințe spectacologice și culturale nelipsite de un abia disimulat orgoliu: pomeniște faptul că, fără „să-l fi inspirat”, în anul trecut (în realitate, în 1959) Peter Hall montase *Visul unei nopți de vară* la Royal Shakespeare Company¹ în costume elisabetane și cu actorii în picioarele goale, supliciu „de care n-a fost cruțat nici marele actor Charles Laughton în rolul lui Bottom”. Ținta ar fi fost aceea de a sugera imaginea Antichității în mentalul elisabetan. Cum în articolul din decembrie pomenise de o conversație cu Visconti, răspunsul de acum duce mărturisirile artistice și mai departe, pomenind despre o altă conversație, cu regizorul de film Anatoli Kozînțev, mare shakespeareolog altminteri², care îi arătase un volum dedicat teatrului britanic, aflat în propria bibliotecă: acolo, gravura unui anonim din secolul al XVI-lea reprezenta o zeitate greacă în costum de nobil elisabetan, dar, pentru a sugera Antichitatea, zeul umbla în picioarele goale.

Caracterizată printr-un duh al blândeții deloc accidental, intervenția lui B. Elvin³ este politicoasă și pune în pagină ideea de bun simț că opiniile diverse cu privire la un spectacol nu ar trebui să pară o ciudățenie, ci să semnaleze tocmai interesul provocator pe care spectacolul l-a stârnit. Lăudându-l pe regizor pentru „neliniștea” și

¹ Vezi http://collections.shakespeare.org.uk/search/rsc-performances/mnd195906-a-midsummer-nights-dream/view_as/grid/page/1.

² Referința la conversația cu Kozînțev, desfășurată cu siguranță tot cu prilejul festivalului de film de la Moscova din 1961, e una foarte credibilă, câtă vreme regizorul sovietic era în plină perioadă de documentare și preproducție pentru capodopera sa cu *Hamlet*, din 1964.

³ *Ibidem*, pp. 4-5.

„fervoarea” sa continue, Elvin admite că „sunt idei ingenioase”, dar „viziunea nu e unitară”, în primul rând pentru că regia n-ar fi găsit puntea între planul satiric și cel liric. Băleanu preia din zbor observațiile, insistând asupra acestor inconsecvențe și neclarități, iar la rugămintea punctuală a lui Ciulei, exemplifică: l-a deranjat contrastul dintre simplitatea scenei elisabetane și încărcătura tapiseriilor (care marcau convențional trecerile dintre spațiile/momentele acțiunii, *nota mea*); i se pare că există o contradicție între linia antipastorală a spectacolului și baletul prea decorativ. Într-un întreg schimb de replici dintre el și regizor, deschide cutia Pandorei în chestiunea viziunii nonconformist-satirice cu privire la Jacques Melancolicul, care e văduvit, în interpretarea lui Ciulei, de dimensiunea sa de raisonneur. Insistă asupra tratamentului ambiguu al lui Tocilă, tratat ca un caracter cu pete de grotesc. Mai mult, ideologic și estetic vorbind, asemeni lui Alexandrescu, nu e de acord cu satirizarea cioabanului Corin, lucru care va mai reveni și în cuvântul altor critici, după cum vom vedea.

Ciulei apără spectacolul în replici scurte sau în intervenții explicative (de exemplu cea referitoare la dialectica dintre liric și satiric, dintre convențional și caracteristic). Însă surpriza nu vine de la el, ci de la colegul său mai tânăr, Lucian Pintilie¹, care nu se sfiește să schimbe tactica de apărare într-una de atac fățiș:

vreau să subliniez că, esențial în analiza acestui spectacol – al cărui pătimaș aderent sunt eu – e de arătat că el impune un nivel de exigență care se extinde riguros și asupra criticii. [...] Critic revista *Teatrul* cu multă politețe și multă vehemență pentru atitudinea pe care a avut-o față de

¹ *Ibidem*, pp. 8-10.

acest spectacol, pentru răceala și exclusivismul sentențios al intervenției sale inițiale, pentru refuzul de a semnală direcțiile generale, principial noi, ale spectacolului.

Probabil tocmai pentru a ridica „nivelul de exigență” al criticii, Pintilie face, la rândul său, un amplu excurs shakespearologic, insistând cu vână teoretică asupra raportului dintre mască și antimasă, aplicat pe personajele celor două lumi din piesă, cea a curții ducelui și cea a pădurii (pădurea Ardenilor „*nu e un spațiu geografic, ci unul moral*” [s.a.]), dar și pe poziția tranzitorie, dintre cele două lumi, a însoțitorilor ducelui refugiat aici; acest excurs e menit să conducă la sprijinirea apăsată cu privire la caracterul artificios al melancoliei lui Jacques, așa cum îl imaginase și interpretase Ciulei. Însă ceea ce i se pare cu adevărat remarcabil la spectacol e centrarea sa pe Rosalinda, văzută ca reprezentată a omului renascentist, în complexitatea sa filosofică – dragostea fiind, spune el, și impuls liric concentrat, dar și reflexivitate, în interpretarea minunat controlată a lui Clody Bertola („condiția contradictorie, frenetică, a unui nobil echilibru”). Desigur, pentru a imprima discuției gradul de seriozitate și de rigoare (profesională, nepropagandistică) pe care îl cerea încă de la primele rânduri ale intervenției sale, Pintilie enumeră și lucrurile care i s-au părut mai puțin realizate în spectacol: de exemplu, este de părere că nu baletul, ci modalitatea în care Danovski l-a conceput intră în contradicție cu atitudinea antipastorală a concepției regizorale. E, spus sintetic, prea „de curte”... Nu toate rolurile sunt suficient de bine realizate, de exemplu umorul lui Dorin Dron i se pare insuficient de succulent, iar Rebengiuc inconsecvent în raport cu rolul, „are o frică în el în a se lansa în acest lirism care e năvalnic, cuceritor și, în același timp, perfect obiectivat, ironic”.

Ciulei simte nevoia să-l apere pe Rebengiuc, subliniind că a evoluat mult, dar Băleanu prinde imediat firul spre a sugera că actorul ar putea fi stingherit de stilul de joc al lui Clody Bertola, idee combătută drastic atât de Ciulei, cât și, mai ales, de Pintilie, care se lansează într-un nou și entuziast monolog hermeneutic cu privire la tema stilistică dată de regizor întregii echipe de actori, și cuplului central, Bertola-Rebengiuc în primul rând.¹

Seninătatea profesionistă a dezbaterii, imprimată în principal de Pintilie, la sugestia lui Elvin și, în fond, acceptată de Băleanu (care dăduse tonul, concentrându-se pe elemente specifice ale viziunii regizorale), e însă întreruptă brusc de intervenția tăioasă – mai degrabă o microconferință – a lui Valentin Silvestru, menită, la rigoare, să sublinieze printre rânduri că articolul lui Mihnea Gheorghiu, la care făcuse de două ori referire Pintilie, nu reflectă și punctul său de vedere, de șef de secție la *Contemporanul*. Surprinzător, criticului-profesor piesa i se pare, mai întâi de toate, mai degrabă mediocră, una dintre cele mai puțin reușite ale patrimoniului elisabetan, din pricină că ceea ce, probabil, în epocă era recognoscibil ca reprezentativ și-a pierdut contextul și acum nu mai ajunge cu claritate la public:

La lectura piesei *Cum vă place*, aceasta nu mi s-a părut a mai avea rezonanța contemporană cea mai pregnantă, sau n-am izbutit s-o descopăr. Mi-am închipuit că aceasta va fi demonstrată de autorii spectacolului. N-a fost.²

Silvestru recunoaște, malițios, că „opinia publică l-a și calificat ca un spectacol de o ținută artistică superioară”

¹ *Ibidem*, p. 11.

² *Ibidem*, p. 12.

și, precaut în urma bombardamentului de informații argumentate servit de regizor în articolul de răspuns din decembrie, admite că această dimensiune estetică e fundamentată pe „un efort de cultură teatrală”, „călăuzit de o nobilă râvnă spre autenticitatea documentară”. Însă reușita sa, și explicația entuziasmului majorității criticilor se bazează mai degrabă pe „construirea cadrului plastic”, pe „rezultatele vizuale”. Însă, criticului de teatru îi sunt neclare multe dintre intențiile de semnificație ale spectacolului și rămâne în genere neconvins cu privire la satirizarea personajelor care, în piesă, sunt interpretate, din perspectiva realismului socialist, ca purtători ai mesajului de clasă: Bufonul Tocilă și Jacques Melancolicul. Ca să revenim, după excursul savant-profesional al antevorbitorilor, cu picioarele pe pământ, neuitând contextul politic încă amenințător, Silvestru atacă cu precizia insinuantă dată de un bun antrenament al ședintelor de demascare ideologică, ce se reluaseră la turație maximă abia cu doi, trei ani înainte, în vremea noului îngheț dintre 1958 și 1960. Regizorul e chemat la ordine, amintindu-i-se de articolele sale din timpul dezbaterii *reteatralizării*¹, până foarte de curând taxată de partid ca exponențială pentru practicism, indiferentism și cosmopolitism:

De unde provine incertitudinea ideologică a spectacolului în discuție? Citind răspunsul lui Liviu Ciulei, dat lui Mircea Alexandrescu, mi-au reținut atenția condiționările

¹ Cu privire la amploarea dezbaterii din 1956-1957, dar și la articolele lui Liviu Ciulei și Radu Stanca, vezi Miruna Runcan, *Teatralizarea și reteatralizarea în România. 1920-1960*, Cluj, Eikon, 2003, sau ediția a doua, revăzută și adăugită, Liternet, 2014 la editura.liternet.ro/carte/314/Miruna-Runcan/Teatralizarea-si-reteatralizarea-in-Romania-1920-1960.html.

multiple la care supune el conceptul de „simplitate”. Mi-am amintit apoi de un articol mai vechi al său, în care pleda pentru „reteatralizarea teatrului”. Și atunci m-am gândit că aspectul baroc și caracterul cam eclectic al spectacolului *Cum vă place* de azi provin din transpunerea în practică a acestei idei teoretice. Acțiunea de încorsetare a piesei în tot felul de convenții regizorale, plastice, actoricești, aglomerarea de mijloace convenționale, „teatralitatea” excesivă cu care a fost tratată piesa au dus la un spectacol demonstrativ, nu atât pentru valorile piesei, cât pentru talentul creatorilor săi de a face spectacole de un fel mai deosebit.¹

În continuare, Silvestru încearcă, cu largi fandări retorice, să demonstreze că de pe scenă lipsește exact Shakespeare, că spectacolul e, nici mai mult, nici mai puțin, *deshakespeareizat* [s.a.]. De altfel, merită notat că Valentin Silvestru a fost mereu îndrăgostit de asemenea curajoase-stufoase licențe lingvistice. În fine, chiar dacă într-o frază pare că îndulcește, în doi peri, tonul, contrazicând opinia lui Mircea Alexandrescu că am avea de-a face cu „o demonstrație de regie”, diagnosticul lui Silvestru este însă, din poziția sa tipică, *ex cathedra*, unul în fond necruțător:

În concluzie: mi-este greu să consider acest spectacol contemporan în esența sa, sau expresia unei viziuni realist-socialiste asupra unei piese din moștenirea clasică. Contemporan ca substanță este probabil efortul făcut de realizatori spre originalitate, dar rezultatele sunt sub nivelul eforturilor și, desigur, sub nivelul intențiilor care au călăuzit realizarea spectacolului...²

¹ *Ibidem*, p. 13.

² *Ibidem*.

Straniu, Andrei Băleanu intervine fără să comenteze spusele criticului de la *Contemporanul*, părând să dorească reîntoarcerea discuției la nivelul aplicat, și îl interoghează din nou pe Ciulei cu privire la Jacques Melancolicul. Dar Ciulei, răspunzând scurt, îl provoacă pe Silvestru, prefăcându-se că nu a înțeles de ce ipostaza individualistă în care l-a conturat pe Jacques naște confuzii. Imprudent, criticul îi răspunde că „oricum, într-o operă așa de bogată, trebuie să existe o perspectivă dialectică foarte ascuțită”¹. Ciulei plusează:

în expunerea dumneavoastră, ați căutat tocmai să demonstrați că nu ar fi o operă așa de bogată... Iar în privința perspectivei dialectice foarte ascuțite, am impresia că pot fi criticat pentru o poziție prea categorică – mă refer la Jacques.

Prins pe picior greșit, criticul se întoarce mai întâi la dimensiunea pastorală a piesei, repudiată de Ciulei de mai multe ori în articolul din decembrie și apoi în intervenția din dezbatere, pentru ca ulterior să afirme că nu replica ducelui „ești plin de vicii” ar fi definitorie, ci ceea ce răspunde Jacques. Ciulei i-o taie net:

Tot așa se poate spune că e important ce spune primul și nu ce răspunde Jacques și atunci dialectic e tot alegerea stratificării și, bineînțeles, intervine punctul de vedere subliniat de regizor.

Surprins că a căzut într-o plasă de contradicții, Silvestru, trecând brusc la apelativul condescendent „dumneata”, concede că importantă e „certitudinea punctului de vedere”,

¹ *Ibidem*, p. 14.

ceea ce în spectacol ar fi „șovăielnic sau incert”. Ciulei lovește sec:

Comportamentul scenic al personajelor e conform concepției diriguitoare a punerii în scenă și se poate critica în perimetrul acestei concepții „neșovăielnice” – bineînțeles, la rândul ei pasibilă de critică.¹

Disciplinat și spontan, Lucian Pintilie preia replica, susținând limpezimea opțiunii lui Ciulei în interpretarea Melancolicului, introducând, cu bravură, ipoteza unui Jacques văzut ca „prefigurare existențialistă”. Spre amuzamentul nostru și, desigur, și al unora dintre ceilalți participanți, Elvin intervine: „Dacă Jacques Melancolicul e existențialist, atunci existențialiștii de azi ar muri de invidie.”²

Prins în canonada lansată de Ciulei și Pintilie, Silvestru nu mai poate decât deturna discuția către prezența centrală a Rosalindei, în care el nu crede; ca să iasă din încercuire, îl întreabă, deci, pe regizor, de ce-a mai inventat Shakespeare alte două personaje în raport cu povestirea originală, a lui Lodge. La fel de straniu, răspunsul la această întrebare nu e consemnat de transcrierea dezbaterii; există, în acest punct, două posibilități, egal de verosimile: ori Ciulei a ignorat plictisit întrebarea prezumțioasă, fără legătură cu spectacolul său, ori redacția a considerat că răspunsul regizorului e prea amplu ca să mai încapă în decupajul editat. Indiferent care dintre cele două variante a fost cea reală, senzația, la lectura decalată cu peste o jumătate de secol, este că șefului de secție de la *Contemporanul* i se închide, pur și simplu, ușa în nas.

¹ *Ibidem*, p. 15.

² *Ibidem*.

După încă trei intervenții, una a lui Elvin („Vreau să spun însă că, dincolo de toate rezervele asupra felului cum a fost pus în scenă spectacolul *Cum vă place*, el face parte din realizările teatrale care înlesnesc schimbul de opinii, mai mult: îl provoacă.”¹), celelalte ale lui Florin Tornea și Băleanu, tot în disputa referitoare la Jacques, transcrierea se încheie cu promisiunea redacției de a fi continuată în numărul următor.

Actul al doilea, cel din martie 1962, se deschide cu o nouă intervenție a lui B. Elvin, care reafirmă unele dintre obiecțiile sale anterioare – baletul, dar și faptul că rolul Rosalindei i se pare realizat de Bertola oarecum prea meditativ, estompat. Amuzantă, dar și cu adresă strategică, atât pe loc, cât și peste vremuri, e ironia observației că, în ceea ce privește semnificația spațiului convențional al pădurii, „ne-a explicat aici tovarășul Pintilie, care am avut impresia că cunoaște mai îndeaproape intențiile regizorale”². Urmează un dialog, din nou pe amănunte nuanțate, între Băleanu și Ciulei, care, paradoxal, ajung uneori chiar să se înțeleagă. Dar această surprinzătoare negociere amiabilă între șeful secției de cultură de la *Scînteia* și regizor e brusc întreruptă de un nou atac.

Autorul lui e traducătorul și, efemer, criticul de teatru Florian Nicolau, decenii la rând secretar literar la Teatrul Național din București, în acest moment însă dirigitor cultural la Minister, a cărui prezență la dezbateri este, desigur, justificată și de calitatea sa de anglist și traducător al unui număr de piese shakespeariene. Încă din startul lungii sale intervenții el se declară, în trenea lui Silvestru, profund nemulțumit de spectacol...

¹ *Ibidem*, p. 16.

² „Valorificarea contemporană a dramaturgiei clasice – discuție pe marginea spectacolului *Cum vă place* de W. Shakespeare”, în *Teatrul*, nr. 3, 1962, p. 63.

Eu unul aş vrea să spun, ca şi tovarăşul Valentin Silvestru, că punctul de vedere al lui Mircea Alexandrescu l-am înţeles, câtă vreme pe acela al lui Liviu Ciulei n-am izbutit să-l desluşesc prea bine.¹

Din punctul său de vedere, până în acest moment discuţia a deviat în amănunte care nu țin seama de esențial, mai limpede spus de filosofia shakespeariană, în sens global, așa cum o înțeleg esteticienii marxiști. La Shakespeare, deci, „în marile comedii shakespeariene sunt satirizate atât orânduirea feudală cât și cea burgheză”, iar raporturile dintre optimism, pesimism și scepticism sunt unele dialectice, care trebuie interpretate ca mărci ale criticii social-politice, firește, cea de clasă. E și pricina pentru care, în disputa referitoare la Jacques,

a anihila scepticismul lui Jacques Melancolicul este, după părerea mea, o greșeală fundamentală. Odată cu scepticismul lui Jacques, anihilăm însăși poziția realist-critică a lui Shakespeare în această comedie.²

În fond, însă, ceea ce stă la baza punctului de vedere al lui Nicolau în raport cu spectacolul se dovedește a fi o profundă neînțelegere ori măcar o incapacitate funciară de a accepta perspectiva estetică distanțată, convențional-meyerholdiană a lui Ciulei, căreia, bătrânește, Nicolau îi opune un soi de realism-socialist procustian, abia el lipsit de orice legătură cu comediiile *romance* ale bardului. Din pricina asta nici nu se poate abține, la rândul lui, de la un puseu normativ ce-i copiază involuntar pe antevorbitorii săi aflați pe baricada „critică”:

¹ *Ibidem*, p. 64.

² *Ibidem*, p. 65.

Dar dacă în spectacol ar fi fost creat un context artistic, o atmosferă, o ambianță care să sugereze fidel epoca, și dacă nu am fi asistat la atât de repetatele evadări din epoca lui Shakespeare, atunci, firește că publicul ar fi înțeles foarte bine perspectiva critică a lui Jacques asupra epocii sale.¹

Evident, faptul că spectacolul se juca de aproape jumătate de an cu casa închisă nu pare să-i stârnească traducătorului niciun fel de neliniști cu privire la înțelegerea publicului care – nu-i așa? – trebuie ferit de interpretări neconforme cu dogma, așa cum s-a consolidat ea în jdanovismul postbelic. Discuția calm-polemică cu el, în care intervin și Pintilie, și Ciulei, și Băleanu, pare să-l irite progresiv într-atât încât, pe de-o parte, să-și trădeze involuntar frustrarea cu privire la concurența întru shakespeareologie cu Mihnea Gheorghiu și, pe de altă parte, să se cramponeze cu bățoșenie în litera „vulgatei” staliniste, acuzată de Ciulei în eseu din decembrie:

Mie mi se pare că a o considera pe Rosalinda centrul spectacolului, așa cum a considerat tovarășul Mihnea Gheorghiu, ar fi o greșală. Accentul, cred eu, trebuie să cadă pe perspectiva critică a lui Jacques și a bufonului. Este exact diferența pe care o făceau clasicii marxism-leninismului între Schiller și Shakespeare. Marea calitate pe care clasicii marxism-leninismului i-o văd lui Shakespeare este tocmai lipsa unor soluții utopice, fictive, și adâncimea perspectivei critice, realiste, la adresa epocii.²

Cum Ciulei încearcă, cam fără succes, să îi aplice și lui Nicolau aceeași tactică de relevare a contradicțiilor propriului discurs, traducătorul răspunde scurt, repetându-se,

¹ *Ibidem*, p. 66.

² *Ibidem*, p. 66.

și din ce în ce mai tăios, trecând și el la desconsiderantul „dumneata” și apăsând pe același buton ca și criticul de la *Contemporanul*: „Aș vrea să spun că, în esență, dumneata încerci – reluând firul discuției întrerupte – să atribui lui Shakespeare o concepție pe care nu o are.”¹

Cu o pseudo-timiditate de efect, David Esrig își începe în acest moment intervenția, scuzându-se că nu a citit cronica lui Mircea Alexandrescu și nici nu are „o documentare istorică suficientă [...] hai să-i spunem științifică”, așa cum au dovedit unii dintre antevorbitori, precizând că se va rezuma să exprime „punctul de vedere al unui tânăr practicant al artei scenice față de un spectacol care mi-a plăcut”². În schimb, cu un calm imperturbabil, care îi va caracteriza fără rest întregul discurs, schimbă din nou obiectul discuției de pe palierul normativ-ideologic pe cel teoretic și aplicativ, al analizei de spectacol în raport cu viziunea regizorală a lui Ciulei, în ansamblul ei. De altfel simte nevoia, de la bun început, să facă ordine logică (cu abia punctată ironie) în chestiunea perspectivelor:

Ar trebui făcută o distincție, cred, între problema de principiu: drumul de creație urmat de tovarășul Ciulei, și eventualele inegalități de interpretare, de rezolvare concretă a intențiilor regizorale. Pentru că de multe ori se întâmplă să teoretizăm savant, complicat și gratuit, o simplă insuficiență de interpretare sau, cum mi s-a întâmplat cândva, o greșală de manevră tehnică oarecare.

Or, din această perspectivă, care se dovedește a fi una disciplinat pragmatică, tânărul Esrig își mărturisește curajos adeziunea globală față de viziune, exemplificând punctual cu imagini din spectacol de mare percutanță:

¹ *Ibidem*, p. 77.

² *Ibidem*, p. 68.

scenele de deschidere, satirice în raport cu curtea ducelui uzurpator, introdus în spectacol în cada de baie, scena de înfruntare dintre Orlando și luptătorul ducelui, momentul îndrăgostirii Rosalindei de Orlando și altele. Evident, laudă, în raport cu întreaga viziune, construcția spațială, parând, cot la cot cu Ciulei, un nou atac al lui Nicolau:

Scenografia contribuie de asemenea la regăsirea rezonanței poetice specifice a textului, tocmai prin înlocuirea reprezentării directe a naturii, a mediului ambiant, cu o imagine mijlocită, cu o ilustrație... Interesul pentru soluția scenografică e trezit la început de asemănarea cu scena elisabetană.

FLORIAN NICOLAU: Numai elisabetană nu e scena.

LIVIU CIULEI: N-am avut pretenția să fie strict elisabetană, în sensul unei reconstrucții. Sensul ei era de a readuce caracterul popular al spectacolelor elisabetane [...].

DAVID ESRIG: Firește, mă refer la raportul dintre scenă și sală. Dintre actori și spectatori. Mă gândeam la scena care îl aduce pe actor în mijlocul publicului, lipsindu-l de orice apărare, de orice refugiu și subterfugiu... Doream să spun însă că acest interes mi-a fost câștigat, de-a lungul spectacolului, de coincidența semnificativă a textului cu ceea ce vedeam, de potrivirea perfectă între pânza pictată și conținutul sensibil al versurilor shakespeareiene. [...] abia acum ea mi-a apărut așa cum o simțeam din text, ca o ambianță poetică sau, cum spunea Pintilie, ca un spațiu moral anume.¹

E imposibil să nu remarcăm, în acest punct, coerenta solidarizare a celor trei regizori în efortul lor nu doar de-a apăra o operă de creație a unui confrate ci, mai ales, de a muta programatic țintele discursului critic dominant, prin recalibrarea armamentului de analiză critică dinspre normativitatea realist-socialistă, centrată pe text (altfel spus,

¹ *Ibidem*, p. 68.

ce *trebuie* să spună spectacolul, fiindcă așa *trebuie* citit și înțeles Shakespeare din perspectiva pre- și poststalinistă), spre actul hermeneutic de interpretare regizorală, văzut ca act artistic legitim și de sine stătător. „Practicismul” analitic – cum ar fi zis judecătorii din ședințele de demascare de până mai an – axat pe coerența semnificațiilor se coagulează treptat într-o atitudine asumată fățiș, care va (re)cuceri și va fertiliza, în anii care vin, gândirea și retorica cronicilor de spectacol din mai toate publicațiile culturale ale țării.

E și pricina pentru care, chiar dacă are și unele obiecții cu privire la anumite soluții regizorale, în primul rând la baletul pe care-l consideră „o concesie calofilă”, Esrig nu va rata, în propria intervenție, șansa de a executa, politicos, dar ferm, dimensiunea virulent-normativă a retoricii lui Valentin Silvestru:

Tovarășul Silvestru s-a referit în câteva rânduri la obiectul experienței artistice a lui Ciulei, arătându-se nemulțumit de faptul că ea nu se finalizează într-un mesaj clar, că ceea ce a vrut să demonstreze regizorul rămâne obscur. Aș dori, în continuare, să spun câteva cuvinte despre această chestiune, evident importantă, nu înainte însă de a preciza că *nu consider posibil să reduc mesajul unui spectacol la o frază, la un dicton* [s.n.], iar exemplul spectacolului *Nevestele vesele din Windsor*, prezentat de Mossoviet, care a fost de câteva ori invocat aici, arată și el că *prin mesaj ar trebui să înțelegem o tendință amplă, un sistem de idei și de imagini complexe, care nu încap într-un răspuns școlaresc* [s.n.].¹

De altminteri, poziția sa programatică, ce se poate perfect subîntinde ca temei atât pentru intervențiile lui Pintilie, cât și, evident, pentru cele ale autorului spectacolului

¹ *Ibidem*, p. 70.

aflat în discuție, este cea care marchează redescoperirea, prin actul interpretativ-stilistic al montării scenice, a semnificațiilor fundamental contemporane ale unui text clasic, oricare ar fi acesta:

pentru descoperirea valorilor contemporane ale textului shakespearean, regizorul a încercat întâi să regăsească izvoarele de viață ale piesei, vibrația poetică, ambianța socială în care s-a născut ea. Și *cred că ar trebui să îmbrățișăm această atitudine față de un text clasic, ca pe un refuz lucid de a vulgariza, în spirit sociologist, personajele shakespeareiene* [s.n.].¹

Demarcația netă dintre cele două tabere, cea a regizorilor și cea a criticilor normativi, pe linia de tranziție, nu doar retorică, pendulând B. Elvin și Andrei Băleanu, este reordonată de intervenția amplă și sofisticată a lui Mihnea Gheorghiu. Vom constata că traducătorul-critic-activist-dramaturg, aflat în plină mișcare ascendentă atât în câmpurile de creație (teatru și film), cât și în cel al responsabilităților politice, nu numai că nu dă niciun semn de intimidare în fața atacurilor mai mult sau mai puțin respectuoase cu privire la cronică sa din *Contemporanul*, ci se poziționează elegant-autoritar, spre finalul concludiv al dezbaterii; pe de altă parte, el induce propriului discurs un bemol menit să sugereze, cu destulă fermitate, faptul că vremea criticii normative se apropie de sfârșit, chiar dacă nu s-a încheiat cu totul.

Aflat într-o falsă defensivă în primele sale fraze, recunoaște că are și el anumite obiecții cu privire la spectacol, pe care nu a avut spațiu să le detalieze în cronică, de care, însă, e departe de a se dezice. Îi reproșează, cu amabilitate

¹ *Ibidem*, pp. 68-69.

și cu accent pe nuanță, lui Ciulei, că bine intenționatul său control estetic asupra spectacolului s-a transformat, pe alocuri, într-o anume „frână ideologică”. Apoi face un lung ocol, didactic și sofisticat, cu privire la evoluția actorilor care au interpretat roluri shakespeariene, de la Renaștere și până în modernitate, recontextualizând totodată, politic și estetic, opera bardului. Această adevărată prelegere academică nu are, însă, doar rolul de a susține bibliografic duelul cu colegii critici antevorbitori, ci mai ales de a introduce ideea esențială că asumarea normativă a unui singur fel de a înțelege textul shakespearian este, în materie de critică, și găunoasă, și contraproductivă.

Lumea elisabetană este o oglindă cu mai multe fețe. E greu de obținut certitudinea unei singure imagini. Nu putem cere nici lui Shakespeare o concepție certă sau să i-o încorporăm pe a noastră, ceea ce înseamnă în engleză „wishful thinking” – adică a gândi despre cineva că este așa cum vrem noi să fie. Or, în această multilaterală confluență de idei, Shakespeare este autentic prin ceea ce el reprezintă neartificial, deci durabil.¹

Trecând spre zona analizei aplicate, Mihnea Gheorghiu îi dă în bună măsură dreptate lui Ciulei în chestiunea interpretării personajelor și situațiilor, aducând însă propriile critici la Jacques, la felul în care este interpretat Tocilă, dar și la insuficienta greutate filosofică, din punctul lui de vedere, pe care o are Rosalinda. Polemic, el îi reproșează regizorului tocmai faptul că, de exemplu, tușa de ironie (evită să rostească cuvântul *grotesc*) nu e suficient de apăsată în tratarea celor doi duci (altminteri, e vorba de un dublu rol, al lui Mircea Bașta, lucru în sine revelatoriu pentru direcția de scenă). Este însă important, mai ales,

¹ *Ibidem*, p. 72.

felul său nuanțat de a combate opiniile lozincarde ale lui Silvestru *et co.*, afirmând net că Rosalinda rămâne nucleul lirico-filosofic atât al piesei ca atare, cât și al spectacolului. Fără să se pronunțe fățiș împotriva dogmei realist-socialiste, el preferă să îi relativizeze și, evident, ridiculizeze pretențiile de adevăr unic, veștejind insistența celorlalți asupra importanței dialectice a lecturii de clasă (prin Jacques și Tocilă):

Pe unii pot să-i intereseze alte personaje din piesă. Pe mine mă pasionează, de pildă, în *Romeo și Julieta*, personajul Mercuțio. Dar în critică e bine să pornim de la adevărurile simple, nu de la *wishful thinking*.¹

Această acoladă șfichiuitoare, fără a fi neapărat jignitoare, readuce argumentația la punctul de start al intervenției redactorului-șef al *Secolului XX*. Pirueta nu e lăsată fără consecințe: ele sunt, cu ironia (afabilă) de rigoare, rezumativ-concluzive, în ceea ce privește propriul punct de vedere; dar, mult mai important, ele marchează cu limpezime nevoia (sarcina?) de a părăsi retorica papagalicească de sorginte stalinistă în beneficiul unei gândiri critice fundamentate (profesionist) pe o cunoaștere de adâncime a câmpului investigat și pe abilitatea expresivă de a reda nuanțele viziunii regizorale, în intențiile, reușitele și nereușitele sale:

Dacă m-a mulțumit sau nemulțumit spectacolul? Rămân la punctul de vedere exprimat în cronica mea. Cred că este un spectacol bun și îndrăzneț. Și lucrurile acestea neînsemnate ca: „de ce merg fetele desculțe”, sau „de ce câte capete atâtea peruci” – acestea, realmente, pot fi importante într-o dezbatere de specialitate, însă nu aici unde am

¹ *Ibidem*.

venit pentru o discuție generală de idei. Din acest punct de vedere cred că spectacolul lui Ciulei reprezintă, la noi, un pas înainte în interpretarea comediei de tip shakespearean. Nădăjduiesc că următoarele spectacole vor dobândi, din schimburile de opinii purtate în presă și aici, experiență și argumente noi. Și atunci când vom discuta *Visul unei nopți de vară* la... Circul de Stat, sau *Romeo și Julieta* nu mai știu unde, să putem să ne întâlnim pornind pretențiile noastre de la exigențele superioare de la care am impresia că s-a pornit în această întâlnire prietenească de la redacția revistei *Teatrul*, căreia îi mulțumim pentru ospitalitate.¹

*

Doisprezece ani mai târziu, în secțiunea dedicată „Evoluției artei regizorale” din tratatul *Teatrul românesc contemporan. 1944-1974*, apărut sub egida Academiei de Științe Sociale și Politice (care tocmai își pierduse supranominația de „Ștefan Gheorghiu”!) cu prilejul sărbătoririi a 30 de ani de la insurecție², citim sub semnătura Letiției Gîțză:

Momentul care marchează sfârșitul primei etape de rețalizare poate fi ilustrat prin spectacolul *Cum vă place*, în

¹ *Ibidem*, p. 73.

² ASSP (al cărei președinte era deja Mihnea Gheorghiu) avea în subordine o bună parte dintre institutele de cercetări sociale și umaniste care aparținuseră **ulterior** și se vor întoarce după 1989 sub egida Academiei Române. Ar merita aici subliniat faptul că tratatul gestionat de ASSP merită o reconsiderare de substanță, el deosebindu-se net, atât prin structura originală, cât și prin flexibilitatea surprinzătoare a metodologiilor utilizate, de felul în care a fost compus tratatul oficial, al Academiei RSR, în trei volume, dedicat *Istoriei teatrului românesc* (vol. III a apărut în 1972).

regia lui Liviu Ciulei (1961). S-ar putea situa pe drept cuvânt acest spectacol în fruntea unui întreg ciclu de evenimente teatrale înscrise în aceeași arie de confirmare a teatrului ca artă, de definire a propriului său limbaj. [...] O punere în scenă cum este cea a lui Liviu Ciulei cu *Cum vă place* este importantă pentru că ea deschide larg sistemul semnelor convenționale pe scenă, în ciuda luărilor de poziție și a apărării de către critica conservatoare a vechiului stil.¹

În pofida faptului că mutațiile din câmpul discursului critic se vor petrece, de la acest punct încolo, într-un ritm nu tocmai accelerat, în directă relație cu evoluția contextului politic, direcția lor va fi, în fond, una ireversibilă. Fără să fi devenit vreodată, așa cum de multe ori a pretins sau i s-a pretins, o „critică științifică” (orice-ar fi însemnat asta într-un moment sau altul) critica teatrală se va coagula în anii imediat următori (asemeni celei literare, plastice, muzicale) către vadul adânc și (aproape) imposibil de concurat, cel puțin metodologic, al valorizării primordial estetice. Dezbaterea despre *Cum vă place*, care transformă pe nesimțite acuzația de „reteatralizare” într-o virtute, a constituit, desigur, un punct crucial în acest traseu, iar meritul acestei mutații le revine în primul rând regizorilor înșiși, capabili să speculeze, analitic, dar și efectiv, momentul unei schimbări politice, de nuanță, dar și de substanță, pentru alții (critici, dar nu numai) abia vizibilă.

¹ Letiția Gîță, „Evoluția artei regizorale”, în *Teatrul românesc contemporan. 1944-1974*, ediție coordonată de Simion Alterescu și Ion Zamfirescu, ASSP, Institutul de Istoria Artei, București, Editura Meridiane, 1974, p. 140.

4. Discursul criticii, dezghețul și redescoperirea dimensiunii estetice a teatrului. Ascensiunea regiei

Configurarea discursului criticii de teatru românești de după dezghețul hrușciovist se supune, inevitabil, aceluiași proces ce caracterizează și critica literară românească: de lentă, dar neoprită reîntoarcere la dominația (de nimeni interogată de fapt a) valorii estetice, în sens crocean, așa cum era ea stabilizată în interbelic.¹ Analogia cu critica literară are, aici, o importanță majoră, chiar dacă, fie și procedural, finalul epocii dezghețului va impune un anume tip de emancipare tactică în raport cu literatura. Pe de o parte, hegemonia criticii literare, văzută ca model primar, rămâne o constantă, am zice subconștientă, a discursului critic românesc, în toate aspectele și ariile sale specifice de manifestare. În fond, prestigiul criticii literare, ca rezervor emergent axiologic în raport nu doar cu literatura, ci și cu celelalte arte, dar și cu sfera politicului

¹ Vezi, în acest sens, excepționalul articol al profesorului Mircea Martin „Despre estetismul socialist”, în *România literară*, nr. 23, 2004 și Alex Goldiș, *Critica în tranșee. De la realismul socialist la autonomia esteticului*, ed. cit., carte cu a cărei perspectivă cercetarea noastră este consonantă într-o măsură determinată.

în ansamblul ei (nu zice tradiția postiluministă că România, ca și alte constructe naționale vecine, este întemeiată, instituțional vorbind, pe/de câteva generații de scriitori/critici?), nu fusese nicicum știrbit de cutremurul discursului jdanovist – mai ales într-un spațiu atât de tânăr din punct de vedere politic și cultural cum era România de la jumătatea secolului XX.

Începând, însă, cu dezghețul din 1956-1957, traversând reînghețarea virulentă dintre 1958-1960, discursurile criticii de teatru capătă, pe nesimțite, dacă nu distanță, măcar o formulă care să le definească specificitatea în raport cu obiectul lor de lucru, teatrul în ansamblul său și, parțial, teatralitatea – văzută însă mai degrabă ca efect al spectacolului, nu ca temei al lui. Procesul, care are cauze multiple ce se intersectează în mod inevitabil, e cel mai ușor de remarcat dacă urmărim devenirea structurală a cronicii de întâmpinare „profesioniste” din publicațiile culturale și, mai ales, din revista *Teatrul*. În perioada 1956-1959, pe de-o parte din rațiuni recuperatoare în raport cu tradiția culturală antebelică, pe de cealaltă din pricina centrării realismului-socialist pe textul dramatic, cronicile erau adevărate desfășurări strategice de forțe în cheștiunea literaturii dramatice care a stat la baza spectacolului – cu contextualizări stufoase ale autorului și operei, mai ales în cazul clasicii, care să îi legitimeze criticii expertiza și, evident, autoritatea atât față de publicul spectator, cât și față de mediul teatral; ori cu analize ideologice și/sau stilistice minuțioase, până la replică, uneori adevărate procese de intenție, pentru textele noi, fie ele românești ori de import. Statistic vorbind, mai bine de jumătate din corpusul cronicii era dedicat textului dramatic, rămânând ca cealaltă secțiune să acopere procesul descriptiv-analitic-evaluator al spectacolului, în intențiile

și realizările sale. Or, după 1960, această structură compozițională se modifică treptat, în beneficiul „lecturii profesionale” a spectacolului propriu-zis, etajul dedicat literaturii fiind dimensionat fluctuant, în funcție de nouitatea ori clasicitatea textului, de impactul lui, mai mult sau mai puțin determinant, în raport cu construcția regizorală etc. Altfel spus, în cronică, partea de analiză literară nu pierde din importanță, ci pierde, inevitabil, suprafață, teritoriu: textocentrismul nu este, propriu-zis, negat, ci e trădat surâzător, cu oarecare (discretă) metodă, ca o soție fidelă căreia i se distribuie, fără să bage de seamă, locul privilegiat, cel de la bucătărie.

Această redistribuire a... „atenției”, care este, în fond, o tactică născută direct din nevoia de a motiva și statua autoritatea criticului în raport cu obiectul și cu mediul (vezi, *infra*, capitolul dedicat felului în care e privită critica de teatru în epocă), este compensată (dar și susținută, ranforșată) de politicile editoriale care acordă literaturii dramatice spații aparte, specializate: eseuri dedicate unor autori dramatici români și străini, interviuri cu aceștia, spații în care dramaturgii să-și descrie procesul de creație, nesfârșite anchete ori, în cazul revistei *Teatrul*, chiar o secțiune dedicată publicării pieselor noi: ea începe în ianuarie 1960 cu *Ferestre deschise* de Paul Everac și va continua, cu mici sincope, până în 1989. Cu rarele excepții ale traducerilor lui Florin Tornea din Brecht (vezi *infra*), de regulă se publică doar piese românești. După 1961, serviciul de „introducere” a pieselor dramaturgilor străini, în special occidentali, va fi atribuit prestigioasei reviste *Secolul XX*, acest avanpost al succesivelor „sincronizări” cu estetica apuseană, în ansamblul ei; dar și, pentru cam un deceniu, Asociației Oamenilor de Teatru și Muzică, care însă distribuie traducerile, unele excepționale (dac-ar fi să ne gândim

doar la *Marat-Sade* a lui Weiss, în tălmăcirea lui Gellu Naum, netipărită în volum până azi), exclusiv în teatre, ca dactilograme șapirografiate.

Pe de altă parte, însă, cum vom vedea, deplasarea din-spre normativitate către autonomia esteticului în discursul criticii de teatru, chiar dacă suferă aparente sincope în reînghețul anilor 1958-1959, este un proces pe cât de „lent”, pe atât de constant. El are două surse determinante care merită puse în lumină de la bun început: una este dată de nevoia (consensuală, chiar dacă sibilinic exprimată și inconstant manifestă) de „sincronizare” la modernism; acest proces avea deja o tradiție interbelică de nimeni, în fond, contestată în mediul teatral, dacă facem abstracție de ordinele trompetistice ale aparatului de partid din perioada stalinismului pur și dur. Da, e foarte greu să faci abstracție de această cantitate agresivă de discurs ideologic și de bombastica limbă de lemn, cu efecte adesea catastrofale la nivelul vieții de fiecare zi. Artiștii înșiși, ori măcar o parte dintre ei, aspirați de aparat, fac uz și abuz de solouri îmbibate cu lozinci, cuvinte-cheie de adeziune și sforăitoare promisiuni de fidelitate ideologică. Dar tocmai monotonia acestor discursuri, redundanța și totala lor previzibilitate le fac, în fond, în reîngheț, să devină, pentru majoritatea cititorilor, ignorabile, chiar dacă iritante: zgomot de fond. E o tactică de lectură direct proporțională, ca răspuns, cu strategia dublu orientată a politicilor editoriale: o primă treime, la mari evenimente chiar o jumătate din corpusul publicației e dedicată de redacție normativității și adeziunilor; ce-a rămas e partea „de meserie”, care reflectă, pe cât se poate, viața teatrală așa cum este ea, făcând cu ochiul și către „cum ar putea să fie, dacă”... Evident, cititorul se obișnuiește repede să parcurgă selectiv. O procedură-pact între cerere și ofertă care nu se va încheia decât în anii

1990. Merită reamintită, la acest punct, și strategia discursului duplicitar al unora dintre activiștii/cenzorii înșiși, care, în anume cazuri, utilizează textul aparent „normativ” ca platformă de informare mascată a artiștilor și publicului (vezi *supra*, cazul Vera Călin și, mai ales, cazul Radu Lupan).

Mișcarea de sincronizare, la început stranie, așa cum vom vedea, și mai degrabă timidă, este însă neîntreruptă, chiar dacă limitată drastic de puținătatea contactelor reale – și acelea trecute prin zeci de filtre cenzoriale –, de sărăcia bibliotecilor și de defazarea traducerilor, care fac ca ecartul față de estetica și, mai ales, de teoria teatrală occidentală să crească exponențial, uneori cu consecințe imprevizibile și imposibil de recuperat. (Ne vom apleca asupra lor și aici, dar și, mai ales, atunci când vom pătrunde în următoarea etapă, cea de după 1965.)

O presiune simultană asupra discursurilor critice vine, cum am văzut în studiul de caz referitor la spectacolul *Cum vă place* din 1961, dinspre spațiul însuși al creației scenice românești. Fiindcă, și aici, tradiția de recuperat către care criticii tind să întoarcă privirea, fie și pe furiș, e una dominată, pe tot parcursul interbelicului, de vocile creatorilor, fie ei dramaturgi și/sau, mai ales, regizori: ei sunt cei care creează, în fond, cadrul de dezbatere cu valențe teoretice (Tudor Vianu, cu studiul său dedicat actorului și eseurile de istorie teatrală ale lui Ion Marin Sadoveanu ori Alice Voinescu rămân îndatorate, pe de-o parte, rădăcinilor literare, iar pe de altă parte funcției lor academic-didactice). Începând cu reteatralizarea din 1956 și continuând cam până spre începutul anilor 1970, intervențiile discursive ale regizorilor de teatru, mai tineri sau deja maturi și din ce în ce mai celebri, sunt un permanent factor „civilizator” (am îndrăzni să zicem) în raport cu

discursurile criticii. Este, însă, de remarcat că fenomenul conține și dezvoltă un paradox cu totul particular, specific spațiului românesc: aproape un deceniu și jumătate, artiștii presează spre sincronizarea și profesionalizarea discursului criticii de teatru, introducând în joc, la un anumit moment, și vocația experimentală a actului artistic; cu toate acestea, prestigiul și, mai ales, exercitiul de autoritate publică al criticii, exprimat în copleșitoare măsură prin cronică de întâmpinare, crește, nu scade. Asupra cauzelor și dezvoltărilor acestui paradox ne vom apleca în capitolul dedicat criticii actului critic.

Comunicarea cu exteriorul. O clasificare

Dacă ar fi să clasificăm, la o repede privire, felul în care informația referitoare la autori dramatici, regizori, direcții estetice și stiluri parvine și se difuzează în mediul teatral, intermediată de criticii-jurnaliști și de înșiși oamenii de teatru al căror glas se aude în presa epocii, am constata că cel mai slab utilizat mijloc este, cam până în 1960-1961, știrea simplă. Fiindcă, în trecerea de la stalinismul virulent la relativul dezgheț, știrea de presă nu este mai niciodată *simplă*, ci e mereu încadrată interpretativ, printr-un micro-comentariu care să-i justifice, în fond, ideologic, valoarea de întrebuintare. În locul ei, avem practica, destul de consistent reprezentată, a relatărilor din presa străină, în primii ani dominând încă presa sovietică și a țărilor socialiste, ferestrele dinspre Apus crăpându-se și ele cu precauție. E vorba, de fapt, despre rescrierea pe scurt a unor articole de toate felurile, apărute în revistele și ziarele culturale din străinătate, rescrieri rareori semnate (Trixi Staicu se ocupă, la *Teatrul*, o vreme, de acest sertar).

În paralel, avem interviuri cu oameni de teatru străini, urmând aceeași echilibristică delicată între artiștii din lagărul comunist și cei din Occident, aceștia din urmă, într-o coplesitoare proporție, cu convingeri comuniste ori măcar socialiste, firește. Un alt palier este cel al relatărilor sau reportajelor de călătorie ale puținilor aleși care au dreptul să circule în scopuri profesionale – turnee, conferințe – în străinătate. În pandant cu ele se află corespondențele din străinătate ale unor critici locali (am văzut mai sus incidentul legat de criticul britanic, colaborator al *Teatrului*, Ossia Trilling).

Undeva, la mijloc între cele două categorii de corespondențe se află, din 1960, situația specială a Danei Crivăț, care călătorește mult, cel mai adesea însoțindu-și soțul, Radu Beligan, trimis în diverse misiuni de diplomatie culturală; ea scrie, evident, despre ce-a văzut în materie de teatru. Desigur, turneele dinspre alte țări (în primul rând socialiste, iar după 1960 și dinspre Vestul capitalist) beneficiază și ele de extinse relatări, majoritatea descriptive, uneori însoțite și de microinterviuri cu actorii ori regizorii care ne-au vizitat.

În fine, la nivelul următor se deschide un nou etaj, cel al eseurilor dedicate problemelor de istorie teatrală mai veche sau recentă, ori de estetică/spectacologie propriu-zisă, etaj ocupat, inițial, de voci provenind din spațiul academic, dar care se va democratiza relativ, cuprinzând și critici care nu au poziții didactice, dar care, pentru o perioadă sau alta, se concentrează pe câte-o temă de acest fel. Compartimentul teoriei teatrale e, în acest context, abia în stadiul de schiță și frecventat mai degrabă accidental (în pofida faptului că, în anul în care patronează revista, Camil Petrescu își revizitează de câteva ori, cu grăbire, teme favorite din trecut, ori propune unele noi).

Sărăcia teoretică. Cazul Brecht

Pauperitatea teoretică are, cred, mai multe explicații convergente: mai întâi, trebuie ținut seama de faptul că teatrul românesc și-a axat dezvoltarea, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și prima jumătate a secolului XX, pe constituirea unei dramaturgii proprii, pe de-o parte, iar pe de alta, pe înprospătarea repertoriilor prin traduceri și adaptări. Chestiunile legate de scenografie și regie, deci implicit de estetică spectacologică, intervin abundant în procesul de modernizare accelerată de după Primul Război Mondial – e ceea ce am numit cândva „teatralizarea teatrului”¹. Însă, cu notabila excepție a lui Camil Petrescu, vocile care s-au pronunțat pe teme concatenate teatralizării (Soare Z. Soare, Ion Sava, G. M. Zamfirescu, Victor Ion Popa, Mihail Sebastian, Haig Acterian etc.) nu ating decât palierul sincronizării la esteticile modernității, într-un slalom mai mult sau mai puțin competent (căci legitimat mai degrabă de lecturi, de cele mai multe ori mediate de reviste sau comentarii ale altora) printre esteticile curenților și artiștilor europeni de marcă ai începutului de secol. Altfel spus, exceptându-l pe Camil, interesul față de teoriile teatrului este mai degrabă absent: dezbaterile sunt interesate de „cum” se face teatrul, nu de „ce este teatrul” și cum funcționează el. În rezumat, pauperitatea teoretică avea la noi, în anii dezghețului, deja un anume fel de tristă tradiție, fundamentată pe însuși centralismul monolitic al establishmentului administrativ, care n-a permis nicicum coagularea ori conștientizarea unor alternative viabile – altele decât mecanica simplă de tip „teatru subvenționat vs.

¹ Miruna Runcan, *Teatralizarea și reteatralizarea în România. 1920-1960*, ed. cit.

teatru comercial” (cu abia vagul și mereu periclitatul palier al teatrului muncitoresc de amatori, complet irelevant pentru această discuție a noastră, fiindcă nu a beneficiat, propriu-zis, de o recunoaștere publică din partea criticii). Ca să fi ieșit din această mecanică imediată, ar fi fost nevoie de consolidarea (social, economic și politic imposibilă a) unui orizont al întrebărilor cu privire la mecanismele teatrale fundamentale, la rostul și adresabilitatea lor etc. Și atunci, ca și azi, conservatoarele/școlile de teatru se focalizau pe „calitatea” produsului, spectacolul, neinterogând mai niciodată rosturile fundamentale ale comunicării teatrale (până și dihotomia „discipline teoretice/discipline practice” acoperă și acoperă, majoritar, sub primul concept, istoriile teatrale și pe cele spectacologice, „teoria” din adjectiv funcționând de fapt ca o umbrelă metaforică pentru canonul dramaturgic și spectacologic).

A doua explicație, conjugată, e că și înainte, dar și după dezgheț, spațiul care, măcar imaginar, ar fi putut fi dedicat teoriei teatrului e acoperit de textele de tip normativ, de sorginte stalinistă. Cum realismul socialist e unica teorie (dar, sfidând logica, și unica metodă) admisă, cum Stanislavski și metoda sa (în formula rezumată de jdanovism) funcționează aproape cincisprezece ani ca estetică teatrală unică, model, căreia îi sunt dedicate (firește, formal) cercuri de studiu în toate instituțiile teatrale, orice altă orientare de tip teoretic este, de facto, exclusă. Copiind în spirit și literă discursurile normativ-teoretice sovietice, și teoreticienii noștri de partid însărcinați cu trasarea și supravegherea „direcției bune” dezbat la infinit despre personajul activistului de partid, despre felul în care partinitatea se reflectă în dramaturgie, despre „conținutul ideologic al muncii regizorului”, despre „revizionism” ori „negaționism” în teatru, despre „actualitate” și „contemporaneitate”, despre

dialogul teatrului cu oamenii muncii de la orașe și sate ș.a.m.d.

Cel mai edificator exemplu în acest sens este legat de ciudat de timidă pătrundere în România a gândirii brechtienne care, altminteri, scuturase cu putere esteticile teatrale de după al Doilea Război Mondial, într-o bună parte a Occidentului teatral. La noi, Brecht și brechtianismul sunt în genere absente până după moartea scriitorului. Și asta nu întâmplător, ci pentru că difuzarea operelor și, mai ales, a eseurilor sale în țările tutelate de sovietici este strict controlată, chiar dacă poziția sa artistică și de mentorat în Germania Democrată e, de la reîntoarcerea din Statele Unite și până în 1956, una centrală, aproape princiară, de nezdruccinat. Era, însă, de-a dreptul imposibil de armonizat perspectiva brechtiană asupra actului teatral cu realismul socialist, arhetipal-propagandistic, al directivelor Jdanov. Din această pricină, cu cât spațiul unei culturi comuniste este mai apropiat de Uniunea Sovietică, cu atât brechtianismul pătrunde mai târziu. În anii duri ai jdanovismului strict, în Uniunea Sovietică pomenirea lui Brecht și a teoriilor sale teatrale este aproape insesizabilă, iar deschiderea nu survine decât după 1954, când marele dramaturg primește, după dispariția lui Stalin, Premiul... *Stalin*.

La noi, în plin dezgheț hrușciovist, revista *Teatrul* îi dedică un prim eseu, în parte omagial (murise în august), în parte rezumativ, semnat de Alfred Margul-Sperber, în numărul 5, din octombrie 1956; iar în numărul 7, din decembrie, redactorul-șef Horia Deleanu se întreabă, cu inocență jucată, de ce nicio piesă de-a marelui autor nu s-a montat încă în România, cu excepția *Mutter Courage*, la Teatrul German din Sibiu (premiera avusese loc exact în luna precedentă!). Chiar dacă inocența întrebării e jucată, interesul lui Deleanu față de teatrul german și implicit față de Brecht este genuin, așa cum va dovedi un reportaj consistent, din aprilie și mai ale anului următor (vezi *infra*). În

numărul 10 din 1957, întâlnim un eseu mai substanțial, semnat de criticul și istoricul de etnie germană Paul Langfelder; va urma, în noiembrie 1957, o corespondență analitică de la Berlin, dedicată textului și spectacolului cu *Viața lui Galilei*, semnată de criticul german Martin Linzer. Din 1958 încep, cu destulă timiditate (explicabilă dacă ținem seama că e un an de reîngheț virulent), să apară primele montări, la Naționalele din Iași și București. Deja, în mai 1959, *Teatrul* publică o traducere (*Mama*, adaptarea după Gorki) și un comentariu despre poemul dramatic, oarecum în pregătirea primului spectacol brechtian cu adevărat de mare ținută, care naște cronici ce vor face, inevitabil, și trimeri teoretice: *Domnul Puntila și sluga sa Matti*, la Teatrul Muncitoresc CFR Giulești, în regia lui Lucian Giurchescu.¹

În pofida faptului că marile turnee ale Mossoviet, din 1959, ale Teatrului Vahtangov, din 1960, dar și mai micile turnee ale unor teatre din republici prietene – Bulgaria, Ungaria, China, Mongolia etc. din același interval – sunt relatate de revista *Teatrul* cu sentimente (și dimensiuni) care evoluează între entuziasm abundent și politețe amicală, prin reportaje, cronici și interviuri luate artiștilor, turneul Berliner Ensemble cu Helene Weigel însăși, din prima jumătate a lui 1959, rămâne, în mod cu totul misterios, consemnat de o singură cronică.² Dar, scotocind cu încăpățănare, o confirmare a interesului față de turneu ne sosește și din fraza finală, de „bun venit”, adresată ansamblului

¹ Vezi, spre exemplu, cuplul de cronici reunite sub titlul „Spre însușirea operei lui Brecht”, cea dintâi semnată de Joachim Tenschert, dramaturgul Berliner Ensemble, cea de-a doua, mai amplă, semnată de Mircea Alexandrescu, în *Teatrul*, nr. 7, 1959, pp. 75-80.

² Alfred Margul-Sperber, „Un teatru în plină actualitate”, în *Teatrul*, nr. 7, 1959, pp. 36-41.

berlinez¹, dintr-un eseu destul de amplu dedicat, cu o lună înainte, introducerii în opera, inclusiv teoretică, a lui Brecht, semnat de Florin Tornea. Sunt, în sfârșit, pomenite aici *Micul organon*, evoluția conceptului de „teatru epic” în relație cu „teatrul politic” al lui Piscator, conceptul metodologic de „distanțare” etc.² Eseului, în fapt o conferință prezentată la reuniunile ATM, nu îi urmează, însă, în anii ce vor veni, nicio dezbatere mai amplă; iar opera brechtiană, artistică ori eseistică, nu va vedea lumina tiparului în volum până în 1966 (*Versuri*, București, Editura pentru Literatură), respectiv 1967 (*Opera de trei parale. Teatru*, București, Editura pentru Literatură, colecția Biblioteca pentru toți. *N. B.: Unica traducere, incompletă, a pieselor în volum până astăzi!!!*) Fragmente din teoriile sale teatrale apar abia în 1977, într-o culegere, la Editura Univers.³

În august 1960 apare în revistă un fel de reportaj ideologic-patetic, „Reîntâlnire cu Brecht”⁴, dedicat de jurnalistul german Heinz Kurt Müller punerilor în scenă ale pieselor lui Brecht de-o parte și de cealaltă a Berlinului. Evident, montările din RDG sunt, pentru critic, calitativ superioare celor din iadul capitalist german. Iar în numărul din decembrie al aceluiași an, Florin Tornea își publică traducerea după *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*.⁵

¹ „Și cu această grațitudine salutăm și aplaudăm prețiosul oaspete, teatrul lui Brecht, Berliner Ensemble”.

² Florin Tornea, „Brecht și teatrul lui”, în *Teatrul*, nr. 6, 1959, pp. 25-34.

³ Bertolt Brecht, *Scrieri despre teatru*, texte alese și traduse de Corina Juva, prefată de Romul Munteanu, București, Editura Univers, 1977.

⁴ Heinz Kurt Müller, „Reîntâlnire cu Brecht”, în *Teatrul*, nr. 8, 1960, pp. 92-94.

⁵ *Teatrul*, nr. 12, 1960, pp. 7-55.

Piesa va vedea lumina rampei, totuși, abia în 1962 la Craiova și va produce ulterior un alt spectacol legendar, tot la Teatrul Giulești, în 1963, în regia lui Horea Popescu și scenografia lui Jules Perahim, cu același Ștefan Mihăilescu-Brăila, care-l jucase cu ani în urmă pe Domnul Puntila.¹ Cariera spectacologică a marelui autor german era, în sfârșit, pornită, chiar dacă teoriile sale teatrale rămâneau, pentru decenii, subreprezentate la nivelul discursului critic și teoretic.

Ferestrele crăpate. Turnee, relatări, reportaje

Cum am mai spus, informația referitoare la viața teatrală din afara României sosește, pe de-o parte, prin scurte relatări preluate din revistele teatrale străine (*Teatrî, Theter der Zeit, Cahiers Théâtrales, Revue de l'Histoire du Théâtre, The Stage, Le Théâtre dans le Monde, Théâtre en Pologne, Sicario*, nu totdeauna, însă, citându-se și sursa); pe de altă parte, prin jurnalele de călătorie ale unora dintre artiștii sau criticii care puteau călători în exterior și, în fine, prin corespondențe sau interviurile (directe sau traduse din alte publicații) luate unor oameni de teatru. Desigur, până către finalul perioadei asupra căreia ne concentrăm aici, prezența teatrului sovietic este dominantă, atât din pricina călătoriilor de „schimb de experiență”, cât și a turneelor reciproce, care prilejuiesc, desigur, schimburi de opinii și culegeri de interviuri mai scurte sau mai lungi. Unele reportaje de la Moscova sunt terne, banale și prin selecția de

¹ Vezi, în acest sens, dintre multele cronici ale epocii, Ana Maria Narti, „Brecht și anatomia fascismului. Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită”, în *Teatrul*, nr. 12, 1963, pp. 38-46.

spectacole și prin stilistica îmbibată cu adjective admirative până la sațiu: e cazul reportajului de la Moscova al lui Valentin Silvestru¹, din primul număr al revistei *Teatrul*, prilejuit de prezența sa la un colocviu profesional; dar se publică și jurnale-reportaj mai vioaie, fie ele scrise de critici (Horia Deleanu, Ion Marin Sadoveanu ș.a.), fie de artiștii înșiși. Dar oamenii de teatru români încep să călătorească și-n Occident, iar aici lucrurile sunt, cum vom vedea, mult mai colorate (și politic, și estetic).

Merită însă notat în acest punct faptul că în anii dezghețului abundența de informație, uneori directă, venită dinspre Moscova contribuie în mod involuntar la deschiderea estetică. Câțiva regizori ruși de înalt prestigiu vizitează de mai multe ori România (Zavadski, Tovstonogov), iar opiniile lor, din ce în ce mai puțin închistate în normative, le prilejuiesc reacții admirative regizorilor români. Și mai importante sunt, însă, marile turnee, ca cel al Mossovietului² din octombrie 1959 (unde spectacolul lui Zavadski cu *Nevestele vesele din Windsor* lasă urme adânci, așa cum am văzut în interludiul dedicat „Bătăliei *Cum vă place*”), ori cel al Teatrului Vahtangov din vara lui 1960.³ Ele prilejuiesc întâlnirea publicului și a oamenilor de teatru români cu o mișcare teatrală care, dincolo de tornadele temporare ale politicii culturale din perioada Hrușciiov, se dovedește deosebit de dinamică și a cărei

¹ Valentin Silvestru „Pagini de block-notes dintr-o călătorie în URSS”, în *Teatrul*, nr. 1, 1956, pp. 67-74

² Vezi, în acest sens, atât articolul pregătitor al lui Zavadski din numărul din septembrie al revistei *Teatrul*, cât și analizele și interviurile de după turneu, care acoperă o jumătate din numărul din noiembrie 1959.

³ Vezi, în acest sens, articolele dedicate „vahtangoviștilor” din numerele 8 și 9 ale revistei *Teatrul*, 1960.

estetică pare adesea surprinzătoare, câtă vreme acum se fac primii pași înspre recuperarea avangardismului rusesc dinaintea și de după Primul Război Mondial, pus decenii la rând la index de către Stalin.

De altfel, turneele se dovedesc, ca întotdeauna, o sursă de inspirație. Tot în 1960 sosesc, în aceeași lună august, venerabilul Vieux-Colombier (cu *Războiul Troiei nu va avea loc* de Giraudoux, *Ciocârlia* lui Anouilh și cu *Ioana d'Arc* a lui Shaw), dar și proaspătul Piccolo Teatro¹ (cu legendarul *Slugă la doi stăpâni* al lui Strehler), ambele turnee beneficiind de o bună reflectare mediatică.²

Ni se pare, însă, important de precizat că, ținând seama de eforturile revistei profesioniste de a prezenta, pe cât se poate, imagini referitoare la viața teatrală contemporană, indiferent dacă aceasta se petrece în Est sau în Vest, informațiile privitoare la cartea de teatru, la noi apariții de istorie sau estetică teatrală, ori măcar la monografii sunt, până în 1963, total absente. Această... „lacună” ne pune, oarecum, pe gânduri: fiindcă, altminteri, așa cum am remarcat în capitolele anterioare, cel puțin criticii oficiali, de la vârful ierarhiei de partid, erau departe de a fi neinformați. Absența referințelor la cartea de teatru (în condițiile în care, chiar și din estetica teatrală contemporană sovietică,

¹ De altfel, în numărul 12 din 1959 al revistei *Teatrul*, criticul italian Carlo Di Stefano contribuise cu o concisă panoramare intitulată „Strădanii și necazuri în regia teatrală italiană contemporană”, în care îi prezentase laudativ pe Visconti și pe Strehler, pp. 93-94. În 1962, revista va reveni cu informații de la sursă, în articolul „Vă prezentăm Piccolo Teatro”, o corespondență de Gigi Lunari (directorul de cercetare al teatrului), în *Teatrul*, nr. 2, 1962, pp. 90-93.

² Vezi Mircea Alexandrescu, „Ansamblul Vieux Colombier” și „Teatrul Piccolo din Milano”, în *Teatrul*, nr. 8, 1960, pp. 66-44.

ori din alte țări socialiste, se tradusese extrem de puțin, iar din Occident mai nimic) ridică, cred eu, multe semne de întrebare cu privire la însași viziunea despre teatru a aparatului de partid și de stat, dar și asupra criticii teatrale ca atare.

„Lacuna” absenței bibliografiilor face cu atât mai stranie, citită azi, relatarea lui Paul Cornea de la un Congres internațional dedicat istoriei teatrului, la care participase, alături de Horia Deleanu, Ion Marin Sadoveanu și Zeno Vancea, în toamna lui 1957, la Veneția (în simultan cu turneul italian al *Bădăranilor* de Goldoni, pus în scenă de Sică Alexandrescu). Criticul, pe atunci director al instituțiilor de spectacole în Ministerul Culturii, se plânge, pe largi pagini, de subțirimea și desuetudinea teoretică și, mai ales, metodologică a lucrărilor și dezbaterilor, de care a fost, cu puține excepții, grozav de dezamăgit.¹ Având șansa de a-l asculta pe marele regizor din interbelic Anton Giulio Bragaglia (cândva amic cu Ion Sava), îl găsește excentric și mai degrabă depășit; în schimb, îi laudă pe autorii de lucrări din delegația română (mai puțin pe Zeno Vancea, care a avut îndrăzneala să pretindă că muzica dodecafonică poate fi folosită în operă, stârnind plictisul și dezinteresul audienței!); dar remarcă faptul că revista *Teatrul* și albumul dedicat de W. Siegfried *Personajelor și costumelor din teatrul lui I. L. Caragiale* au fost foarte apreciate: „Faptul merită relevat pentru că Italia, sub raportul editării de teatru, a dobândit o serie de rezultate bune”!² Inutil să

¹ Paul Cornea, „Noi căi în cercetarea teatrală”, în *Teatrul*, nr. 10, 1957, pp. 21-26.

² *Ibidem*, p. 26. Ar trebui remarcat aici că *Enciclopedia dello Spettacolo*, în nouă volume, sub directă conducere a criticului și istoricului Silvio d'Amico și a fiilor săi Fidelo și Alesandro, începuse să fie publicată în 1954, în ritm de un

mai amintesc faptul că dezamăgirile teoretic-metodologice ale criticului (care va fi mutat în poziție de conducere la cinematografie, chiar în lunile următoare) nu vor avea nicio consecință practică, nici în politica editorială de la *Teatrul*, nici la nivelul publicării de volume, fie ele interne sau traduceri, pentru ani buni de acum înainte.

Dintre călătoriile (mai mult sau mai puțin) de studiu ale oamenilor de teatru care prilejuiesc reportaje sau relatări mai ample, câteva ar merita, oricum, remarcate. Ele au fiecare un parfum personal, care derivă nu numai din stilistica particulară, ci și, adesea, din felul în care naratorul își produce propria selecție în a vedea și a comenta evenimentele. Regizorul Ion Șahighian¹, de exemplu, călătorește la Viena, pe care-o cunoscuse în 1927, cu prilejul redeschiderii Operei (care fusese bombardată în ultimele luni ale războiului, dar, spre deosebire de Naționalul nostru din București, austriei o refăcuseră aproape din temelii) și a unei mari expoziții dedicate decorului de teatru în Europa. Vizita se petrece în 1955, dar în numărul inaugural al revistei *Teatru* Șahighian este invitat să-și publice notele de călătorie: scriitura lui e sfătoasă, elegantă, descriind clădiri și ce i s-a părut mai interesant în expoziția dedicată decorurilor – ba chiar nu se sfiește să critice sărăcia standului românesc și să recomande o atentă gestionare, la

volum pe an la editura Le Maschere. Procesul de publicare (cu volumul dedicat cinematografului și cu cel de INDEX) s-a finalizat în 1964. Era firesc ca Paul Cornea să fie, deja, impresionat de amploarea excepțională a proiectului, chiar și numai după primele trei volume. Dar „o serie de rezultate bune” denotă, cred, reținerea precaută a entuziasmului, câtă vreme „rezultatele” veneau dintr-o țară capitalistă.

¹ Ion Șahighian, „Viena 1955”, în *Teatrul*, nr. 1, 1956, pp. 61-66.

nivel național, a patrimoniului de schițe de decor și costume (un vis rămas, până azi, în același stadiu fantasmatic).

Foarte amplu, parțial liric și, în fond, delectabil, este un reportaj al lui Horia Deleanu întins pe două numere despre călătoria în Germania Democrată (Leipzig, Weimar, Dresda, Berlin) unde vede mult teatru, pe care îl descrie atent, spectacol de spectacol, cu fotografii și fotocopii ale unor schițe de decor, dar și rezumând uneori discuții cu interpreții ori regizorii. Particularitatea reportajului atât de larg este aceea că, în fiecare oraș în parte, Deleanu încearcă să surprindă atmosfera specifică locului, diferențele arhitectonice, cele dintre repertoriile teatrale, stilistica jocului și regiei. Ți-l poți lesne închipui pe cititor, fie el artist ori simplu iubitor de teatru, visând cu ochii deschiși la șansa (încă greu de atins, chiar și în cazul țărilor socialiste) a unei asemenea vacanțe profesionale. Se joacă, în RDG, repertoriu german clasic și contemporan, mult mai puțini sovietici ca la noi, dar și Sartre, Shaw, ori dramaturgi de stânga sud-americani. La final, nu mai puțin de șase pagini ale reportajului sunt dedicate doar Berliner Ensemble și montărilor brechtiene.

În reînghețul din 1958, un text interesant e cel semnat de Margareta Bărbuță și intitulat provocator „Conspirația minciunii. Spicuri din repertoriul parizian”.¹ La prima vedere, e dificil să-ți dai seama dacă este o corespondență de la fața locului sau o compilație abilă de impresii din cronicile franțuzești ale momentului, agrementată cu lecturi personale. Notația de la final, „septembrie 1958”, tinde însă să sugereze că Margareta Bărbuță primise marele cadou de a vizita Parisul la deschiderea de stagione, cu sarcina expresă de a șterge pe jos cu abundentul teatru

¹ *Teatrul*, nr. 9-10, 1958, pp. 177-180.

bulevardier (altminteri o tradiție străveche) din „orașul lumină”. Cum Franța lui 1958 e departe de a fi o societate calmă din punct de vedere politic, avem parte și de o contextualizare încărcată de mânie proletară:

Republica Franceză trăiește zile grele, sub amenințarea dictaturii militare și personale a lui De Gaulle. Ciocnirile între reprezentanții maselor populare și reprezentanții ordinii de tip fascist se întesc și se intensifică. Libertățile cucerite cu trudă, prin lupte grele duse pe baricade, sunt înăbușite una câte una. Dar în teatrul parizian domnește *Patate*¹ [titlul unei piese de Marcel Achar, în traducere, *Cartof*, n.n.].

Textul², care în mare povestește, în stil pamfletar gros, acțiunile și reacțiile de presă ale unei puzderii de piesuțe cu autori, mai toți, de mult intrați în uitare, e menit – cum altfel? – să pună în lumină putrefacția artei burgheze. Amuzant, criticul de teatru citează însă (cu aplomb, în scop satiric) din încă necunoscutul la noi *Ubu Roi* de Alfred Jarry. Dar înfierează cu același aplomb apariția unor piese comerciale în care unele personaje sunt (oroare!) homosexuali. Și în acest caz, cititorul momentului putea, desigur, fantaza în legătură cu lungile și furioasele plimbări ale criticului pe marile bulevarde, după ieșirea (reală?, virtuală?) de la spectacole. Oare, de fapt, ce-o fi văzut Margareta Bărbuță în călătoria sa pariziană?

¹ *Ibidem*, p. 178.

² E interesant, chiar ironic, de pus în context acest articol pamfletar, în condițiile în care, în realitate, România tocmai semna convențiile cu Théâtre des Nations și se pregătea să înființeze secțiunea română a Institutului Internațional de Teatru, vezi *infra*. Margareta Bărbuță a fost secretara secțiunii române a ITI până la moarte.

Mai mult ca sigur, nu spectacolele despre care povestește în extenso, câtă vreme acestea nu sunt nicicum descrise, rămânând, doar, rezumate ale unor piese de teatru.

Anii trec în goană, se schimbă și destinațiile și formulele de jurnal de călătorie. Unul dintre cele mai palpitant-coloare este semnat de dramaturgul în plină ascensiune Sergiu Fărcășan¹ și narează, în două numere succesive din iarna lui 1961, baladările sale pe Broadway-ul newyorkez. Din primele rânduri, cu toate că pleacă de la o imagine a spectacolului lui Zavadski cu *Nevestele vesele din Windsor*, deja pomenit mai sus, e vizibilă mâna exersată a jurnalistului specializat, ani la rând, în reportaj. Pe mai bine de două pagini, dramaturgul refacă atmosfera nocturnă a New-Yorkului, cu un ton semipamfletar, trădând o delicioasă ipocrizie: strălucirilor bulevardului dedicat teatrului și filmului i se subliniază, contrastant, atât freamătul, cât și petele de pauperitate, comercialismul și – cum altfel? – mărcile de inechitate. Uneori ai zice că-și cere, înconștient, scuze jenate șefilor săi că i s-a permis să ajungă la New York:

Prin fanfară își face loc anevoie un cărucior plat cu patru roți, purtând un trunchi de om, un cerșetor care are atârnat de gât o placă: „Aș fi preferat să fiu eu în locul dumitale și dumneata în locul meu. Simte-te și ajută-mă!” Povestite, toate astea or fi părând interesante, dar nu-s: aspectul comercial e obsedant, nimic nu e spontan, nimic nu e improvizat, totul e „business” [...] nu știu cum se face și ce e în aerul acestei străzi, că simplul fapt de a trece pe ea

¹ Sergiu Fărcășan (n. 1923), dramaturg, jurnalist și autor de romane SF. Printre piesele (comedii) de succes ale anilor 1960, *Sonet pentru o păpușă* a fost jucată în multe teatre din întreaga țară. A emigrat în 1973 în Canada.

te pătează cumva, așa cum te pătezi uneori pe costum, nu știu de unde, odată cu trecerea printr-o stație de metrou.¹

Mirosurile care ies din restaurante sunt grele și grețoașe, în locul visatelor refrene ale lui Armstrong, Fitzgerald sau Belafonte din magazine se aud „miorlăieli ce par ieșite dintr-un gât dat cu briantină”, e o atmosferă de bălci, „ca la noi la Moși”. Cu un an înainte, actorii și tehnicienii de pe Broadway făcuseră o lungă grevă, la pacificarea căreia se pare că interveniseră hotelierii și restauratorii disperati din pricina lipsei de clienți. Una peste alta, Paradisul se prezintă jalnic. După ce se lansează în considerații referitoare la coșcoveala sălilor de dans unde fetele așteaptă să le dai 60 de cenți pentru un foxtrot, în timp ce pe același trotuar un tânăr împarte flyere cu Martorii lui Iehova, Fărcășanu remarcă interesul comercial al teatrelor și sălilor mici de cinema față de subiecte cu spioni și savanți ruși (ne aflăm în plin șoc al revoluției cubaneze, în câteva luni va începe criza rachetelor). Totuși:

E o obsesie semnificativă: un singur film, dedicat germanului von Braun, mai pretinde că știința occidentală ar putea avea succese; în schimb, câteva duzini își pun nădejdea în răpirea sau „evadarea” unui savant sovietic, fără de care nu se poate face nimic.²

E o deloc subtilă aluzie că, în războiul cosmosului, Gagarin tocmai furase startul. Aflăm, în aceeași ordine de idei, că e greu să găsești bilete și că „Bert” Brecht, marxistul, are mare succes, *Opera de trei parale jucându-se* (numită de dramaturg *Romanul de cinci parale!*), fără

¹ Sergiu Fărcășan, „Note de drum din SUA. Pe Broadway”, în *Teatrul*, nr. 11, 1961, p. 88.

² *Ibidem*, p. 89.

oprire, de șase ani, cu săli pline. Nu are bani pentru o asemenea reprezentație, în schimb, însoțit de niște atleți de la Dinamo, aflați accidental la un campionat, nu se poate abține să nu încerce senzații tari într-o sală de dans. Penumbră, senzație de bordel, fete cu picioarele goale. Sordid (cu siguranță, nu și pentru băieții de la Dinamo)! Dar „rușinea Times Square” rămân, totuși, sex-shopurile și bombele cu filme porno. În fine, după încă vreo două pagini de astfel de observații cu privire la bulevardul imperialismului putrefact, ajungem și la film și teatru: aflăm cu surprindere că producțiile de Hollywood costă în genere 55 de cenți, în timp ce pe Broadway e coadă la *La Dolce Vita* a lui Fellini, unde biletul e trei dolari. Fărășanu reușește să vadă *The Best Man* al lui Gore Vidal, și se declară mulțumit de producție, dar nu ne dă niciun amănunt despre ea, preferând să povestească cine e autorul și să rezume o altă piesă de-a lui, pe care-o citise cândva, satira SF *Vizită pe o planetă mică* (filmul va ajunge pe ecranele românești abia spre finalul deceniului). Apoi un alt roman de succes al lui Allen Drury. Începem să ne întrebăm dacă, totuși, a cumpărat vreun bilet la teatru sau la film. Abia după aceea descrie foaietul, bufetul cu răcoritoare și dulciuri luat cu asalt în pauze și, în fine, ne povestește pe larg acțiunea piesei.

În al doilea episod, cel din decembrie, Fărășanu remarcă și comentează pe larg lipsa de succes a pieselor europene antirealiste (din Ionesco, doar *Rinocerii* avuseseră impact). Mult mai important, însă, i se pare să își și să ne explice dominanța muzicalului pe bulevardul new-yorkez: de această dată a reușit să intre la *Opera de trei parale*, care, deși reprezentată într-o sală mai degrabă mică, a depășit 2500 de reprezentații. Ceea ce, desigur, pentru actori trebuie să fie un adevărat calvar. Fărășanu

remarcă originalitatea scenei fără fosă de orchestră, dar și complexitatea scenotehnicii. E, însă, mai degrabă dezamăgit de *My Fair Lady*, care se joacă în proximitate, găsind că adaptarea muzicală a piesei lui G. B. Shaw e subțire și lipsită de aciditatea originalului. Și suferă sincer c-a ratat *West Side Story*, care tocmai plecase într-un fulminant turneu la Paris.

După un excurs istoric care încearcă să contextualizeze dominanța muzicalului pe Broadway, aflăm că, în discuțiile cu intelectualii locali, mai toți disprețuiesc comercialismul filmelor și spectacolelor de aici și... evită să se uite la televizor, unde e și mai rău. În sprijinul tezei crizei de calitate nu vin numele intelectualilor întâlniți, ci citate din presa americană, în frunte cu patriarhul criticii de teatru, Walter Kerr. Sunt amplu comentate părerile oamenilor de teatru cu privire la cauzele crizei: proasta gestionare a drepturilor de autor, căderea economiei în industriile culturale, ba chiar și pretențiile nejustificate ale... sindicatelor corporilor tehnice. E însă clar că „Producătorii teatrului NY, spun uniunile actricești, sunt ticăloșii scenei”¹ (ceea ce nici nu e greu de contrazis, să recunoaștem...). În fine, cititorul poate rămâne, totuși, după această călătorie, mai degrabă visător și reflexiv, asemenea autorului reportajului:

Inventarul lipsurilor teatrului american ar putea continua pe multe pagini, dar, repetăm, fapt e că el nu va putea fi ucis cu totul și va mai putea da lumii multe lucruri bune. Ce păcat însă că i se ridică în cale piedici atât de mari! Ce de energii zac acolo, sub gălăgia tromboanelor în care suflă fetele bătrâne ale Armatei Salvării, sub vrafurile de obscenități, în grămada pestriță a spectacolelor proaste și

¹ Art. cit, în *Teatrul*, nr. 12, 1961, p. 85.

spectatorilor prostiți – ce de energii, ce de puteri; dacă în condițiile astea vitrege se mai nasc acolo lucruri bune, câte n-am putea căpăta în alte condiții...”¹ [s.n.].

O corespondență-reportaj cu totul ieșită din comun îi aparține unui scenograf și ilustrator de carte care încă nu părăsise România, Camillo Osorovitz (scenograf mai întâi la Nottara, apoi la Teatrul Regional București de pe Șoseaua Ștefan cel Mare, artist emigrat, probabil în 1964, în Franța, cu o bogată activitate internațională în deceniile următoare). În numărul 10 din 1962, el oferă un text² amplu și absolut entuziast referitor la spațiul și tehnologia *Lanterna Magică* de la Praga, pe care îl frecventase probabil într-o călătorie de studiu. Făcând istoricul teatrului inventat de marele scenograf Jerzi Svoboda împreună cu regizorul și inginerul, frați, A. și Z. Radok, scenograful român contextualizează fascinantă invenție multimedia cehească, amintindu-i pe avangardiștii germani și ruși, de la Piscator la Meyerhold, care au deschis drumul intersecțiilor dintre teatru și cinema. Osorovitz nu e entuziasmat atât de spectacolul la care participă, unul de revistă, ci de nebănuitele posibilități pe care poliecranul, sistemul de iluminare, simultaneitățile acțiunilor le deschid expresiei artistice și experienței spectatoriile. (De altfel, după prezentarea dispozitivului în turnee prin întreaga lume, cehii au exportat conceptul în Germania, Franța și chiar Statele Unite, o bucată de vreme el bucurându-se de mare succes.) Particularitatea pseudoreportajului lui Osorovitz, dincolo de stilul înflăcărat și de raritatea unui asemenea subiect în spațiul criticii de teatru românești, vine din

¹ *Ibidem*, p. 86.

² Camillo Osorovitz, „Un nou limbaj teatral”, în *Teatrul*, nr. 10, 1962, pp. 79-82.

nevoia artistului de a pune în lumină timidele încercări multimedia cât de cât asemănătoare făcute pe scenele din România, de exemplu cea a regretatului Tony Gheorghiu, din 1961, de la Teatrul Mic, în care, pentru piesa *Prima întâlnire* de Tatiana Sîtina, în regia lui Ion Cojar, utilizase mai multe ecrane îmbinate cu mare măiestrie, permițând proiectarea simultană a unor spații interioare și exterioare filmate, în raport cu care să se producă imersiunea actorilor. La fel de neobișnuit pentru un asemenea text e și faptul că, în ultimele pagini ale articolului, autorul își permite să viseze, sub privirile cititorului, spectacole posibile, pe texte clasice sau contemporane...

Ferestre întredeschise: corespondențe străine. Cazul Crivăț

Foarte apropiate de jurnalele de călătorie sunt corespondențele din străinătate, semnate, cam până la jumătatea intervalului de care ne ocupăm, în majoritate de critici de teatru străini. Relațiile publicațiilor românești cu aceștia erau bazate, de cele mai multe ori, pe simpatiile lor asumate de stânga, care le permisese să viziteze măcar o dată România; în cazurile speciale în care teatre românești plecau în turneu, jurnalistul străin sprijinea publicitatea și, ulterior, colecta reacțiile cele mai bune din presă. Unul dintre corespondenții harnici este britanicul Ossia Trilling (vezi *supra*). Criticul de origine poloneză, poliglot și de o strălucitoare cultură a fost din 1956 până în 1977 vicepreședinte al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, dar și un colaborator activ al ITI și al revistelor publicate sub egida UNESCO. O primă „Scrisoare de la Londra” apare în numărul din martie 1957 al revistei *Teatrul*, și

aduce critici destul de severe calității spectacolelor britanice, subliniind că, în ultima stagiune, cele mai importante spectacole văzute pe scenele britanice au provenit de la companii europene aflate în turneu: compania Madeleine Renault – Jean-Louis Barrault (unde, totuși, i-a displicut un spectacol experimental după o piesă de Cocteau, catolicul militant, punerea în scenă pasișând estetica lui Piscator), Berliner Ensemble și, cu excepțional succes, baletul moscovit, în frunte cu inegalabila Galina Ulanova. Corespondența marchează și debutul lui John Osborne cu *Privește înapoi cu mânie*, dar criticul nu e impresionat de noua voce dramaturgică, fiindcă e un fan declarat al lui Brecht, iar realismul brutal al tânărului furios i se pare prăfuit. Trilling își manifestă aici și dezamăgirea pentru întârzierea inexplicabilă a construcției noului Teatru Național din Londra, pentru care se alocaseră fonduri în urmă cu șase ani, dar lucrările tot nu începuseră (au început abia în 1962, iar în 1963 s-au finalizat exterioarele și a fost stabilit sistemul legal de funcționare. În fapt, sălile propriu-zise au fost terminate abia în 1977, în lungul interval 1963-1977 spectacolele jucându-se la The Old Vic.)

În numărul din ianuarie 1958, britanicul revine cu o cronică ce îl prezintă pentru prima dată pe „copilul teribil” al teatrului englez, Peter Brook.¹ Cronică e dedicată premierei de la RSC cu *Furtuna* lui Shakespeare, avându-l în rolul principal pe John Gielgud; însă, în introducere, autorul se apleacă și asupra unora dintre spectacolele anterioare semnate la Stratford de viitorul mare regizor. După ce ne atrage atenția că Brook nu are niciun fel de studii de teatru și că, la primele lui montări, a fost „salvat” de bune

¹ Ossia Trilling „Furtuna de Shakespeare la Stratford-upon-Avon”, în *Teatrul*, nr. 1, 1958, pp. 35-37.

distribuții, Trilling punctează „gafele” de junețe ale lui Brook: distribuirea unei fete de 16 ani, la rândul ei complet lipsită de experiență scenică, în *Romeo și Julieta*, ori invitarea lui Salvator Dali pentru o excentrică montare a *Salomeei* lui Richard Strauss la Royal Opera din Londra. Din fericire, aceste gafe sunt deja uitate în 1956, fiindcă Brook, considerat de Trilling un emul al lui Gordon Craig, a produs adevărate minuni shakespeariene – *Măsură pentru măsură* în 1954 ori, în 1955, un *Titus Andronicus* nemaivăzut, cu o coloană sonoră exclusiv „concretă”, amelodică, de mare impact. *Furtuna* i se pare absolut impresionantă, în primul rând din pricina soluțiilor scenografice (chiar dacă remarcă faptul că frisonanta scenă de deschidere, a furtunii propriu-zise, seamănă oarecum cu o rudă de-a ei semnată de Orson Wells la Londra, în dramatizarea după *Moby Dick*). Atât Gielgud, cât și restul ansamblului au parte de laude, iar „Peter Brook nu are, în momentul de față, rival demn pe scena engleză”.

O corespondență de cu totul alt tip – căci e vorba despre un scurt eseu – semnează în același număr Carlo Di Stefano¹: e vorba despre șansele de înflorire a repertoriului italian contemporan prin folosirea elementelor dialectale, fie ele regionale, fie argotice. Sunt pomeniți, în acest sens, Luigi Verga, Di Giacomo, Raffaele Viviani, dar accentul cade, totuși, pe unele opere ale „universalului” Pirandello ori ale napolitanului prolific Eduardo De Filippo, foarte la modă, încă.

După o pauză de peste un an și jumătate, datorată reînghețului politic furtunos abătut asupra întregii țări, inclusiv în viața culturală (interval în care Ossia Trilling

¹ Carlo Di Stefano, „Creația dialectală și perspectivele teatrului italian”, în *Teatrul*, nr. 1, 1958, pp. 38-40.

este aspru certat, cum am văzut într-un capitol anterior, pentru că își permisesese să laude roadele estetice ale dezghețului din Est și să trateze realismul socialist drept plicticos), Carlo Di Stefano revine cu o corespondență la rubrica Meridiane¹: ea este dedicată, de această dată, regiei de teatru italiene, percepută de critic drept mult mai săracă artistic în raport cu cinematografia, chiar dacă argumentul major al criticului este acela că, spre deosebire de film, teatrul nu a reușit, în genere, să se racordeze la „vibrația realismului autentic” – lucru care ne dezvăluie, fără umbră de îndoială, apartenența ideologică a lui Di Stefano. Sunt însă prezentate și excepțiile: în primul rând Visconti, lăudat cu abundență pentru *Nunta lui Figaro*, *Trei surori* și *Unchiul Vania*, *Drumul tutunului* de Caldwell ori *Moartea unui comis voiajor* a lui Arthur Miller. Dar și Giorgio Strehler, foarte prolific (aproape 130 de montări în cincisprezece ani), cu puneri în scenă de mare anvergură și foarte imaginative: *Azilul de noapte* al lui Gorki, *Uriașii munților* al lui Pirandello, *Opera de trei parale* de Brecht ori trilogia *Vilgiaturistii* a lui Goldoni.

Către finalul lui 1960 revine și Ossia Trilling, cu o corespondență nu foarte amplă, dedicată festivalului de la Stratford-upon-Avon², aflat în acel moment în plin avânt. Sunt rezumate, cu mici particularizări de scenografie și regie, *Doi tineri din Verona* regizat de Peter Hall („aproape un balet vorbit”), *Neguțătorul din Veneția* regizat de Michael Langham, unde tânărul Peter O’Toole face un miraculos Shylock, cu totul diferit de Petruchio, pe care același actor îl întrupează în *Îmblânzirea scorpiei* (r. John

¹ Carlo Di Stefano, „Strădanii și necazuri în regia teatrală italiană contemporană”, în *Teatrul* nr. 12, 1959, pp. 93-94.

² Ossia Trilling, „Festivalul de la Stratford”, în *Teatrul*, nr. 11, 1960, pp. 90-91.

Burton), lucru care îl determină pe Trilling să-l califice pe O'Toole drept revelația stagiunii. Sunt lăudate, cu mici descrieri însoțitoare, *Troilus și Cresida*, în regia dublă a lui Peter Hall și John Burton, dar și, mai ales, *Poveste de iarnă*, pusă în scenă tot de cel dintâi, în care strălucesc Eric Porter și Peggy Ashcroft.

*

Începând cu numărul 11 din 1961 al revistei *Teatrul*, cea mai mare parte a corespondențelor din Occident va reveni, însă, pentru câțiva ani, unui jurnalist cultural român, Dana Crivăț¹, care pare să funcționeze, câțiva ani la rând, în postura de atașat de presă itinerant al revistei. Explicația acestei stranii (și unice) ipostaze, în ani în care circulația către Occident e strașnic supravegheată, e parțial politică, parțial anecdotic-biografică: frumoasa soție a lui Radu Beligan își însoțește soțul în diversele sale misiuni culturale ori, beneficiind de avantajul acestei alianțe, participă la congrese, simpozioane și festivaluri de dincolo de cortina de fier. Ca să înțelegem azi cum se explică acest statut excepțional, e necesar să facem, însă, un mic un ocol politico-diplomatic.

Una dintre manifestările care probează în mod clar dubla măsură în politica externă în raport cu cea internă a lui Gheorghiu-Dej este faptul că, în plin reîngheț al politicilor culturale din țară, reprezentanții României negociază, între 1957 și 1961, discret, dar hotărât, relaxarea, încheind acorduri economice și culturale cu multe dintre țările vest-europene și cu SUA. În acest context, în 1956 fusese semnat

¹ Dana Crivăț (1933-2012) traducătoare, cronicar și jurnalist cultural. A fost soția lui Radu Beligan între 1952 și 1965, apoi s-a recăsătorit cu dramaturgul Horia Lovinescu. În 1982 a emigrat, stabilindu-se în Australia.

acordul cu UNESCO, instituție europeană menită încă de la înființare să medieze fructuos comunicarea culturală și științifică între Vest și Est. Din 1958, președintele Comitetului Național Român pentru UNESCO devine Ambasador (cel dintâi a fost Tudor Vianu, urmat în 1959 de academicianul Andrei Oțetea). Tot în 1958, ca urmare a bunelor rezultate obținute în urma participării în 1956 la a doua ediție a festivalului parizian Théâtre des Nations¹, e semnată o convenție oficială a României cu instituția franceză nou-creată, care intrase sub patronajul Institutului Internațional de Teatru al UNESCO. (Cu toate că întreaga finanțare venea de la guvern și de la municipalitatea Parisului, festivalul a fost perceput de opinia publică drept placă turnantă europeană pentru schimburile teatrale Est – Vest. Ceea ce, de fapt, a și fost, pentru mai bine de un deceniu.²) În fine, în 1959, este creat Centrul Român al Institutului Internațional de Teatru, iar Radu Beligan devine președintele acestuia, dar și, simultan, reprezentant pentru țara noastră în comitetul internațional de organizare al Théâtre des Nations. Acestei rapide ascensiuni internaționale îi va urma, în 1963, alegerea sa ca vicepreședinte ITI și apoi, între 1971-1977, ca președinte al acestui braț teatral al UNESCO.

¹ De altfel, dincolo de reflectarea în presă a turneului parizian al Naționalului cu *Scrisoarea pierdută* și *Ultima oră*, regizorul Claude Planson, vicepreședintele și ulterior președintele Comitetului de coordonare a festivalului vizitează România în 1957 și dă un interviu cu titlu de promisiune fermă: „Ne vom întâlni la... Teatrul Națiunilor”, în *Teatrul*, nr. 3, 1957, pp. 66-68. Planson va mai reveni de câteva ori și în anii ce vor urma.

² Daniela Peslin, *Le Théâtre des Nations. Une aventure théâtrale à redécouvrir*, Paris, Harmattan, 2009.

Bun vorbitor de limbi străine, dotat nu doar cu o cultură consistentă, ci și cu un șarm personal pe măsură, Beligan își face amici pe viață în mediul teatral occidental, în primul rând în cel francez, dar nu numai. Figura sa bonomă și conversația profesională spirituală deschid uși: este persoana cea mai potrivită să demonstreze străinătății că există libertate de expresie și mișcare în Republica Populară Română, în pofida prejudecăților create de Războiul Rece. Eforturile sale de reprezentare internațională nu rămân nerăsplătite, cum bine se știe. Va înființa și conduce un nou teatru, cel de Comedie, iar la transformarea Ministerului Culturii și Artei, în 1962, în Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă va fi numit Director al Teatrelor (1963-1964); va deveni deputat în Marea Adunare Națională și chiar membru al Comitetului Central al PCR, va conduce Teatrul Național din București de la darea în folosință a noii clădiri, în 1973, până în 1990.

Primul text major al Danei Crivăț este un substanțial interviu cu Jean Vilar¹, directorul Théâtre National Populaire și fondator al Festivalului de la Avignon, prilejuit nu de o călătorie la Paris, ci de turneul TNP la București. De altfel, interviul este urmat de o cronică (mai degrabă politicoasă decât entuziastă) la cele două spectacole, *Mercadet* de Lesage și *Turcaret* de Balzac, ambele jucate la... Sala Palatului (!), semnată de B. Elvin.² Interviul este, pentru Dana Crivăț, un prilej de a prezenta publicului român tradiția Teatrului Național Popular înființat de Firmin Gémier, de a-și chestiona celebrul interlocutor cu privire la felul în care a fost înființat și apoi a evoluat Festivalul de la Avignon și, firește, cu privire la felul în care i s-a părut

¹ *Teatrul*, nr. 11, 1961, pp. 58-60.

² *Teatrul*, nr. 11, 1961, pp. 60-66.

reacția publicului bucureștean (Vilar e gentil, recunoaște că mai întâi s-a speriat de sala enormă, dar că reacția entuziasă a publicului l-a liniștit).

Turneul TNP este însă departe a reprezenta o senzație în materie de noutate teatrală, dimpotrivă. În numărul următor, jurnalista-critic transmite o corespondență directă din Paris, cu un ton aflat la ani lumină de reportajul din 1958 al Margaretei Bărbuță, cu toate că, în esență, incriminează, ca și predecesoarea, același exces de piese bulevardiere proaste. În primul rând, scriitura e lipsită de orice încrâncenare (prima frază e deja o ironie: „Anul acesta, stagiunea teatrală la Paris a început ca o criză de guvern”); în al doilea rând, autoarei îi place să dea întregului text o aură jucăușă, de flanare la întâmplare, chiar dacă și ea frunzărește cronicile confrăților de pe malurile Senei. În orice caz, e clar că, din punctul de vedere al pieselor noi, e un an prost până și pentru autorii consacrați (Anouilh, Marcel Aymé). E impresionată însă de melodrama lui Gibson *Miracle Worker*, dramatizare după memoriile acti-vistei surdo-mute Helen Keller (piesa se va juca și la noi, începând din 1970, cu titlul *Fata care a făcut o minune*, cu Leopoldina Bălanuță în rolul educatoarei Annie Sullivan, un rol magistral realizat). Dana Crivăț remarcă popularitatea lui Robert Thomas cu piesele sale polițiste (și *Capcană pentru un bărbat singur* și *Opt femei*, ambele jucându-se de ani cu mare succes la Paris, vor apărea imediat și pe scenele românești); în schimb, se mulțumește doar să înșiruie puzderia de piese clasice de la Comedia Franceză și ce s-a anunțat în continuarea stagiunii la TNP; punctează cu abia mascată frivolitate că tinerele stele Romi Schneider și Alain Delon fac furori cu *Păcat că e târșă* a lui John Ford, la Théâtre de Paris, unde de altfel joacă și alt star de cinema, Raf Vallone. Presentările sale se concentrează, însă, în

mai toate cazurile, pe conținutul piesei de teatru, nu pe spectacol. Cu toate astea, vârful stagiunii îi este atribuit (urmând desigur presa franceză, dar și transcriindu-și propria reacție entuziastă) lui Roger Planchon, care a montat la Théâtre de la Cité de Villeurbanne *Švejk în al Doilea Război Mondial* de Brecht, iar spectacolul a fost preluat cu mare succes de Théâtre de Champs-Élysées.

Este, însă, cazul să precizăm aici că, între 1961 și 1964, rubrica *Meridiane* ori, mai apoi, *Pe scenele lumii*, găzduite de *Teatrul*, devin, proporțional, din ce în ce mai bogate în informație teatrală culeasă și prelucrată din revistele străine, demonstrând eforturile revistei de a le oferi cititorilor o imagine panoramică cât mai cuprinzătoare despre viața teatrului din Europa și din lume. Este, în fond, o conjugare tacită cu noul început de primăvară politică, iar în acest peisaj corespondențele și interviurile dau volum și dimensiune umană, directă.

Congresul Institutului Internațional de Teatru de la Atena, din iarna lui 1962 este, pentru Dana Crivăț, un bun prilej pentru realizarea mai multor materiale care vor fi difuzate ulterior. Cel dintâi e un interviu consistent cu Roger Planchon.¹ Subiectul interviului nu se limitează doar la trasarea istoriei Théâtre de la Cité de Villeurbanne, de la marginea Lyonului, un adevărat fenomen de coagulare a energiilor locale în crearea unui spațiu teatral prin definiție dedicat experimentului. Dana Crivăț este aici deja un jurnalist literar cu stil alert, cu ochi pătrunzători (îi face, imediat după introducere, un portret aproape cinematografic lui Planchon) și cu întrebări deloc convenționale. Sunt dezbătute cu răbdare chestiuni de politică (finanțarea culturii

¹ Dana Crivăț, „Roger Planchon și Théâtre de la Cité de Villeurbanne”, în *Teatrul*, nr. 2, 1963, pp. 99-92.

de către stat, libertatea de expresie artistică – Planchon e, inevitabil, comunist), de filosofie, sociologie, de arhitectură (regizorul era în plin proces de amenajare a teatrului său), de tehnologie teatrală. Dar nu sunt pierdute din vedere nici problemele de estetică, conceptul de contemporaneitate teatrală, dimensiunea de cercetare în regia de teatru, revoluția hermeneutică și structurală provocată de Brecht ori interpretarea clasicilor. Interviuul rămâne și azi unul exemplar.

Numărul din martie al aceluiași an este dedicat, în introducere, Institutului Internațional de Teatru și Zilei Internaționale a Teatrului, instaurată cu un an înainte. Despre importanța celor două și relația cu UNESCO scrie Valentin Lipatti¹, în acel moment secretar al Comisiei naționale române pentru UNESCO. În acest context, Dana Crivăț își continuă interviurile, asociind însă două convorbiri²: una cu Michel Saint-Denis (nepot al lui Copeau, regizor, inspector general al teatrelor în Franța și consilier artistic, alături de Peter Hall și Peter Brook, la Royal Shakespeare Company); și alta cu viitorul star al criticii teatrale britanice, Kenneth Tynan. Ca și în anteriorul interviu, ambii subiecți au parte de câte-un scurt portret din vârful stiloului. Primul interviu e luat cândva, nu se precizează când, la Bruxelles. Michel Saint-Denis vorbește cu entuziasm despre RSC, despre construcția sălii noi de la Stratford și despre deschiderea companiei către alte monții, contemporane, ieșind de sub obligațiile stricte legate de Shakespeare. Povestește despre planul deschiderii unei școli de teatru la New York, alături de Elia Kazan, însă

¹ *Teatrul*, nr. 3, 1963, pp. 2-4.

² Dana Crivăț, „Perspective ale teatrului modern”, în *Teatrul*, nr. 3, 1963, pp. 80-83.

corpusul interviului este centrat pe noua sa montare de la The Old Vic din Londra cu *Livada de Vișini*. Al doilea interviu, luat într-o locație neprecizată (probabil tot la Atena) e, firește, centrat pe dramaturgie mai degrabă decât pe spectacole: Kenneth Tynan, care avea doar 35 de ani, se arată un susținător înflăcărat al noii generații de autori dramatici, cea reunită de critică sub numele de „tinerii furioși”. Le laudă orientarea, originalitatea, diferențele de stil, introducându-i astfel, alături de Osborne, despre care deja se auzise, pe Wesker¹ (cu *Cartofi prăjiți cu orice*, care se va traduce în curând sub auspiciile ATM), pe John Arden cu *Dansul sergentului Musgrave* (peste câțiva ani Penciulescu va monta un spectacol antologic la Târgu-Mureș), pe Harold Pinter cu *Îngrijitorul...* Dana Crivăț pare oarecum sceptică² și chiar gafează nițel, cu un soi de candidă obrăznicie („Mai au și alte [merite]?”). Tynan e gentil și ocolește ironia, explicând rolul excepțional al Royal Court în dezvoltarea noii dramaturgii, dar și nașterea, prin această dramaturgie, a unei noi generații de actori.

Un nou interviu, de data asta plasat cu eleganță pe un vaporaș care se îndreaptă spre insula egeeană Hydra (deci luat tot cu prilejul colocviului ITI de la Atena), va apărea în aprilie. Crivăț îl are ca interlocutor pe actorul, regizorul și profesorul Harold Clurman, soțul Stellei Adler, fondator, alături de ea și de Lee Strasberg al *Theatre Group* în 1931, devenit mai apoi *Actor's Studio* în 1947. Evident, tema

¹ Dana Crivăț va realiza un interviu amplu cu Wesker în anul următor, vezi *Teatrul*, nr. 10, 1964, pp. 87-93.

² E ciudat că pare a nu fi familiarizată cu subiectul, în condițiile în care pe ecranele din România rulase deja ecranizarea *Cabotinului* lui Osborne, regizat de Tony Richardson și cu Laurence Olivier într-un rol excepțional.

discuției e metoda lui Stanislavski și felul în care ea a fost dezvoltată, în mod specific, în spațiul american.¹

Mult mai interesant, pe alocuri straniu, dovedind un soi de oboseală, este reportajul parizian, spart în două numere succesive, care apare în toamnă, și care e rezultat din participarea jurnalistei la (evident) noua ediție a festivalului Théâtre des Nations.² Stilul, păstrându-și în prima parte suplețea, e mai puțin exuberant-jucăuș ca în urmă cu doi ani: a câștigat, în schimb, în profunzimea analitică. Aproape două pagini sunt dedicate *Regelui Lear* al lui Peter Brook, un regal primit în urale de toată presa franceză (la noi va ajunge neobișnuit de repede, doar câteva luni mai târziu, în februarie 1964). Crivăț se arată, însă, fascinată și de producția Workshop Theatre al regizoarei Joan Littlewood cu un muzical politic plin de proșpețime: *Oh! What a lovely war!* de Charles Cilton. Echipa i se pare excepțional antrenată, stilul original al piesei, compusă din momente fragmentare, cu totul înnoitor, spectacolul de o simplitate cu efect percutant. Este în schimb dezamăgită de didacticismul producției lui Vittorio Gassman de la Teatrul Popular Italian cu colajul teatral *Jocul eroilor* (texte de la Eschil la Brecht, în doar 6 actori), în pofida faptului că îl găsește pe Gassman fermecător și desăvârșit ca actor. Spi-cuiesc, pentru a marca picătura de snobism care i se permitea Danei Crivăț (greu de crezut că altor critici li s-ar fi permis):

În fața unui public de intelectuali, Gassman a folosit același limbaj scenic ca în fața muncitorilor, în parte

¹ Dana Crivăț, „Sistemul lui Stanislavski e Gramatica omului de teatru”, în *Teatrul*, nr. 4, 1963, pp. 83-86.

² Dana Crivăț, „Seri de teatru la Paris”, *Teatrul*, nr. 9, 1963, pp. 87-90.

analfabeți, din cel mai înapoiat sat al Calabriei: a prezentat o antologie, o lecție de istorie a teatrului, în care intenția pedagogică nu numai că nu era ascunsă, ci de la bun început anunțată.¹

Următoarea corespondență², din numărul din octombrie, schimbă din nou, complet, stilul. Avem acum de-a face cu un soi de călătorie săltăreacă, din paragraf în paragraf, în care jurnalista povestește mai degrabă propriile sale reacții la (prea) multele spectacole văzute într-o perioadă prea scurtă de timp. *Victor sau copiii la putere* a lui Vitrac, pusă de Artaud în 1929 și redescoperită de Anouilh (care o și regizase, trezindu-i jurnalistei o milă uimită) i se pare o totală aiureală. *Pieton de l'air* a lui Ionesco, la Odeon, în regia lui Barrault, îi rămâne complet de neînțeles: singurul lucru care-i reține atenția e că Madeleine Renault e încă plină de farmec, cu toate c-a trecut de cincizeci de ani! O amuză în schimb *O dumini-că la New York* (fără autor, fără regie, fără teatrul producător) în care strălucesc vedetele de cinema Marie Jose Nat și Jean-Claude Brialy. Descrie însă atmosfera unei plimbări pe Champs-Élysées, către Théâtre National Populaire, unde juca Jean Vilar în *Thomas Moore* de Robert Bolt. Piesa, lungă, o plictisește grozav. După încă câteva paragrafe săltărețe, rezervate unor spectacole complet anodine, aterizăm brusc la Bordeaux, cu un grup de jurnaliști, unde Crivăț vede *Mary Stuart* de Schiller, într-un turneu al Comediei Franceze. În fine, iată teatru cu T mare! Renée Faure e minunată („mai ales în partea a doua”), decorurile sunt grandioase, costumele „de o rară

¹ *Ibidem*, p. 89.

² Dana Crivăț, „Seri de teatru la Paris”, în *Teatrul*, nr. 10, 1963, pp. 86-90.

bogăție”. Păcat că, întoarsă la Paris, cedează ispitei și merge la Théâtre de la Huchette, unde se joacă, de șapte ani, *Cântăreața cheală* și *Lecția*.

Sala are 60 de scaune. Pe plafon au mai rămas urme de calcio vecchio. Pereții sunt spoți cu ulei trist. Scena – cinci pași laterali și, poate, trei în adâncime. Decorurile – hidoase, actorii – diletanți (cel puțin așa mi s-a părut). În rândul întâi, câțiva preoți catolici râdeau și ei. Deși ultimul papă a murit abia ieri...

Grea misie, misia de jurnalist teatral la Paris.

Două luni mai târziu ni se oferă însă un adevărat cadou: un interviu cu Peter Brook.¹ Locul conversației e o cafenea din proximitatea teatrului Sarah Bernard, iar Crivăț precizează că s-a desfășurat imediat după ieșirea de la *Regele Lear*, prezentat în reportajul din septembrie. La o masă alăturată, discret, se odihnește Paul Scofield, ieșit din rol, și el la fel de „surprinzător de tânăr” ca și regizorul. Interviul introduce, prin vocea lui Brook, încă din primele rânduri, numele lui Jan Kott (e, probabil, cea dintâi mențiune a celebrului shakespeareolog în spațiul românesc). Evident, mai bine de jumătate de interviu este, de fapt, un lung monolog hermeneutic al regizorului cu privire la semnificațiile piesei. Crivăț face o încercare de a sparge acest monolog cu o întrebare frivolă legată de faptul că atitudinea Cordeliei i se pare neverosimilă. Cu totul absorbit de propriul discurs, Brook nu cade în plasa farmecului naiv-jucat de jurnalistă: „Eu nu prea înțeleg de ce ridicați o problemă atât de sentimentală!” replică el, vag iritat. Partea finală, cea mai bogată în idei, e cea spectacologică. Întrebat cum a ajuns la conceptul de

¹ Dana Crivăț, „Întâlnire cu Peter Brook”, în *Teatrul*, nr. 12, 1963, pp. 98-100.

decor și la cel al costumelor, Brook deja părăsește curajos căile bătute. Detestă costumele, de principiu. Idealul ar fi ca actorii să joace goi, necazul e că și nuditatea e, în teatru, un costum, deci nu s-ar rezolva nimic cu asta, s-ar produce doar o stângeneală reciprocă, de ambele părți ale scenei. E interesat, în schimb, de revelarea scenică a unor personaje, de stabilirea unor raporturi volumetrice care să focalizeze percepția spectatorului. Nici nu zăbovește măcar asupra unor considerații legate de decor. E, de fapt, preocupat doar de „simplificarea până la abstractizare a detaliilor de însemnătate minoră, pentru a crește intensitatea”¹. Privind dinspre azi spre ieri, e limpede că Brook locuia deja, mental, încă din 1963, în *Spațiul gol* apărut în 1968.

Anul 1964 este deja, în mod vizibil, unul în care fereștrele par, în fine, să se deschidă larg. Royal Shakespeare Company vine la București cu *Lear* și cu *Comedia Erorilor* (revizitată de Clifford Williams), iar revista *Teatrul* oferă două cronici substanțiale – cea complex analitică a Mirei Iosif, în numărul din februarie, și cea a Danei Crivăț, mult mai sentimental-impresionistă, în numărul din mai. Jurnalista pleacă în vară la Stratford-upon-Avon², unde festivalul este dedicat anul acesta împlinirii a 400 de ani de la nașterea lui Shakespeare și și-a impus un program pe măsură: montarea tragediilor istorice într-o continuitate stilistică și de distribuții (acolo unde personajele trec dintr-o piesă într-alta), chiar dacă șapte spectacole sunt montate de doar trei regizori: Peter Hall, John Burton și Clifford Williams. Copleșitorul efort al regizorilor este pus în pagină cu atentă admirație, însă ceea ce o

¹ *Ibidem*, p. 100.

² Dana Crivăț, „Festivitățile de la Stratford-upon-Avon”, în *Teatrul*, nr. 7, 1964, pp. 94-96.

fascinează pe Crivăț de această dată este unitatea stilistică a jocului actorilor (unii, legendari astăzi, erau pe atunci foarte tineri: Eric Porter, David Warner, Jan Holm) – un joc caracterizat de o simplitate și sobrietate cu totul ieșite din comun, care-i focalizează pe dimensiunile psihologice cele mai subtile ale textului shakespearian, creând „o impresie de robustețe, de sănătate și vigoare”. Cu totul diferit, în intenții dar și în realizarea propriu-zisă, vag dezamăgitor chiar dacă îi admiră protagoniștii (Laurence Olivier și tânăra Maggie Smith) îi apare spectacolul invitat, cu *Othello*, de la Teatrul Național din Londra: un recital clasicist al marelui actor, lăsat aproape singur în raporturile cu colegii de scenă, cu excepția Desdemonei. Reportajul este, să recunoaștem, unul incitant.

Spectacolul, teatralitatea, regia, decorul: dezbateri și adevări

Chiar dacă dezbaterile, mesele rotunde, anchetele sau pur și simplu luările de poziție referitoare la dramaturgia națională reflectă, mai ales în perioada reînghețului, una dintre temele obsesive, cu o puternică încărcătură normativă, în coada de cometă a paradigmei staliniste a „textului” responsabil de tot și toate, interesul pentru spectacologie, pentru destinul regiei și, într-o mai mică măsură, al scenografiei rămâne o constantă după marea confruntare a reteatralizării din 1956. Cum am văzut deja, între 1959 și 1960, conceptul de „reteatralizare” e de cele mai multe ori evitat, ba uneori e folosit cu vădită conotație negativă, subsumat aluziv formalismului și revizionismului, resuscitate conceptual de către activiștii de partid din limbajul jdanovist.

Cu toate astea, chiar și în vremuri în care practica dublului limbaj este monedă curentă, „regia își vede de

treburile ei”... ca să utilizăm o parafrază maziliană¹: cu foarte puține excepții (între care cea mai dramatică e a Soranei Coroamă-Stanca, cea care, în timp ce mama ei, compozitoarea Mansi Barberis, are domiciliu forțat, iar fratele ei, medicul Gheorghe Plăcișteanu², moare în închisoarea de la Râmnicu-Sărat în urma unui proces înscenat, primește interdicție de semnătură și lucrează ca muncitoare necalificată între 1959 și 1964), protagoniștii tinerei regii din confruntarea reteatralizării își consolidează poziții fruntașe în mediul teatral, atât ca voci artistice recunoscute, cât și în ierarhiile restructurate ale instituțiilor în care sunt angajați.

*

Minunându-mă de noile cuceriri ale științei, mă gândesc cu oarecare amărăciune la arta noastră teatrală [...]. Și cât de departe suntem noi, ca formă de manifestare, de marile cuceriri ale științei și tehnicii contemporane. S-au lansat două sputnikuri și noi jucăm teatru mai aproape de vremurile când cel mai rapid mijloc de locomoție era poștalioul.³

Pasajul de mai sus aparține unui text al regizorului Horea Popescu referitor la propriul său proces de creație, în pregătirea spectacolului cu *Baia* de Maiakovski la

¹ Ne referim aici de celebra replică a lui Iordache din *Acești nebuni fâțarnici*: „Ce-mi pasă mie de eternitate? Eternitatea își vede de treburile ei.”

² Stelian Tănase susține, ca și familia Plăcișteanu-Coroamă, că doctorul Plăcișteanu ar fi fost asasinat din ordinul lui Gheorghiu-Dej pentru că avea o relație secretă cu fiica sa, „actrița” Lica Gheorghiu. Vezi Stelian Tănase, *Anatomia mistificării. 1948-1989*, București, Humanitas, 1997.

³ Horea Popescu, „De la spectacol la concepție”, în *Teatrul*, nr. 2, 1958, p. 28.

Teatrul Muncitoresc CFR Giulești. Practica notelor despre laboratorul regizoral în pregătirea unei premiere ori a interviurilor luate de redacție directorului de scenă în preajma premierei abia apăruse, dar se va menține decenii de-a rândul. În bună măsură, notele, jurnalul de repetiții, dezvăluirile asupra intențiilor și metodelor de lucru au consecințe pe termen mediu atât asupra felului în care critica tratează analitic spectacolul, cât și asupra felului în care se formează publicul specializat (chiar dacă nu e cazul să exagerăm cumva impactul cronicii asupra consumului de teatru în ansamblul său, mai ales neavând niciun fel de instrumente pertinente de a măsura așa ceva). Pe de altă parte, acest act publicistic de descindere în laboratorul de creație al regizorului, nici pe departe unul nou, fiindcă se practicasă și în presa interbelică, funcționează și ca publicitate/promoționare a activității artistului și instituției producătoare.

Uimirea „curajoasă” a lui Horea Popescu cu privire la defazarea dintre cuceririle științifice (în trend leninist, dar nu numai, e încă foarte la modă iluzia științificității care va salva lumea, inclusiv iluzia „regiei științifice”) vine în contextul precis în care, în fond, teatrul românesc recupera, în fapt, prin Maiakovski, una dintre tendințele agitatorice acute, prebrechtienne, ale avangardei/constructivismului/situaționismului rusc.¹ Ocolul spiralat, prin Brecht, înapoi la avangarda ruso-sovietică, cu care spațiul nostru teatral nu avusese, în practica curentă, niciun contact (cu micile excepții ale Trupeii de la Vilna și ale teatrului proletar *underground*, atâta cât a fost, dar cu care, la nivelul mentalităților, mișcarea teatrală românească evitase să

¹ Pentru o imagine holistică cu privire la avangarda rusă și sovietică, vezi Dennis G. Ioffe și Frederick H. White (eds.), *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism: An Introductory Reader*, Boston, Academic Studies Press, 2012.

aibă de-a face), e una dintre particularitățile epocii teatrale în România, dar ea s-ar putea extinde, cu siguranță, și asupra altor țări est-europene. Oricum, acest proces insidios de recuperare estetică, mai ales la nivelul spectacologic, are loc oarecum în contracurent cu discursurile normative ale autorităților culturale și ale criticilor asociați acestei autorități, care vor reintra în trombă, cum am văzut, abia două-trei luni mai târziu, și vor persista agresiv până în 1961-1962.

Consecința vizibilă a faptului că regia românească de teatru e prinsă în încheștarea fantasmatică dintre propriul ei ritm natural de dezvoltare (inclusiv prin recuperări, dar și prin explorarea sincronică a propriului „limbaj”) și reînghetuț ideologic-cultural este aceea a perfecționării, până la sofisticare, a discursurilor din publicistică, obligate să tropăie în ritmul directivelor ca un elefant în magazinul de porțelanuri, protejând, simultan, procesul de creație în micul său teritoriu de libertate (libertatea de creație e, cum bine știm, un concept lax, iar exercițiul ei e, mai întâi de toate, în mintea omului).

Simultan și conjugat cu dezbaterile impuse despre eficiență, primatul dramaturgiei (cu corolarul său, care e „sarcina regizorului în dezvoltarea dramaturgiei originale”), partinitatea muncii regizorului, bătălia pentru actualitate și alte asemenea teme-directivă, către mijlocul anului 1960, revista *Teatrul* introduce o nouă (sintetică) temă, dezvoltată pe parcursul a aproape jumătate de an: „Teatru și contemporaneitate”. Trebuie să recunoaștem, „contemporaneitate” e o noțiune suficient de cețoasă, dar și destul de eficientă ideologic ca să contrabalanseze, ori chiar să mascheze până la sufocare, conceptul de „modernitate” și, mai ales, valențele estetice ale „modernismului”. Cred că intențiile inițiatorilor acestei dezbateri aveau o triplă țință: reiterarea, la un nou nivel, a normativului realismului

socialist, elasticizarea limitelor estetice ale acestuia în raport cu stilisticile aparent mai permissive ale spectacolului (câtă vreme, asumând brechtianismul, „metoda” stanislavskiană nu mai e singura canonică) și, în fine, inducerea, la nivelul vieții teatrale interne, a ideii că estetica realist-socialistă nu exclude libertatea inițiativei artistice, a „vocii personale” (de altminteri, o temă amplu dezbătută de revistele culturale din URSS, cu multe ecouri inclusiv la noi, prin intervențiile traduse ale unora dintre cei mai cunoscuți regizori sovietici ai epocii).

Ca și în alte situații similare de dezbateri, colocvii, simpozioane, și în cazul dezbaterii despre contemporaneitate vom avea parte în mod consecvent de practica dublului discurs, în care „ce vor ei să audă” funcționează simultan ca angajament de cumințenie, dar și ca măsură de protecție a operei: a „ceea ce vrem noi să facem”. Citite azi, aceste texte îl obligă pe analist să învețe tehnica unui soi de lectură arheologică, în care trebuie să dai la o parte o mare cantitate de nisip, praf și grund ca să desparți limba de lemn de adevăratele preocupări ale artiștilor. Cu toate astea, unii dintre ei sunt adevărați experți în a-și transmite, totuși, și gândirea și neliniștile personale, în spatele unor cortine transparente, pictate cu „ce vor ei s-audă”. Alții, desigur, indiferent de notorietatea ori nivelul (aparent) pe care-l ocupă în ierarhia agreată de putere, se mulțumesc să îngâne adeziuni, ca la ședințele uzuale de partid ori învățământ politic.

Spre exemplu, Radu Penciulescu pare destul de tranșant în tratamentul pe care îl acordă noțiunii înseși de contemporaneitate, fără să sugereze vreo clipă că primatul textului ar putea avea de suferit:

Ca regizor, cred că o piesă care nu conține germenele de contemporaneitate nu trebuie pusă în scenă. Tratarea contemporană a textului în spectacol trebuie făcută în

spiritul operei, așa cum a fost ea creată, dar trebuie să mergem în adâncimea textului, nu împrejurul lui. Contemporaneitate într-un spectacol înseamnă, în ce-l privește pe regizor, tratarea de pe pozițiile noastre a unui text care ridică probleme ca și cele ale noastre.¹

Aici se petrece, însă, un viraj imediat către o temă care îl preocupa în adâncime, în momentul respectiv, pe regizor, și care nu mai are, în fond, nimic de-a face cu subtematica intenționată de redacție și de activul de partid: cea a „gradului zero al teatralității”, ca să fac o parafrază la celebrul eseu al lui Roland Barthes din 1953 – o chestiune, de altfel, care îi bântuia simultan și pe Brook, și pe Grotowski, și pe atâția alți artiști contemporani; deci care „plutea în aerul epocii”.

Teatrul trebuie adus la esența sa, trebuie să ajungem la rostirea cea mai simplă a marilor adevăruri care grăiesc totdeauna mai mult decât panașul agățat la pălărie. [...] Soluția ideală ar fi aceea care ar duce la înlăturarea decolorului cu totul, spre a pune în lumină actorul cu ceea ce rostește el.²

Cum vom vedea, Penciulescu va mai reveni asupra ideii, semn că nu-i dădea pace. În schimb, colegii de dezbateri sunt, în bună măsură, captivi într-un conservatorism academic, tipic „realismului socialist”, în definiția sa jdanovistă. Al. Finți aduce realismului un mare omagiu, bazat pe lucrul cu actorul, Tompa Miklós se declară, cu patetism, un antimodernist convins, căci – nu-i așa? – modernismul e o tendință răsuflată a teatrului burghez-decadent. Lucian Giurchescu și Horea Popescu, încă colegi

¹ Radu Penciulescu „Fiecare spectacol, o dezbateri”, în *Teatrul*, nr. 5, 1960, p. 6.

² *Ibidem*, p. 7.

la Teatrul Giulești și unii dintre cei mai angajați promotori ai reateatralizării, interviewați probabil de redacție la locul de muncă, se mulțumesc, de această dată, să rostească lozinci despre „pozițiile” lor „partinice și ideologice ferme”, cel de-al doilea mărturisindu-și, totuși, interesul din ce în ce mai apăsător față de recuperarea teatrului agitatoric.¹ Dezbaterile va continua și în numărul următor fără mari surprize, cu Dinu Cernescu jucând un entuziasm tineresc, cam transparent și cam bombastic, dar și cu Mihai Dimiu care e, la rândul lui, un antimodernist *ex cathedra*, demolându-i în două vorbe (cele deja clasicizate, din epoca stalinistă din vremea terorii dinaintea războiului) pe Meyerhold, Evreinov și Tairov, ba chiar tranșând net faptul că: „E o falsă cauzalitate aceea pe care o enunță unii între teatrul de avangardă de aiurea și teatrul nostru revoluționar.”²

Referința la ceea ce „enunță unii”, neprecizată, ne sugerează, dincolo de voința autorului, că, în epocă, în spațiul discuțiilor libere, neoficiale și deci nepublicabile dintre artiști, rădăcinile estetice ale noii regii teatrale în modernismul de început de veac și, în special, în avangarda artistică rusească, germană și franceză erau o temă măcar enunțată, dacă nu chiar una la ordinea zilei. Altminteri ce rost ar fi avut să combați o idee pe care n-o susține nimeni? Dacă ne gândim că Horea Popescu, Giurchescu și Dimiu se odihneau la repetiții pe aceleași holuri și participau la ședințele aceluiași teatru, cel din Giulești, iar primii doi erau egal interesați de Brecht, la care vor tot reveni, „cauzalitatea” enunțată de „unii” intră cu ușurință într-un mic scenariu cu iz de delațiune. Dar să nu ficționalizăm, totuși...

¹ *Teatrul*, nr. 5, 1960, pp. 10-11.

² „Teatru și contemporaneitate. Mihai Dimiu”, în *Teatrul*, nr. 6, 1960, p. 27.

Dezbateră plasată sub semnul „contemporaneității” continuă și în iulie 1960, cu o intervenție previzibil „pe linie” a lui Moni Ghelerter, dar și cu o adevărată demonstrație de clasică elocință polemică, la rândul ei fără adresant precis, elaborată de Liviu Ciulei:

Există o mare primejdie care se strecoară sub haina formelor așa-zis tradiționale și care adesea constituie un element formalist mai plin de prejudicii, cred eu, decât un formalism pe deplin afișat, și deci foarte ușor de recunoscut și de înlăturat. [...] Și în dramaturgie și în decor, și în jocul actorilor, și în regie, acest lucru își face loc adesea și nu știi de la prima vedere de ce ne depărtează de esențial, pentru că totul pare a fi la locul lui. Suntem obișnuiți cu rezolvări care, având odată autenticitate, au fost preluate ca formule, dar care astfel devin formale. Fiecare moment artistic își cere expresia lui adecvată, nouă, legile lui organic legate de conținut. Și la aceasta nu se poate ajunge prin replicarea unei rezolvări general acceptate și totuși neavenite.¹

Potențialul subversiv al acestui pasaj e lesne de perceput, în condițiile în care înfierarea „formalismului” era, de mai bine de un deceniu, o practică curentă, iar esteticile teatrale ale avangardei ruse și sovietice fuseseră în ansamblul lor subsumate de Stalin acestui concept. Lasă că unii artiști, între care Meyerhold, și muriseră sub gloanțele „formalismului”. Mai nou, se purtaseră, în ultimii ani, acuzele de „practicism” la adresa regizorilor care, asemeni lui Ciulei, făceau exces de analiză profesională în detrimentul adeziunilor ideologice pe șoseaua strict determinată a realismului socialist. Așa cum am văzut, însă, și în studiul de caz dedicat spectacolului cu

¹ „Teatru și contemporaneitate. Liviu Ciulei”, în *Teatrul*, nr. 7, 1960, p. 73.

Cum vă place, Ciulei avea această forță de a le întoarce, cu o logică necruțătoare, activiștilor și artiștilor sicofanți propriile argumente împotriva lor înșiși. Fără ca pasajul citat să trimită expres la vreun confrate, el pune în lumină, cu destulă limpezime, cel puțin pentru contemporanii săi artiști, practica „replicantă” a lui Sică Alexandrescu și a atâtor altora, mult mai puțin celebri. În plus, e de remarcat aici și cât de asemănătoare sunt aceste aserțiuni ale regizorului cu pasajele descriptive referitoare la „teatrul mortal”, în viziunea lui Brook, din viitorul lui volum manifest *Spațiul gol*, 1968.

Celelalte intervenții, cea a lui Miron Niculescu și cea a lui Lucian Pintilie, sunt însă cuminiți, irelevante, poate exceptând fantazările celui dintâi despre ceea ce ar trebui să devină cu adevărat un teatru „popular”, și despre necesitatea de a se înființa studiouri experimentale (ceea ce se va și întâmpla în câteva teatre bucureștene peste vreun an, dar activitatea acestora se va rezuma mai degrabă la dezbateri în jurul unor conferințe, nu la activități artistice de tip laborator).

În decembrie 1960 are loc Seminarul republican al regizorilor, ale cărui materiale de sinteză și intervenții individuale vor începe să fie publicate începând cu numărul 1 al revistei *Teatrul* din anul următor. Oricum, e de subliniat aici că, din nou, după momentul marii dezbateri din 1956, atenția vieții teatrale e concentrată asupra regiei. Materialele seminarului continuă, însă, să fie foarte timide, mai ales că sunt așezate sub patronajul unui referat semnat de o echipă curios de eterogenă: Moni Ghelerter (regizor din generația matură afiliat aparatului de partid, corect academic, care însă tocmai montase *Orfeu în infern* a lui Tennessee Williams la Național, cu un mare succes de public și critică, cu Florin Piersic și Irina

Răchițeanu), Radu Penciulescu și Valentin Silvestru. Referatul are un titlu evident normativ: „Sarcina numărul unu a regizorului contemporan: Marele spectacol cu piesă originală”¹. Prezența lui Penciulescu în această companie neobișnuită se explică, probabil, prin faptul că regizorul tocmai pusese în scenă două premiere pe țară mult lăudate, *Prietena mea Pix* de V. Em. Galan, la Teatrul de Comedie, și *De n-ar fi iubirile* de Dorel Dorian, la Teatrul Mic.

Ar fi de remarcat în referat faptul că, dincolo de împărțirea sa pe subtematici cu titluri mobilizatoare („Mândria de a făuri starea civilă a piesei”, „În așteptarea capodoperei”, „Pentru o concepție regizorală realistă” etc.), lucrările seminarului sunt ilustrate cu fotografii, dar și cu caricaturi. Iar autorii dau cu îmbelșugare exemple pozitive și exemple negative. E, de pildă, certat Ciulei pentru o scenă ideologic ambiguă din *Passacaglia*, recent montată la Teatrul Municipal, dar și redutabilul Ion Șahighian pentru *Stânca miresei* de la Teatrul Armatei. Sau Vlad Mugur, pentru o concepție „divergentă de cea a autorului”, în producția cu *Când scapătă luna* de Horia Stancu de la Naționalul bucureștean. Atât criticile cât și laudele au însă, e de subliniat, baze mai degrabă „practicist”-estetice, chiar dacă lungile enumerări fac ca argumentele să pară, adesea, superficiale. În compensație, materialul „de fond” care urmează referatului, semnat de Andrei Băleanu, se intitulează... clar: „Baza măiestriei regizorale: Poziția ideologică marxist-leninistă”². Adevărul e că ne aflăm undeva pe muchia unui deal, iar politica editorială încearcă să împace, pe cât se poate, două perspective aflate în vădită opoziție.

¹ *Teatrul*, nr.1, 1961, pp. 2-14.

² *Ibidem*, pp. 15-28.

Intervențiile care urmează (Lucian Giurchescu, Dan Nasta, Valeriu Moiescu, Mihai Dimiu, Constantin Dinischiotu, Sanda Manu – într-o vervă irepresibilă și, privită de la distanța timpului, vag ridicolă, cu tentă de Nina Cassian –, D. D. Neleanu) sunt caracterizate de aceeași pendulare nesigură și, deci, extrem de precaută, între marota „regiei științifice” și privirea critică, mai mult sau mai puțin sinceră, cu privire la spectacolele colegilor, alese după afinități.

Însă, așa controlate și redundante cum sunt aceste dezbateri și colocvii, e de marcat faptul că ele se petrec în paralel cu o deschidere a peisajului repertorial către texte de teatru mai mult sau mai puțin recente: încep să se joace Tennessee Williams, Dürrenmatt, O’Neil ș.a., chiar dacă piesa românească și cea sovietică sunt încă dominante în repertorii. Iar revista *Teatrul* insistă cu interesul său față de regie: dacă în luna septembrie avem un material destul de amplu, dar și destul de banal, semnat de György Harag, intitulat „Forța principală a spectacolului: munca regizorului cu actorii”¹, în octombrie se deschide o nouă zonă de dezbateri, dedicată tuturor oamenilor de teatru, dar unde, firește, dominanți sunt tot directorii de scenă: „Pentru o calitate superioară a spectacolului.” Titlul, cu aer de întrecere socialistă, e și el un argument referitor la procesul lent de trecere de la normativitatea bazată pe cuvinte-cheie tari, la un soi de timidă autogovernanță (în sensul ideologic al noțiunii, după model probabil titoist²), slujită de concepte laxe: „contemporaneitate”, „calitate”, „eficiență” etc.

¹ *Teatrul* nr. 9, 1961, pp. 8-15.

² Vezi Branislav Jakovljević, *Alienation Effects: Performance and Self-Management in Yugoslavia, 1945-91*, Ann Arbor University of Michigan Press, 2016.

În octombrie, sub acest nou semn al calității superioare sunt din nou aduși alături, prin interviuri, Moni Gheleter și Radu Penciulescu. Ambii vorbesc destul de amănunțit despre spectacole care li s-au părut de calitate, însă, spre final, Penciulescu pleacă din nou într-o călătorie imaginară în viitorul teatrului și în propriile vise de creație, pe care, trebuie să recunoaștem, și le-a împlinit cu tenacitate în deceniul care tocmai începuse, indiferent câtă vreme și efort i-a luat ca să-și urmeze traseul anunțat aici:

Cred, de pildă, că viitorul este, în mare măsură, de partea teatrului brechtian, a îndepărtării de efectul teatral, pentru a găsi faptul ideic [*sic!*] pe care să-l prezentăm gol, cu acea valoare pe care o are în sine. [...] Trebuie ca o piesă să trăiască pe scenă prin ea însăși, replicile să fie ascultate, să trezească interesul și participarea spectatorului. Și mai trebuie ca discuția începută pe scenă să fie capabilă să genereze în conștiințe o perpetuare a întâlnirii omului cu teatrul, cu piesa respectivă. Am să încerc să pun în aplicare în mod radical această părere. Doresc un spectacol golit de orice artificii de montare, de orice teatralisme care să îngreuneze prin ele însele ciocnirea ideilor. Acestea trebuie să se desfășoare la cel mai incandescent nivel. Îmi propun pentru un viitor poate nu atât de apropiat să montez o piesă clasică unde importantă să fie găsirea rezonanțelor cele mai actuale ale aceluia text, încât el să sune vibrant spectatorului de azi, fără a purcede la ceea ce unii înțeleg prin prezentare actuală.

Există în această reverie proiectivă a lui Penciulescu, dintr-un interviu, de altfel, perfect conformist până în acest punct, două dimensiuni esențiale care merită puse în lumină. Pe de-o parte, decizia deja coagulată asupra unei estetici teatrale pe care regizorul o pune în filiația lui Brecht, dar care nu are mai nimic de-a face cu Brecht.

Din această perspectivă, pasajul în sine are ceva de manifest, de legământ de asceză, deloc consonant cu realismul socialist (câtă vreme e vorba de reprezentarea ideilor în adevărul lor nud, cu valoarea lor „în sine”), ba dimpotrivă. Pasajul e de un grotowskianism sui generis, dintre cele mai iluminate. Și, în fapt, dacă ne întoarcem către vârful carierei românești a lui Penciulescu, cu *Doi pe un balansoar* (1964), *Tango* (1967), *Dansul sergentului Musgrave* (1969), *Regele Lear* (1970) ori *Vicarul* (1972), jurământul de castitate se dovedește a fi fost ținut în spirit și literă, cu rezultate excepționale.

A doua dimensiune, mult mai discretă, e cea polemică: în fond, regizorul se distanțează aici de colegii săi de generație partizani mai mult sau mai puțin asumați ai „reteatralizării” și, în mod mai marcat, chiar dacă fără să o rostască încă, de estetica lui Liviu Ciulei. De fapt, în perioada dezbaterii despre reteatralizare, Penciulescu abia își elabora lucrarea de licență – cu un poem utecist, la Craiova – și chiar subliniază undeva că dezbaterea nici nu l-a interesat, nici nu l-a influențat în vreun fel.¹ Cum vom vedea, spectacolul cu *Cum vă place*, a cărui premieră avusese loc cu câteva luni înainte, îl impresionase neplăcut și nu va ezita să o afirme.

Seminarul republican al regizorilor din anul următor pare mai relaxat, iar redacția nu mai publică un „referat”, fie el făcut de autorități sau de regizorii înșiși, ci rezumă selectiv unele dintre luările de cuvânt. Merită marcat că, deja, punctele de vedere ale regizorilor nu mai conțin aproape deloc referințe la normativele ideologice, ci se concentrează, uneori polemic, alteori analitic, în unele cazuri luându-se la trântă cu opinia criticilor, pe spectaco-

¹ Vezi Gelu Badea, *Prințul minor. Radu Penciulescu, pedagogie și creație*, Cluj-Napoca, Eikon, 2013.

lele propriu-zise. Din păcate, cineva (poate direcția teatrelor, poate ATM, poate teatrul însuși) avusese ideea ca discuțiile să se centreze pe activitatea ultimei stagiuni a Teatrului Bulandra. Iar această subtematică limitează în mare măsură aria exercițiului critic al regizorilor reuniți; dar împinge și instituția gazdă într-o poziție deloc comodă: repertoriul nu are profil clar, spectacolele sunt inegale și bazate, uneori, pe texte total ne semnificative. Desigur, există marile succese din stagiunile anterioare sau din cea prezentă, în frunte cu *Menajeria de sticlă*, *Copiii soarelui* sau *Cum vă place*, dar nici asupra lor regizorii seminarului nu au păreri consensuale. Moni Ghelerter e, de exemplu, total deranjat de distribuirea lui Clody Bertola în *Rosalinda*, Mihai Dimiu și chiar Dinu Cernescu par să găsească spectacolul confuz, iar stagiunea teatrului mai degrabă dezechilibrată. Analitic, Penciucescu se concentrează pe un singur spectacol, cu comedia *Costache și viața interioară* de Paul Everac: în răspăr cu multe cronici (îl numește aici în clar pe Radu Popescu cu o cronică din revista *Magazin*), textul i s-a părut valabil, jocul actoricesc plin de calități, iar regia lui Ion Olteanu foarte curată și adecvată. În schimb, săgețile lui se îndreaptă asupra criticii și, prin ricoșeu, țintesc din nou spre Ciulei:

Cred că excesul de „regie”, care a fost o vreme la modă pe scenele noastre, a lăsat urme la cei care judecă spectacolele noastre și că acestor tovarăși ar trebui să li se explice că regia nu e o scamatorie cu fum și artificii, care îmbracă piesa și actorii, ci tocmai transmiterea către spectator a ideii piesei, în primul rând prin intermediul actorului.¹

¹ „Seminarul republican al regizorilor. Radu Penciucescu”, în *Teatrul*, nr. 7, 1962, p. 5.

Intervenția lui Ciulei¹, în versiunea selectată de redacția revistei, e una destul de scurtă, care răspunde elegant criticilor și susține, pe bună dreptate, faptul că, pentru a avea un profil specific, Teatrul Bulandra ar trebui să beneficieze de o anume unitate stilistică coagulată de jur împrejurul regizorilor săi. Ceea ce nu e cazul, câtă vreme, spre deosebire de tânărul Teatru de Comedie („cel mai gândit teatru al nostru”), în teatrul în care lucrează el regizorii nu obișnuiesc să comunice unii cu alții, iar direcția nu încurajează nicicum această coagulare. E, evident, vorba despre direcția interimară, asigurată de actorul Lazăr Vrabie, secretar de partid, fost director adjunct (prin înlăturarea din ambele funcții a Beatei Fredanov în 1958, cu ocazia reînghețului).² De altfel, în anul următor, Vrabie va fi înlocuit chiar de Liviu Ciulei.

Merită însă notat și faptul că, asemeni lui Penciulescu, și regizorul de la Bulandra are păreri foarte critice cu privire la cronicarii teatrali, inclusiv la cei din redacția revistei gazdă, exemplificând cu câteva cronici: revista însă îi acordase deja spațiu suficient pentru această temă, așa că transcrierea doar menționează această parte a intervenției sale.

Lucian Giurchescu, de curând mutat de la Teatrul Municioresc CFR Giulești la Teatrul de Comedie (unde își va

¹ „Seminarul republican al regizorilor. Liviu Ciulei”, în *Teatrul*, nr. 7, 1962, p. 11.

² Conform descoperirilor lui Daniel Iftene, din teza sa de doctorat, între Liviu Ciulei și Lazăr Vrabie a fost, timp de ani, o tensiune mocnită, iar cel din urmă i-a făcut mai multe denunțuri la Securitate celui dintâi, începând de la colaborarea lor la *Valurile Dunării*. Cf. Daniel Iftene, *Regizori de teatru în lumea filmului – Regizori de film în teatru*, Universitatea Babeș-Bolyai, 2015, p. 118 (teza este încă nepublicată; <http://ubbcluj.ro/193.231.20.119/doctorat/teza/fisier/2496>).

alcătui propriul program artistic și, din 1973 și până în 1979, când defectează în Danemarca, va deveni director) schimbă cu curaj tema impusă de redacție și preia de la Ciulei ideea „teatrului cel mai bine gândit”, lăudându-și instituția (și, în subsidiar, directorul, Radu Beligan). Dar vorbește și despre multiplicarea naturală a stilisticilor regizorale:

Tovarășii Liviu Ciulei, Mihai Dimiu, Dinu Cernescu au vorbit aici de tendințele care există în regia românească, despre lupta pentru o inovație reală și nu falsă, despre diversele moduri de a înțelege fenomenul teatral. Mi se pare demn de semnalat începutul cristalizării unor stiluri diverse în cadrul aceleiași metode. Dacă n-ar fi decât două exemple, de început de drum, cred totuși că aş putea concretiza oarecum cele afirmate mai sus.

La Radu Penciulescu, de exemplu, în *Secunda 58, Prietena mea Pix, De n-ar fi iubirile*, există o tendință de economie a mijloacelor de expresie actoricești, regizorale și scenografice care nu înseamnă lipsă de fantezie, ci punerea unui accent deosebit pe ritmul interior al actorului, pe permanența și continuitatea acestui ritm. Pe de altă parte, Dinu Cernescu, la Teatrul Regional București, în spectacolul cu Alecsandri și în noua versiune a *Mielului turbat* folosește la maximum toate mijloacele de exteriorizare a unui sentiment, a unei idei, fără, însă, să cadă în exhibiții.¹

Cum vedem, regizorii se critică și se laudă, deja, unii pe alții, ba chiar și în materie de tehnică și estetică, dar atrag și atenția, mai mult sau mai puțin subtil, criticilor de

¹ „Seminarul republican al regizorilor. Lucian Giurchescu”, în *Teatrul*, nr. 7, 1962, pp. 13-14.

teatru că arta regiei e mult mai complexă decât obișnuiesc aceștia să o reflecte cronicile lor; în consecință, fie și nerostit, exercită o adevărată presiune de profesionalizare a câmpului. Însă, asupra criticii sub lupa artiștilor vom reveni într-un capitol aparte.

Un ton din ce în ce mai dezinhibat, mai natural, începe să se audă în paginile revistei *Teatrul*. Chestiunea profilului instituției revine și în numărul din octombrie care, în loc de defunctele editoriale, se deschide cu un interviu jucăuș luat de Mircea Alexandrescu lui Radu Beligan. Două articole, unul al lui Giurchescu, celălalt al lui Esrig, vin să întărească (și să promoveze, desigur) imaginea de spațiu novator a Teatrului de Comedie. În ceea ce-l privește pe Esrig, avem însă parte nu doar de relatarea entuziasmului dinăuntru echipei, ci și de un moment de reverie metodologică și educațională:

Am introdus în programul nostru de activitate ore de mișcare scenică sub conducerea tovarăsei Paula Sybill [sic!]. [...] S-ar putea înființa și ore de dicție și vocalize. [...] Poate ar trebui încercată și modalitatea creării piesei în teatru. Dacă vrem să întărim legătura dintre teatru și public, dacă vrem să cucerim publicul pentru un teatru nou și îndrăzneț, suntem obligați să căutăm forme cât mai variate de spectacol, începând de la lectura artistică, pe care, nu se știe de ce, teatrele nu o practică deloc, și mergând până la improvizație.¹

Merită, credem, să punctăm aici faptul că, de atunci și până astăzi, atelierele de antrenament periodic al corpului și vocii echipelor de actori angajați au rămas mai degrabă accidentale, ori legate direct de producția unui spectacol

¹ David Esrig, „Programul artistic al teatrului: Afinități și exigențe”, în *Teatrul*, nr. 10, 1962, pp. 61-62.

sau altul, iar comisionarea piesei de teatru rămâne, și azi, mai degrabă un vis extravagant.

Poziția din ce în ce mai puternică pe care o ocupă regia de teatru în opinia criticilor și jurnaliștilor culturali ai epocii e probată, pe lângă articolele care sunt incursiuni în atelierul de creație al unui spectacol sau altuia, și prin consecvența cu care sunt invitați, din vreme în vreme, să se exprime cu privire la teme ce au atât dimensiune teoretică, cât și practică. În numărul 1/1963, e introdusă una dintre cele considerate importante și care va reveni câțiva ani mai târziu, chiar dacă nu în forma dezbaterii ori campaniei, în discursurile artiștilor și, mai ales, în cele ale directorilor de teatru, atunci când se va relua chestiunea profilului specific al instituției de spectacol: e vorba despre „Educația teatrală a publicului”. Nu e, desigur, o temă nouă, doar felul în care ea e abordată acum pare la ani lumină distanță față de felul în care asezona discursul normativ al criticilor-activiști în urmă cu doar doi-trei ani.

Horea Popescu dedică temei un articol interesant, chiar dacă lipsit de orice referințe teoretice și bazat în exclusivitate pe experiența personală, inclusiv pe aceea de martor al politicilor repertoriale dedicate dezvoltării publicului din URSS. El trimite la spectacolele precedate de introduceri explicative ori chiar de conferințe-școală, asemenea concertelor-lecție oferite de Filarmonică în matineele duminicale. Mai mult, el salută inițiativele recente ale televiziunii române de a programa serii de emisiuni dedicate istoriei teatrului cu exemplificări (majoritatea erau adaptări TV, împrăspătate, ale conferințelor din interbelic ale lui Ion Marin Sadoveanu, dar apăruseră și formate noi, de exemplu cele propuse de Zoe Dumitrescu-Buşulenga). Ar fi de dorit, spune el, chiar introducerea în școală a unor ore de teatrologie/spectacologie, corelate cu programa de

literatură română (ce vis!). Dar, printre toate acestea, se strecoară și o atenționare, cred, extrem de sugestivă, cu privire la însuși conceptul de „teatru popular”, în definiția sa dublu orientată, sociologic și estetic:

Să nu vulgarizăm noțiunea de „spectacol popular” sau „accesibil”, înțelegând prin aceasta că spectatorului i se dă totul „mură-n gură”, fără a i se cere niciun efort de inteligență și sensibilitate. Înțelese așa, aceste spectacole nu ar face să progreseze nivelul publicului nostru. Să recunoaștem mai bine deschis, fără fățarnicie, că și teatrul – alături de celelalte arte – își are limbajul său propriu, a.b.c-ul său, de care e bine să se țină seama. Nu poți citi o carte, oricât de curgător ar fi scrisă, fără să cunoști alfabetul, fără să știi să citești. La fel cu teatrul: nu poate fi gustat și înțeles decât ținând seama de trăsăturile sale specifice. S-ar putea crede, altfel, că teatru poate face oricine și oricum, fără niciun fel de pregătire anume.¹

Dincolo de picătura de vanitate profesională, pasajul dă seamă cu privire la două idei care, așa cum se va vedea, plutesc în aer și definesc, în fond, fie și subteran, procesul de asimilare tacită a ideii de autonomie a esteticului în arta teatrală românească: pe de-o parte, e vorba de ideea că accesibilitatea nu e o condiție care să țină doar de selecția repertorială și, cu atât mai puțin, de conformarea la o unică estetică, percepută drept canonică, pentru că produce educație prin utilizarea „eficientă” a gustului public mediu; ci că ea e un produs al dialogului, alfabetizat cultural, dintre artiști și spectatori, în care aceștia din urmă sunt invitați să se familiarizeze (să învețe) mai multe stilistici (limbaje) teatrale. A doua idee,

¹ Horea Popescu, „O altă față a problemei”, în *Teatrul*, nr. 1, 1963, p. 78.

chiar dacă încă insuficient conturată, este aceea că numai artiștii profesioniști pot oferi materia propice pentru ca publicul să se cultive/profesionalizeze, la rândul său.

Ambele idei, chiar dacă strecurate în treacăt aici, mi se par extrem de importante, fiindcă ele radiografiază, de fapt, nucleul consensual ce tocmai se coagula, cu privire la menirea și „definiția de întrebuințare” a artei teatrale. Cu doar un deceniu jumătate în urmă, în vremea în care democratizarea pedagogică, normativă a teatrului (care trebuia să se rupă definitiv de conținutul și formele sale „burgheze”) aducea cu sine amestecul „necesar”, în bună parte din instituțiile teatrale din București și din țară, dintre actorii profesioniști și actorii amatori, pasajul de mai sus ar fi fost tratat drept curată erezie. Acum, în 1963, chiar dacă există un întreg sistem al caselor de cultură, al celor de creație populară, o întreagă rețea de festivaluri dedicate amatorilor etc., iar artiștii participă, ca instructori ori ca membri în jurii, la buna funcționare a acestui sistem, chiar dacă aparatul de propagandă va continua să oblige la ampla reflectare în presă a mișcării de amatori, devine totuși, din ce în ce mai limpede, că cele două paliere, cel al artei „profesioniste” și cel al „semi-artei” produse de diletanți sunt paralele. Ba chiar, neintersecându-se de regulă în mod real, aceste paliere sunt plasate într-o ordine axiologică în care doar arta profesionistă e, cu adevărat și legitim, *artă*. Căci, nu-i așa, „s-ar putea crede, altfel, că teatru poate face oricine și oricum, fără niciun fel de pregătire anume.”

E de subliniat aici faptul că, spre deosebire de alte mișcări teatrale din estul și centrul Europei, la nivelul mentalităților, această poziționare „artă înaltă” vs. „artă diletantă” (deci inferioară) e semnalul de revenire, de închidere a cercului în raport cu perioada interbelică, fără

ca experiența perioadei de presiune ideologică stalinistă să fi reușit să producă vreun salt. Dacă în Iugoslavia, Cehoslovacia, Polonia, Germania Democrată mișcarea de amatori a funcționat, după 1960, ca ferment novator și ca spațiu alternativ de expresie teatrală, adesea cu dimensiune de opoziție ori măcar dizidentă în raport cu sistemul (ideatic, dar și estetic), în România, în pofida faptului că statul va investi enorm în această direcție (ori poate tocmai de aceea), mișcarea de amatori se va comporta și va fi privită constant ca o rudă cu handicap, în pofida textelor de propagandă care vor curge râuri, un sfert de veac mai departe.

Momentul în care despărțirea de normativele propagandistice devine cu adevărat vizibilă e constituit, însă, tot de o „masă rotundă”: ea succede premierei cu *Umbra* de Evgheni Schwartz la Teatrul de Comedie, în regia lui David Esrig¹ – un spectacol care, ca și *Cum vă place*, a făcut istorie (mai ales că acesta a și călătorit în turnee în străinătate, stârnind reacții entuziaste). Nu vom face aici un studiu de caz, ca în capitolul precedent, ci ne vom rezuma să punctăm deosebiri esențiale dintre cele două debateri, desfășurate la o distanță de numai un an și jumătate.

Primul lucru de observat e acela al compoziției participanților la masa rotundă. De față (ori având intervenții selectate la transcriere) sunt doar trei critici: istoricul Vicu Mândra, redactorul-șef Traian Șelmaru și tânărul critic Ana Maria Narti. În schimb, alături de David Esrig se adună bună parte din echipă: actorii Gheorghe Dinică, Niki Atanasiu, Sanda Toma, Amza Pellea, Nicolae Gărdescu. Dacă la *Cum vă place* participaseră doar doi regizori pe lângă autorul spectacolului, aici numărul

¹ „La masa rotundă cu realizatorii spectacolului *Umbra*”, în *Teatrul*, nr. 9, 1963, pp. 42-65.

confraților participanți la dezbateri s-a dublat, căci se exprimă Radu Penciulescu, Valeriu Moisescu, Lucian Pintilie și Dinu Cernescu. E prezent și scenograful Paul Bortnovski. (O notă de la începutul discuției precizează că unii regizori, neputând fi de față, au intervenit cu texte scrise după ce-au citit transcrierea discuției.) Cum vedem, din garda de critici activiști ai deceniului trecut n-a participat (ori n-a fost invitat) nimeni, Traian Șelmaru fiind, desigur, gazda obligatorie, ca redactor-șef.

Dacă dezbateri debutează cuminte, cu laudele aduse spectacolului de Vicu Mândra, care are totuși și anume obiecții legate de utilizarea mai multor stiluri ce ar avea nevoie de un plus de armonizare, ampla intervenție a Anei Maria Nartî ridică ștacheta analizei critice la nivelul unui discurs cu dimensiune comparatistă și teoretică, oferind, într-un anume fel, cadrul de necesară generalizare, perfect potrivit discuțiilor de detaliu care vor urma. Ea remarcă refuzul lui Esrig de a trata pseudo-basmul lui Schwartz în mod arhetipal, pe axa naivă bine/rău:

Această idee nu este actuală și eficientă numai din punct de vedere politic; așa cum o dezvoltă Esrig, ea ni se înfățișează ca o adevărată idee artistică, *o idee teatrală* [s.n.]... Spectacolul acționează în ansamblul lui pe două dimensiuni: Satirizează realitățile urmărite de Șvarț (nonvaloarea substituită valorii, înstrăinarea, tirania, pericolul fascismului) și, în același timp, comentează aproape tot timpul anumite aspecte ale artei teatrale contemporane.¹

Criticul de teatru remarcă, aici, dimensiunea de artă poetică (am zice azi, postmodernă), de dialog estetic

¹ „La masa rotundă cu realizatorii spectacolului Umbra. Ana Maria Nartî”, în *Teatrul*, nr. 9, 1963, p. 44.

subtextual a abordării lui Esrig, lucru care ar fi părut, până foarte de curând, de neînțeles și, desigur, de neacceptat. Propunând în mod asumat o comparație a acestei atitudini estetice cu cea a lui Roger Planchon din montarea cu *Georges Dandin*, de curând venită în turneu la București, Narti plusează teoretic:

Teatrul trăiește în zilele noastre tocmai din efortul de a se defini în raport cu ce-a fost înainte și în raport cu celelalte arte, tocmai prin strădania de a manifesta o cât mai profundă conștiință de sine [...]. Tendința de a lucra foarte teatral, în sensul bun al cuvântului, s-a concretizat în planul realizării, în efortul deosebit de intens [...] de a valorifica toate componentele spectacolului și toate posibilitățile actorilor, de a „cânta” pe toate clapele artei scenice. Și aici Esrig merge în direcția uneia din marile orientări ale spectacolului modern, care cere să nu te mulțumești să afirmi doar verbal, să rostești numai un text pe scenă, ci să-l însoțești de o gestică, o plastică adevărată. [...] E bine să ne aducem aminte că teatrul nu a fost întotdeauna așa cum l-am moștenit de la părinți.¹

Intervenția ulterioară a regizorului însuși e menită să continue în această direcție, lămurind participanții la dezbateri cu privire la intențiile ce-au stat la baza viziunii de ansamblu, și a felului în care această viziune a determinat modul specific de lucru la spectacol, care se dorește (de fapt, ca și cel al lui Ciulei, analizat în capitolul precedent) unul de satiră „populară”, chiar dacă evită cu hotărâre recuzita de basm:

Cred că este mult mai actual să prezentăm o umbră al cărei echivalent este nimicul, nulitatea, nonvaloarea, care

¹ *Ibidem*, p. 45.

mimează omenia: umbră în măsura în care repetă gesturile omului fără să exprime nimic, și cred că această nulitate este mult mai primejdioasă, tocmai pentru că posedă asemenea capacitate mimetică, tocmai pentru că are această capacitate de a induce în eroare.¹

În jurul regizorului, actorii vorbesc cu entuziasm și pasiune despre construcțiile de rol, despre antrenamentul neobișnuit și binefăcător cu Paula Sybille, despre minuția analitică cu care regizorul i-a condus, maieutic, către realizările lor remarcabile („Pentru mine, pregătirea acestui rol, nu exagerez, echivalează cu mai mulți ani de studiu”, afirmă Gheorghe Dinică²), ori încearcă să exprime dificultățile pe care le-au avut și continuă să le aibă nu doar în etapa de elaborare, ci și în ceea ce privește păstrarea consecvență a liniei și tensiunilor contradictorii pe care și-au fixat personajul (e cazul cu Sanda Toma ori, mai ales, cu Amza Pellea).

Dacă Radu Penciulescu, ca și Lucian Pintilie ulterior, pornesc un fel de bătălie argumentativă împotriva unora dintre criticii care-au scris despre spectacol (e pomenit aici Constantin Paraschivescu, alții sunt doar sugerați, dar asupra acestei teme vom reveni mai amănunțit într-un capitol ulterior), Esrig revine și profită de intervenția critică a lui Penciulescu pentru a demola prejudecata, inclusiv a confratelui³, cu privire la relația dintre forța de

¹ „La masa rotundă cu realizatorii spectacolului Umbra. David Esrig”, în *Teatrul*, nr. 9, 1963, p. 48.

² *Ibidem*, p. 49.

³ De altfel, lui Liviu Ciulei, care n-a putut participa la masa rotundă, redacția îi cere să scrie un material în urma lecturii transcrierii discuțiilor. În textul său, dincolo de laudele aduse spectacolului lui Esrig, Ciulei intra fățiș în opoziție cu afirmațiile mult prea vehemente ale lui Penciulescu privitor la vii-

abstractizare a spectacolului și adresabilitatea sa față de publicul prezumat. Pasajul are, și azi, o anume încărcătură de manifest:

Înainte de a începe lucrul, nu ne putem erija în cunoscători ai limitelor publicului. De pildă, un spectacol ca *Umbra*, care a cunoscut niște limite foarte reduse de interpretare din partea unor cronicari, a descoperit limite mult mai largi de apreciere la marele public, ceea ce pentru noi este foarte îmbucurător, demonstrând că operația de evaluare a capacității publicului nu se poate face din birou, ci doar îndrăznind concret...¹

E interesant de observat că discuția antrenează, plecând dinspre actorii din distribuție, dar ajungând la regi-zorii care apreciază spectacolul, o temă tehnică de majoră importanță: cea a pregătirii multilaterale, fiabile a actorului, nu numai prin intermediul școlii², ci și, permanent, în instituțiile de spectacol în care actorul e angajat. Dinu Cernescu e chiar radical cu privire la subiect:

Spectacolul lui Esrig a șocat. A șocat în primul rând pentru că a repus în discuție problema dezvoltării tehnicii

torul teatrului și la simplitatea abstractă care ar trebui împinsă la limita maximă. „În ce mă privește, sunt adeptul acestui gen de spectacole, deși n-aș putea să-l practic, temperamental și structural”, p. 62.

¹ *Ibidem*, p. 56.

² Merită notat aici faptul că, în luna mai a anului următor, Bucureștiul va găzdui Reuniunea internațională a Institutului Internațional de Teatru dedicată pregătirii actorului, cu accent pe improvizație, cu echipe de studenți actori și profesorii veniți din toată lumea, eveniment foarte mediatizat de presa scrisă, televiziune și jurnalele de actualități din cinematografe.

actoricești la modul ei total, solicitând din partea actorului o pregătire cu totul specială (pregătire pe care, din păcate, 80 % din actorii noștri nu o au).¹

Această dimensiune a dezbaterii este, credem, una de mare importanță, iar spectacolul Teatrului de Comedie reprezintă un punct crucial ce va antrena, pentru o destul de lungă perioadă, o schimbare de viziune cu privire la lucrul cu actorii, nu doar în ochii criticii, ci inclusiv în IATC (unde, de altfel, are loc o schimbare de generație în ceea ce privește maeștrii de clasă).

După ce numește, fără sfială, spectacolul lui Esrig un „moment-cheie al stagiunii teatrale”, Lucian Pintilie intră și el în consensul bătaios al reproșurilor cu privire la incompetența unor cronicari și, profitând chiar de inabilitatea lui Radu Popescu de a-și fi manifestat temerea că numărul de spectacole „gimnaste” tinde să alunge de pe scene teatrul „normal” (?), mută discuția către un subiect care ni se pare, în acest punct, de o crucială importanță: cel referitor la tratamentul regizoral asupra textului dramatic. Vom cita consistent din intervenția sa pentru că, prin intermediul ei, putem radiografia azi cu exactitate schimbarea de paradigmă în înțelegerea dimensiunii estetice a artei regizorale.

Problema principală nu e aceea a coeficientului îngrijorător de răspândire a unor asemenea spectacole, printre care se numără montarea lui Esrig, ci alta, o problemă fundamentală, discutată destul de limitat și înțeleasă uneori destul de strâmt: problema atitudinii creatoare față de text. Esrig face parte dintre regizorii care demonstrează că transmiterea mesajului unei piese este o problemă de

¹ „La masa rotundă cu realizatorii spectacolului *Umbra*. Dinu Cernescu”, în *Teatrul*, nr. 9, 1963, p. 57.

personalitate (s.a.); că, într-adevăr, o piesă poate să fie descoperită în viziuni diferite, care să nu se contrazică fundamental, sau chiar să se contrazică, pentru că ea implică – cu aceeași violență cu care e implicat un poet în mărturisirile sale – sentimente, gânduri, atitudini *personale* (s.a.), deosebite de la un artist la altul, de neconfundat de la un artist la altul.¹

Un asemenea rar consens între criticii și artiștii prezenți (căci încheierea lui Traian Șelmaru e, la rândul ei, rezumativ elogioasă, vorbind chiar – ce ironie! – despre „o nouă teatralitate și chiar despre „reteatralizarea actorului”) și regizorii cei mai reprezentativi ai momentului, de jur împrejurul unui spectacol de vârf, nu marchează doar marea valoare a *Umbrei* lui Esrig, ci, poate mult mai important, semnaleză închiderea unui ciclu – cel deschis de mai vechea dezbatere a reteatralizării –, și dă startul în procesul de asumare deplină a esteticii modernității de către mediul teatral din România.

¹ „La masa rotundă cu realizatorii spectacolului *Umbra*. Lucian Pintilie”, *Teatrul*, nr. 9/1963, p. 59.

5. Critica criticii de teatru

O serie de cronicari se ascund în spatele unui adevăr devenit poncifal – textul constituie temelia temeliilor spectacolului – și acordă o disproporționată atenție piesei, ignorând aproape, în câteva rânduri dincolo de o poetică și transparentă steluță, transfigurarea ei scenică. Câțiva vorbitori susțineau la Veneția că acest mod cu totul impropriu de a face cronică aparent dramatică se datorește faptului că mulți comentatori ai teatrului provin din rândul criticilor literari. Personal, mi se pare că această obârșie nu trebuie repudiată, deoarece are avantajul că garantează, în cazul oamenilor de valoare, o pricepere în analiza sinuozităților textului dramatic, care rămâne cea mai dificilă formă literară. Cred însă că este absolut obligatoriu ca, păstrând bunele deprinderi dobândite în câmpul analizei literare, acela care, dintr-o cauză sau alta, de ordinul conjuncturii sau al preferinței, semnează cronică teatrală, să devină *în mod efectiv* critic dramatic.¹

Așa cum am mai subliniat de câteva ori în capitolele anterioare, discuțiile referitoare la critica de teatru, la menirea, obiectivele, țintele educaționale, profesionalismul și/sau stilistica ei sunt, în perioada asupra căreia ne aplecăm aici, frecvente până la obsesie, fie că ele sunt organizate de editori în structuri de tip masă rotundă,

¹ Horia Deleanu, „Iarăși despre critica dramatică”, în *Teatrul*, nr. 1, 1958, p. 44.

anchete, rubrici periodice, ori că opiniile apar spontan în interviuri luate artiștilor, sau cu tot felul de alte prilejuri. Citatul de mai sus, aparținând redactorului șef al revistei *Teatrul*, care face referință la un colocviu al criticilor și istoricilor de teatru europeni care se desfășurase cu un an înainte la Veneția, și la care participase alături de alți câțiva critici români, e însă, în bună măsură, unul emblematic: el diagnostichează, pe de-o parte, un anume fel de inadecvare dintre critica teatrală și mediul creativ de care se ocupă, inadecvare care nu era, nici pe departe, specifică doar spațiului cultural românesc în deceniul al șaselea. Pe de altă parte, el descrie involuntar și limitele referențiale în care au loc, la noi, nu doar dezbaterile artiștilor și criticilor cu privire la actul critic, ci și un anume consens, de definiție primară, cu privire la acesta.

Limitele uzuale, și în anii 1950-1960, și astăzi, cu privire la exercițiul critic în câmpul teatral, erau și continuă să fie, în România, așa cum am mai arătat și anterior, reduse la cronica de întâmpinare, indiferent de tipul de publicație în care aceasta apare. Celelalte dimensiuni coaxiale actului critic – cea estetică, cea istorică, cea comparatistă, cea teoretică etc. – sunt privite, și azi, ca și atunci, drept marginale ori specioase, mai pe scurt drept „academisme” fără de care viața teatrală își poate vedea liniștită de treburile ei: artiștii sunt interesați de aceste dimensiuni doar în perioada de formare și, eventual, în câmpul revigorărilor necesare, de etapă, ale propriei creativități; dar până și acest interes e unul care plutește într-o mare de relativitate, departe de a constitui o constantă. Cât despre publicul beneficiar al actului teatral, el e global prezumat și azi, ca și ieri, drept unul care ignoră unitar, cu seninătate și legitimitate, aceste dimensiuni, mulțumindu-se să ia contact doar cu cronica, lectura ei

fiind în principal concentrată pe factorul descriptiv și pe cel de evaluare, cuprinși în discursul cronicarului.

Trebuie, însă, să menționăm încă din start faptul că, spre deosebire de ultimul deceniu al secolului XX și cel dintâi al secolului XXI, poziția teatrului în spațiul social (în primul rând urban), în mediile de informare ca și în cel al dezbaterilor de idei, fie ele politice ori strict estetice, ori o combinație între cele două, e, între deceniile șase și opt, una dintre cele mai privilegiate. În prelungirea avangardelor europene de început de secol XX, mediile teatrale vest-europene și nord-americane de după al Doilea Război Mondial se bucură, în spațiile urbane, de o emulație, de un interes public și de un prestigiu fără precedent (imposibil de recuperat azi). Desigur, această emulație nu va pătrunde cu adevărat către spațiul românesc decât după 1960, însă, favorizat de stabilitatea instituțională și economică oferită de finanțarea integrală de la stat, fenomenul teatral local va intra într-o rezonanță firească cu dezbaterile de idei teatrale ale epocii, chiar dacă are un retard explicabil, care nu depășește însă, în general, un deceniu și jumătate.

Cu critica de teatru, însă, lucrurile stau mai complicat decât cu creația, cel puțin din perspectiva istorică de azi. Și asta pentru că, atât publicațiile culturale în ansamblul lor, cât și criticii înșiși au de înfruntat, între 1956 și 1964, o luptă surdă, deschisă pe două fronturi de-o dată: pe de-o parte, cel ideologic, în care rolul primordial al criticii teatrale este cel de a asigura, pe calea normativității, un areal precis de exercițiu propagandistic în câmpul creației, într-un cor perfect omogen cu toate celelalte arte, văzute, în descendență stalinistă și poststalinistă, ca vehicule pentru crearea „omului nou”. Altfel spus, înainte de a fi critic *de teatru* (dar specializarea artelor e aici mai

degrabă nesemnificativă, același lucru întâmplându-se și cu literatura, muzica, artele plastice¹), publicistul trebuie să-și amintească în mod constant că e un activist al partidului, iar discursul său e menit să reflecte orientarea să partinică și să transmită directivele, de moment sau de durată, ale forurilor conducătoare către publicul cititor; care, firește, trebuie educat în consecință, fie că e vorba despre cititorul artist, fie că e vorba despre cititorul spectator. Din acest punct de vedere, eliberarea de lanțurile acestei precondiții a criticului nu va fi, de fapt, niciodată completă, până la 1989. Dar distribuțiile de rol ale criticilor, din punctul de vedere al obligațiilor normative ale discursului, sunt, totuși, mereu renegociate, în funcție de un sistem ierarhic mai mult sau mai puțin vizibil: cu cât responsabilitățile criticului sunt mai apropiate de aparatul de partid de la vârf, cu atât dimensiunea normativă e mai pregnantă, mai viguroasă, cel puțin până la mijlocul deceniului șapte. Modelul va fi doar parțial replicat după 1971, lucru la care vom reveni în detaliu la vremea potrivită. În orice caz, procesul de retragere a dimensiunii normative a discursului critic, așa lent și întortocheat cum se petrece el în intervalul de care ne ocupăm aici este, așa cum am mai menționat și anterior, unul constant. E, însă, important de precizat că „eliberarea” aceasta nu e decât parțial o consecință a strădaniei dizidente a criticilor, cât mai degrabă un efect difuz al felului în care a evoluat întreaga politică a Partidului Muncitoresc Român în relațiile sale cu cultura și arta, după 1960. Altfel spus, la fel

¹ Vezi, în acest sens, Alex Goldiș, *Critica în tranșee*, ed. cit., sau Ioana Macrea-Toma, *Privilighenția. Instituții literare în comunismul românesc*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2009.

ca și sincronizările estetice, și renunțarea parțială la normativitate e cu voie de la forurile de conducere.

Al doilea „front de eliberare” al discursului critic este, așa cum deja se sugerează în citatul de mai sus, acela de sub tutela „analizei literare”, un tip de hegemonie în totul explicabilă atât în raport cu tradiția – locală, dar și europeană –, cât și cu canoanele stalinist-jdanoviste centrate pe realismul socialist. Realismul socialist are în miez textul literar, cu imperative precise, romantic-revoluționare. E, deci, firesc ca mai vechea temă a „primatului textului” din interbelic să se întoarcă, recurent, ranforsată de textocentrismul stalinist, a cărui perspectivă „sociologist-vulgară” de după instaurarea comunismului devine treptat, cum am văzut deja, din ce în ce mai nuanțată și, teatral vorbind, din ce în ce mai elastic-permisivă în câmpul spectacologic propriu-zis. Acest „al doilea front” pe care discursul criticii va fi presat să evolueze, rafinându-și armamentul, este evident interrelaționat atât cu felul în care s-a eșafodat spectacologia în epocă, cât și cu evoluția constantă a publicului de teatru din București și din marile orașe cu unul sau mai multe teatre. Este și motivul pentru care, procesul fiind unul mult mai complex decât cel de independentizare în raport cu normativitatea, îl vom urmări cu atenție în două etape: cea în care critica este subiect al criticilor venite din mediul politic și din cel teatral, și cea din ultimul capitol a acestei lucrări, în care ne vom aplica asupra retoricii și stilisticilor criticii de teatru.

Criticul de teatru, autoritatea și autoritățile

Asemeni oricărui alt jurnalist, pe tot parcursul celor patru decenii de comunism, și criticul de teatru, pentru a

ajunge să fie angajatul unei publicații, trebuia să treacă prin multiplele filtre de aprobare ale aparatului de partid – la nivel local și/sau central. Fiindcă jurnalistul angajat „cu carte de muncă” este, în epocă, o rotiță a acestui aparat. Indiferent de specializarea sa, el „implementează” politicile culturale și propagandistice ale partidului. Desigur, în materie de selectare a publiciștilor colaboratori, filtrele sunt mai laxe, iar responsabilitățile revin, nemijlocit, redacției, adică echipei de conducere, care va trece prin sită textele oferite sau comandate, ca prim etaj cu potențial de cenzură.

Selectarea criticilor de teatru se producea, în funcție de momentul la care ne raportăm, după un sistem care are constante și variabile: constantele sunt mai întâi de toate unele de ideologie și de fidelitate. Marea majoritate a criticilor de teatru angajați, la nivel central sau local, sunt, până la începutul dezghețului, membri de partid. Ei au studii superioare, de obicei filologice, și o anume experiență în presă. Cei provenind din mediul academic sunt rari, în schimb, câțiva ani de practică constantă într-un ziar central le asigură unora, pentru perioade mai lungi sau mai scurte, șansa de a preda și în Institutele de teatru. Ceea ce, în anume cazuri, le crește și gradul de autoritate în spațiul cultural, poziționându-i ca interfețe în relația cu autoritățile. Jocul acesta dintre autoritatea criticului și autoritățile de la vârful piramidei de partid și de stat e unul complicat, fiindcă, de la un punct încolo, distanța dintre autoritate și autorități se șterge într-o câțva, atât în percepția unei opinii publice de nișă (cititorii de publicații culturale), cât și în percepția despre sine a criticului însuși. Pe un teritoriu atât de complex cum e cel al vieții teatrale, e dificil și destul de periculos să faci abstracție de rolul tău primordial, acela de executant, chiar dacă ți-o

dorești subconștient, ba chiar dacă, temporar, sistemul pare că ți-o permite, măcar într-o anume măsură.

Trebuie, deci, să ne raportăm la vocile criticilor epocii pe care o investigăm, ținând seama de pozițiile ocupate în ierarhia aparatului. Fără să uităm însă că aceste poziții nu sunt niciodată definitive și că, la intervale mai lungi sau mai scurte, se produc sofisticate rocade, schimbări de pioni și inevitabile surprize, în directă relație cu jocurile politice de la vârf. Avem, pe de-o parte, începând din 1956, tinerii critici selectați aproape de pe băncile facultăților, ori din presa tineretului comunist (la *Teatrul* ar fi vorba despre Mira Iosif, Valeria Ducea, Florina Potra, ulterior Ana Maria Narti ș.a.). Tot la baza piramidei sunt și cronicarii teatrali veniți, accidental, din munci minore, dar care sunt în viața privată poeți, dramaturgi ori critici literari, cum e cazul celor aparținând Cercului literar de la Sibiu, scurtă vreme angajați la revista *Teatrul*, Șt. Aug. Doinaș și I. D. Sîrbu. Vin apoi cronicarii, mai tineri sau mai vârstnici, care sunt doar colaboratori, unii însă cu funcții de răspundere în aparatul de partid și de stat, ca Simion Alterescu, Traian Șelmaru (după 1959 redactor-șef la *Teatrul*), Horia Bratu, Eugen Luca, Margareta Bărbuță ori, temporar, B. Elvin și Florian Nicolau; dar și neafiliați aparatului, ca Ecaterina Oproiu ori Dana Crivăț ș.a. Urmează, executiv, șefii de secție de la marile ziare centrale, ori de la revistele culturale: Andrei Băleanu, Radu Popescu, Valentin Silvestru, Mihnea Gheorghiu, Horia Deleanu, Florin Tornea, Vicu Mândra ș.a. Există, totuși, o anume ierarhizare de responsabilități și status și în materie de publicații: una e să fi redactor-șef sau șef de secție la un mare cotidian, între care cel mai important e *Scînteia*, și altceva să ocupi aceeași poziție la un săptămânal ori la un lunar de cultură. În tot acest eșafodaj,

redactorii simpli vor putea, la rândul lor, accede, în timp, la poziții conducătoare, desigur, în funcție de felul în care va evolua politica de cadre a PCR în tot acest interval. Evident, la cotidienele și revistele culturale din provincie piramida ierarhică o reproduce în mic pe cea de la centru.

*

În același număr din ianuarie 1958 din care am citat la debutul acestui capitol este inaugurată de către redactorul-șef adjunct Florin Tornea o nouă rubrică intitulată „Cronica cronicii”, semn că revista de specialitate își asumă un rol de arbitru și educator colegial. Articolul lui Tornea se intitulează, provocator, „Mâța-n sac”¹ și se constituie într-un studiu de caz ad-hoc: plecând de la observația că, în genere, cronicarii teatrali au opinii contradictorii, care produc confuzii și pentru autori și pentru echipele care-au realizat spectacolul, Tornea pare să acuze, pe de-o parte, lipsa de criterii viabile, „științifice”, dar și, pe de altă parte, un anume fel de superficialitate în observarea și analizarea spectacolului. Redactorul alege pentru asta *Casa liniștită*, o piesă din registrul semipolițist, scrisă de tânărul I. D. Șerban și montată de venerabilul Victor Bumbescu la Teatrul Armatei (azi Nottara). Trecând în revistă nu mai puțin de șapte cronici, Tornea constată că pare, de fiecare dată, că recenzentul a văzut cu totul alt spectacol decât confracții: pentru unii textul e încurajator, dar cu mici lungimi, pentru alții e o catastrofă, pentru unii personajele sunt bine construite, pentru alții sunt schematice și înghițite în verbiaj; pentru unii regia e dinamică, pentru alții e ternă și plicticoasă, ori doar corectă, dar fără strălucire ș.a.m.d.

¹ *Teatrul*, nr. 1, 1958, pp. 71-74.

Articolul semipamfletar al lui Florin Tornea nu oferă soluții, ci se păstrează în zona constatării unei situații de fapt, care e o combinație de ușurătate și lipsă de responsabilitate cu privire la spectacolul propriu-zis (din media cronicilor, însă, rezultă că acesta era mai degrabă mediocru, „de serviciu”). Ce e, însă, interesant aici e faptul că, într-o notă de la final, aflăm și publicațiile din care-au fost selectate citatele, ca și numele cronicarilor, dintre care unii cu răspunderi mari și cariere înfloritoare: Andrei Băleanu, Vicu Mândra, Mihnea Gheorghiu, Al. Andrițoiu, Radu Popescu... Cu siguranță, revista *Teatrul* nu și-a făcut mulți prieteni cu această inițiativă, lucru care ar putea explica, măcar parțial, reacțiile virulente împotriva redacției, din lunile următoare, venite simultan cu declanșarea reînghețului. În fine, după articolul propriu-zis urmează, însoțind rubrica câteva luni bune, o secțiune conjugată acesteia, pe două coloane, semănând oarecum cu o gazetă de perete. Titlurile coloanelor sunt *clar...* și *obscur...* și citează fragmente din cronici, coerente sau inepte, apărute în publicațiile din întreaga țară.

În numărul următor, însă, atât cursivul lui Horia Deleanu, ce precedă secțiunea de cronici, cât și rubrica *Cronica cronicii* semnată de Tornea atacă articolele având ca obiect câteva spectacole care, în numele libertății de interpretare regizorală a textului dramatic, au introdus fragmente cinematografice. Desigur, introducerea unor secvențe filmate nu e, în fapt, incriminabilă în sine – iar ambii critici fac în articolele lor referințe la teatrul politic al lui Piscator și, desigur, la Brecht. Însă, cred ei, un anume exces tehnicist și lipsa de suport textual pentru asemenea soluții le produc recenziților o senzație de redundanță și disconfort. Asta în pofida faptului că *Hotel Astoria* de Al. Stein, montat de Sorana Coroamă-Stanca, e o piesă declarat epică, iar Gh. Jora pusese la Timișoara, cu secvențe proiectate, *Ploșnița*

lui Maiakovski, text avangardist-agitatoric prin definiție. Luat global, în raport cu critica de teatru încredințată aici, articolul lui Tornea întoarce ca pe-o mânășă cursivul din nr. 1/1958, semnat de șeful său direct (și din care am citat, vezi *supra*): desigur, excesul de analiză literară într-o cronică este condamnat, dar criticii nu trebuie să cadă în „erezia primatului regiei”¹.

Cea mai amplă secțiune a textului lui Tornea este centrată pe demolarea (cu aer de delațiune) a unei cronici favorabile dedicate montării Soranei Coroamă-Stanca, semnată de Mihnea Gheorghiu în *Contemporanul*² și intitulată, suspect pentru rigorile realist-socialiste ale epocii, „Correspondențele dramei moderne”.

Însuși titlul cronicii ni s-a părut, cu izul ei ezoteric, nițeluș... demodat. (Moda, modernitatea, modernismul au făcut, nu demult, la noi, motivul unor pe cât de ample și de îndelungate, pe atât de zadarnice osteneli lămuritoare, în domeniul poeziei.) Totuși, el făgăduia, credeam, utile contribuții la dezlegarea multiplelor probleme ale dramei și teatrului nostru. Dar, o primă surpriză: Mihnea Gheorghiu lasă impresia că efortul pentru dezlegarea acestor probleme (ale dramei și teatrului nostru, care numai în criză nu se pot socoti) ar putea porni cu succes de la abordarea chinutelor întrebări pe care „comentatorii teatrului contemporan apusean” și le puneau „mai demult cu tristețe”, în fața fenomenului „pe care l-au numit abandonarea teatrului de către public”³.

¹ Florin Tornea, „Alături de corespondențe”, în *Teatrul*, nr. 2, 1958, p. 78.

² Mihnea Gheorghiu, „Correspondențele dramei moderne”, în *Contemporanul*, 13 decembrie 1957.

³ *Ibidem*, p. 79.

Croșetând cu meșteșug citate și interpretări insidioase – aparent ironice, în realitate „demascatoare” – cronicarul cronicilor teatrale răstoarnă, de fapt, o încercare de lectură estetic-comparatistă, care pleacă de la spectacolul Soranei Coroamă, pentru a lansa ipoteza vivificării prin inserturi cinematografice a receptării dramei și spectacolului. Iar butoanele pe care apasă ca să producă această răsturnare fac parte din lexiconul suspiciunilor cu privire la cuvinte-cheie, precum modernism și modernitate, excluse din câmpul esteticii staliniste ca fiind reflexe de gândire burghez-decadentă; de aici și trimiterile, deloc subtile, la dezbaterile despre modernism din interbelic (în 1958, Lovinescu și modernismul nu fuseseră încă recupe-rați oficial). În plus, e incriminată inducerea unei comparații eretice între criza estetică a teatrului occidental, provocată de hemoragia de public ulterioară descoperirii cinematografului ca artă populară, și teatrul românesc contemporan.

Tema crizei, la rândul ei, aparține de fapt interbelicului, dar citatele extrase de Tornea din articolul lui Mihnea Gheorghiu sunt, firește, scoase din context. În fapt, articolul din *Contemporanul* e departe de a fi unul cu adevărat curajos, ori măcar „sincronizant”, ci e doar unul cu timide valențe eseistice, cum mai apăreau deja destule în epocă. Doar că, probabil, la orizont se anunțau deja norii negri ai reînghețului, iar rubrica de cronică a cronicii, semnată de un redactor-șef adjunct cu siguranță informat, putea fi un prilej de a lovi, fie și diagonal, în criticii concurenței (mai ales dacă aveau potențial de ascensiune în ierarhia de partid, cum era cazul cu Mihnea Gheorghiu).

Bunele intenții ale redacției cu privire la profesionalizarea actului critic se dizolvă, în a doua jumătate a anului, în urma declanșării, la nivel național, a noului val de

teroare de tip stalinist, din care lipsea doar numele lui Stalin. Așa cum am văzut în capitolul dedicat normative-
lor și valurilor dezgheț-îngheț, în iulie are loc Consfătuirea
oamenilor de teatru, în care critica de teatru e aspru
certată pentru lipsa sa de vigilență, iar revista de speciali-
tate e scuturată în termeni vitriolanți, așa cum aflăm din
rezumatul raportului oficial:

Cu osebire a fost criticată revista *Teatrul*. Consfătuirea și
concluziile au semnalat pe bună dreptate marile și multele
greșeli ale revistei, a cărei prezență în viața teatrului nostru
din ultimii doi ani a fost, prin conținutul ei, prin optica ei,
prin felul cum aborda fenomenul teatral, ca și prin manieră
și stil, mai curând o piedică decât un sprijin, mai curând
un mijloc de derută decât de orientare.¹

Ca o directă consecință, publicația e obligată să-și fa-
că o autocritică publică, nu doar să „fie scăpată” de re-
dactorul său șef, Horia Deleanu. Astfel încât fostul său
subordonat direct, același Tornea, acum asumându-și
conducerea interimară, va avea sarcina de a scoate la lu-
mină derapajele ideologice ale acestuia, ca și ale altor
colegi ori colaboratori. Revenirea în forță a acestuia la
limbajul tipic ședințelor de partid de înfierare e cu atât
mai tulburător-jenantă cu cât, după bombastice paragrafe
dedicate „frontului comun” al criticii dramatice socialiste,
Tornea se agață de un text al lui Deleanu, un cursiv apă-
rut în decembrie 1957, în care, la început într-o formă
pamfletar-ficționalizată (întâlnirea cu un critic înfumurat
și ipocrit), autorul încerca să pondereze atât excesul de
laude, cât și pe cel de îndoieli exprimate în doi peri cu

¹ „Consfătuirea oamenilor de teatru/Învățămintă”, în *Teatrul*,
nr. 8, 1958, p. 12.

privire la deschiderea, pe plan național, a stagiunii curen-te cu piese românești originale. La recitare, articolul în cursiv e unul blând-ironic și, de fapt, destul de optimist cu privire la dramaturgia nouă. Însă, din nou, textul lui Tornea e croșetat prin scoatere din context, iar autorul incriminat e acuzat de intenții care nu-i aparțin.

Se osândește indirect, în aceste rânduri, și operativitatea cri-ticii dramatice (vezi ironia cu „viteza expresului”) și cerin-ța generalizărilor teoretice (iarăși ironic tratate). Sub pretextul apărării teatrului de judecăți negativiste, se ajun-gea în același timp la absolvirea lui și a dramaturgilor de sarcina reflectării aspectelor majore ale actualității noastre. Cu atari opinii critice ambigue, se promova încetineala și moleșeala, în locul operativității și fermității ideologice, s-a întârziat – spre marea pagubă a teatrelor noastre – de-nunțarea la vreme, în repertoriul trecutei stagiuni, a defici-ențelor de orientare ideologică și realizare artistică.¹

Faptul că Deleanu e ales țap ispășitor în procesul de autocritică a revistei *Teatrul* e cu atât mai ridicol, privit de azi, cu cât Tornea se apleacă cu necruțare și asupra celui alt cursiv al redactorului-șef, publicat în ianuarie, și din care am ales citatul din deschiderea capitolului – arti-col care dă și startul rubricii de „Cronica cronicii” servit de Tornea însuși. E însă important de reamintit că aceste procese de intenție făcute public prelungeau de fapt ne-sfârșitele ședințe de prelucrare a „rămănelor în urmă” sau „devierilor de la linia partidului” care aveau loc, în acel moment, pe tot cuprinsul țării, în paralel cu vânătoa-rea de activiști de partid sau simpli oameni de cultură suspecți de a fi avut vreo legătură oarecare cu revoluția

¹ Florin Tornea, „Probleme și sarcini ale criticii noastre dra-matice”, în *Teatrul*, nr. 9, 1958, p. 12.

maghiară ori cu „cercurile imperialiste”. Se amestecau, până la ore adânci din noapte, acuzații dintre cele mai aiuritoare de cosmopolitism, revizionism, negaționism, tehnicism etc., cu minciuni, delațiuni la scenă deschisă, înfierări, critici și abjurări, colegii și prietenii trădându-se cu voioșie unii pe ceilalți, ca să-și scape pielea ori din pur oportunism. Astfel încât asemenea deturnări ridicele de semnificație sunt, în fond, la ordinea zilei:

Potrivit cursivului, cronica dramatică se definea în mod just ca o „analiză obligatorie, aplicată, a artelor spectacolului”. Dar problemele de conținut apăreau, în vederea autorului cursivului, niște probleme de ordin secundar [...]. Așa pusă problema criticii dramatice, prin minimalizarea conținutului și prin urmărirea cu osebire a „transfigurării scenice” a acestor date ale spectacolului, prin socotirea criticii făcute la text drept un „mod cu totul impropriu de a face o cronică aparent dramatică”, se ajunge fără piedici la teoria unei critici tehniciste, la promovarea formei în sine sau la despărțirea arbitrară a fondului de formă. Rândul care ne amintește că „esențială s-ar părea însă că este descifrarea inițială a sensurilor textului” e, cum se vede, dubitativ și în orice caz semănător de confuzii. Căci, a descifra doar sensul major al unui text, a analiza, chiar cu luciditate, cu mijloace științifice, „componentele” și „tendențele”, fără a arăta despre ce mijloace științifice e vorba, fără a stabili poziția de clasă și fără a lua tu însuși, critic, poziție față de ele, înseamnă a te complăce în constatare obiectivistă, a da apă la moară teoriei neutralității în artă.¹

Fragmentul e unul emblematic pentru retorica de tinichea specifică acestei epoci de scurtă, dar furibundă reînnoire la atitudinile, tonul și armamentul jdanovist, iar

¹ *Ibidem*, p. 13.

efortul de a citi printre rânduri și de a devoala public intenții suspecte ori dușmănoase, majoritatea inventate, iese la suprafață ca uleiul. Însă Tornea are sarcina de a spăla rușinea revistei nu doar prin demascarea lui Deleanu, ci și găsiind păcate cronicarilor ori artiștilor care par a ieși, cât de cât, din rând; motiv pentru care îi trage de urechi pe colegi ori chiar pe artiștii cărora redacția le solicitase contribuții: pe Crin Teodorescu fiindcă cere de la actori o „autenticitate” pe care nu o definește îndeajuns, pe Florian Potra fiindcă a îndrăznit să vorbească în cronici despre reteatralizare și modernitate, pe sprințara Ecaterina Oproiu pentru că e impresionistă și își permite să ceară spectacolului „farmec”. Tonul autorului devine, în crescendo, unul de Cațavencu la tribună:

Ce ironizează și cum ironizează acest critic, când își mărturisește plăcerea „de a vedea pe scenă oameni care nu vorbesc ca articolele de fond sau ca mica publicitate de la ziare?” [...] Sunt limpede vizate în această mărturisire, și în această valorificare și explicare, unele trăsături de bază ale operei realist-socialiste: veridicitatea, combativitatea de clasă, selectarea partinică a datelor realității reflectate. Minimalizând aceste trăsături, ridicând talentul, numai talentul, la suprema condiție a valorii unei opere de artă, criticul izbutește, acordând acest talent într-un mod arbitrar, potrivit gustului și dimensiunilor personale, „să dovedească” valoroasă o lucrare neîncheată, lipsită de utilitate.¹

Articolul nu se cantonează, însă, în poziția de autocritică redacțională ci, luându-și în serios titlul generalizator,

¹ *Ibidem*. Tornea face referire la cronica Ecaterinei Oproiu la spectacolul cu *Seara răspunsurilor* de Sidonia Drăgușanu, de la Teatrul Nottara (azi Mic). Cronica fusese publicată în numărul 12 din 1957 al revistei.

face aluzie și la alte „scandaluri” care tocmai zguduiseră lumea presei și se lăsaseră cu execuții publice dintre cele mai dure: e repede pomenită, de exemplu, tenebroasa dezbatere menită să vestejească teoria „adevărului integral”, în urma căreia Radu Cosașu a fost exclus din partid.¹ Mai mult, Tornea lansează atacuri precise, nominale, și la critici aflați, ierarhic, mult mai sus pe scara nevăzută a responsabilităților de partid: Radu Popescu de la *România Liberă* este criticat pentru o cronică pozitivă făcută comediei *Rețeta fericirii* de Aurel Baranga, pe care raportul la Consfătuire o găsisese „împăciunitoristă”; în linie dreaptă, însuși Andrei Băleanu de la *Scînteia*, Vicu Mândra de la *Gazeta literară* și Horia Deleanu (pentru un text publicat în *Contemporanul*) sunt acuzați de „miopie politică” pentru a fi lăudat ori pentru a nu fi formulat critici suficient de dure la adresa piesei *Ce fel de om sunt eu?* de Ana Novac, aflată, cum am văzut într-un capitol anterior, în centrul proceselor de execuție simbolică ale momentului.

Pentru aproape un întreg an tonul și preocupările revistei *Teatrul* în ceea ce privește critica de teatru sunt cantonate în zona acestui reviriment propagandistic de o virulență pe care politicile editoriale ale precedentilor doi ani nu păreau s-o fi prevăzut nicicum. Firește, din nou, ținta majoră e dramaturgia, care trebuie să-și îndeplinească sarcinile educativ-mobilizatoare. Dar și critica de teatru, a cărei legitimitate vine tocmai din îndrumarea constructivă a dramaturgilor și regizorilor pe drumul neabătut al realismului socialist. La final de 1958 vine să ne-o reamintească

¹ Radu Cosașu, dincolo de activitatea sa de ziarist, deja aspira la condiția de dramaturg și semnase câteva articole în revistă, în 1957.

ideologul-critic Horia Bratu, într-un text de sinteză (inclusiv teoretică):

Criticul literar marxist este permanent angajat într-o sarcină de totalizare, de asamblare coerentă a faptelor estetice cunoscute. El nu înscrie operele analizate într-o schemă preconcepută, însă nu poate invoca pretextul cronicii sau al analizei parțiale pentru a se refuza lecturii urmate de cercetarea implicațiilor, a urmărilor posibile. [...] Un critic nu este un contemplator, el se inserează istoricește în procesul de dezvoltare a unei literaturi, devine solidar cu ea și cu particularitățile dezvoltării ei. Critica dramatică, ca și cea literară, rămâne o continuă interogare și autodepășire, ea luminează nu opera, ci sensul dezvoltării dramaturgiei, seria progreselor pe care aceasta le realizează.¹

Primul lucru care poate fi observat aici e că autorul activist pune critica de teatru (preferința pentru utilizarea adjectivului *dramatică* vorbește de la sine) înapoi în poziția ei deja clasicizată, aceea de soră mai mică a criticii literare, act conservator menit să contracareze tendința de vagă emancipare anunțată la începutul anului de Deleanu și atât de dorită de noua generație de oameni de teatru. Primatul textului, afirmă însă autorul din primele rânduri, nu exclude atenția față de valorile tehnice și estetice ale spectacolului, dar echilibrul între formă și conținut e esențial. Aici, forma e, de fapt, spectacolul însuși, iar textul, vezi bine, este conținutul asupra căruia trebuie să se concentreze actul de interpretare. Căci: „Mai mult decât în orice alt domeniu, empirismul târător e fatal în critica dramatică.”²

¹ Horia Bratu, „Actualitatea – izvor al varietății și multiplicității stilurilor”, în *Teatrul*, nr. 12, 1958, pp. 17-18.

² Ibidem, p. 18.

„Empirismul târâtor”¹ e un calc după o construcție clișeu din patrimoniul criticii materialist-dialectice sovietice, care azi cu greu mai poate fi înțeleasă; el e preluat, după 1930, din volumul lui Lenin, *Materialism și empiriocriticism* (1909), și se referea, la origini, la incapacitatea filosofilor care își fundamentau judecățile pe cercetarea empirică de a ajunge la o reflectare științifică asupra realității. Limbajul stalinist făcuse, însă, din acest diagnostic particular, cu valențe metaforice, un concept buzdugan, aplicabil oriunde și, mai ales, oricui ar fi avut pretenția ca arta (ori chiar științele sociale) să reflecte adevărurile primare, vizibile empiric; expresia e caracteristică mai ales în bătaia stalinistă și poststalinistă împotriva teoriei „adevărului integral”, necontaminat de cosmetizările didactice menite să producă „omul nou”. Altminteri, acest flamboiant concept negativ e folosit adesea în epocă.² În fapt, întreaga sinteză de șapte pagini a lui Horia Bratu, plină de exemplificări ale „varietății stilurilor”, e centrată doar pe piesele nou apărute, nu se face nicio referire la spectacolele propriu-zise.

Procesul de reevaluare critică a criticii de teatru de către mediul teatral se reia, totuși, în forță, în a doua jumătate

¹ Vezi „crawling empiricism” în Philipp Frank, *Modern Science and its Philosophy*, Cambridge, Harvard University Press, 1949, p. 198.

² Într-un articol din *Viața românească* intitulat „Realismul socialist și revizionismul” (nr. 8, 1958), centrat în special pe demolarea esteticii lui Lukács și, totodată, pe măturarea teoriei „adevărului integral”, Ov. S. Crohmălniceanu utilizează și el termenul: „Un astfel de empirism târâtor, de esență tipic naturalistă, combătut de atâtea ori ca o trivializare grosolană a modului cum realitatea se reflectă în artă, n-ar merita osteneala unei discuții...”

a anului următor. Felul în care începe este destul de surprinzător pentru revista *Teatrul* – republicarea, în loc de editorial, a unui articol nesemnăt din *Scînteia* (semn că analiza critică a criticii e sarcină de la Partid). Titlul articolului, unul agitatoric, de gazetă de perete, este, la rândul său, un simptom pentru tipul de îndrumare culturală centralizată prin care puterea încerca să stimuleze profesionalizarea criticii de artă în ansamblul ei: „Împotriva tonului apologetic în critica literară și artistică”¹. Acest tip de articol fanion, nesemnăt, indică o direcție obligatorie de dezbateri, la nivel național, pentru toate revistele de cultură, și jalonează, în fond, arealul destinat unui nou tip de „bătălie simbolică”: cea dintre tentația artiștilor consacrați, oficiali ai sistemului (scriitori, muzicieni, plasticieni etc.) de a-și construi, voit sau nevoit, un status feudal², de neclintit, și disponibilitatea unei copleșitoare majorități a criticilor de a se subordona cu seninătate și fără discernământ acestui proces de baronizare culturală.

Articolul nu pare să propună schimbări în raport cu definițiile oficiale, de tip materialist-dialectic, referitoare la condiția și funcțiile criticii de artă:

Critica literară și de artă reprezintă vocea opiniei publice. Ea trebuie să se caracterizeze prin obiectivitate științifică, prin consecvență ideologică și prin seriozitate. Critica noastră nu poate fi tributară unor grupuri, prietenii sau

¹ *Scînteia*, nr. 4635, 23 septembrie 1959; *Teatrul*, nr. 10, 1959, pp. 1-3.

² O excelentă și instructivă analiză referitoare la statusul de autoritate și la cel economic (privilegiat) al artiștilor – în cazul dat al scriitorilor și criticilor literari – în epoca comunistă este cea semnată de Ioana Macrea-Toma, *Privileghenția. Instituții literare în comunismul românesc*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2009.

gusturi excentrice, ea își îndeplinește menirea numai în măsura în care izvorăște din interesele și cerințele estetice ale poporului. Călăuza sigură a criticului, care îl ajută să nu piardă niciodată din vedere ceea ce este cu adevărat trebuincios și apropiat celor ce muncesc, este învățătura marxist-leninistă.¹

În schimb, spre deosebire de multe alte articole de fond care rămâneau, îndeobște, la nivelul teoretic lozincard, de această dată textul este împănăt cu o mulțime de exemple punctuale, nominale, atât în ceea ce-i privește pe artiști, preponderent scriitori și dramaturgi (de la Zaharia Stancu și Marin Preda, la Aurel Baranga și Horia Lovinescu), cât și în ceea ce-i privește pe criticii oficiali, de la marile cotidiene și săptămânale: Andrei Băleanu, Radu Popescu (cel mai ridiculizat atât din poziția de critic dramatic, cât și din cea de critic literar), Valentin Silvestru, S. Damian, Mircea Deac ș.a. Ba chiar, uneori, autorul anonim își permite să introducă, spărgând rigorile retoricii scorțoase a materialelor normative ale *Scânteii*, anecdote exemplificatoare pline de umor: ca, de exemplu, faptul că un cronicar literar a comparat proaspăta nuvelă a lui Marin Preda *Îndrăzneala* (azi uitată) cu o realizare artistică de dimensiunile descoperirii Americii de către Columb.

Altfel spus, rămânând un text tipic de „prelucrat” (ca să folosim limbajul vremii) la ședințele de analiză a muncii sau învățământ politic din redacții sau din uniunile de creație, articolul de fond, prin tonul său general, aplicat și oarecum mai relaxat, semnalează de fapt o mutație de nuanță cu privire reconsiderarea statusului criticii din reînghețul cultural 1958-1959. Din punctul de vedere al celei de teatru, care e obiectul nostru de studiu, semnalul

¹ *Teatrul*, nr. 10, 1959, p. 1.

deloc subtil e acela că nu există artiști sau opere intangibile, iar critica trebuie nu doar să ia act de asta, ci și să se ia în serios și să acționeze în consecință, spre binele artiștilor și artei:

Se creează astfel un climat de tămâiere și satisfacție de sine, neprielnic creației. Scriitorii, artiștii și criticii înșiși s-au pronunțat în diferite ocazii împotriva oricărui rabat în aprecierea măiestriei artistice, au cerut o mare exigență, atât în domeniul conținutului, cât și al formei. Se înțelege, faptul că un scriitor sau artist este talentat și cunoscut nu-i creează o situație privilegiată, care să-l facă intangibil pentru critică.¹

Consecința imediată, pentru revista *Teatrul*, e un nou val de articole dedicate felului în care artiștii percep critica teatrală românească – altfel spus, o nouă campanie de critică a criticii. Ea nu e fundamental diferită de tentativele anterioare, din 1956-1957, exceptând faptul că textele autorilor, actorilor și regizorilor contributory sunt, pe de-o parte, mult mai personale, atitudinal și stilistic, dar uneori și mai aplicate. Titlul noii dezbateri e, într-o mare măsură, simptomatic fiindcă, în contrast cu articolul de fond din *Scînteia*, care se deschidea cu negativul *împotriva*, aici avem un constructiv *pentru*: „Pentru prestigiul criticii dramatice”.

Criticul de teatru văzut de artiști

Cursivul de introducere al temei/rubricii este, la rândul său, nesemnlat și comentează cuminte articolul fanion.

¹ *Ibidem*.

Însă o notă de subsol îl trimite pe cititor la două articole succesive semnate de Ion Finteșteanu și dedicate relației dintre artiști și critici (în *Gazeta literară* nr. 25-26/1959). Prestigiul lui Finteșteanu era, la momentul apariției articolului, unul incontestabil: de peste treizeci de ani actor al Teatrului Național, devenit Artist Emerit în 1953, iar în 1958 distins cu titlul de Artist al Poporului, actorul scrisese cu talent cărți de memorii și conducea de lungi decenii clase de maestru la Conservator și, ulterior, la Institutul de teatru. Nota de subsol precizează că articolele (Finteșteanu era un acid polemist) erau centrate pe „câteva manifestări de necompetență și superficialitate ale unor critici, în special pe lipsa unui climat necesar de reciprocă cunoaștere și înțelegere”¹.

Intervențiile actorilor, autorilor ori regizorilor evoluează, cale de trei numere, într-un ton de obicei prietenos, între sfaturi, plângeri, anecdote și propuneri de îmbunătățire a comunicării dintre artiști și critici, uneori judicioase, alteori de-a dreptul hazlii: de exemplu, primul intervenient, venerabilul actor A. Pop-Marțian de la Național, după ce atacă limbajul ireverențios al unui critic (cu mare probabilitate Radu Popescu), le propune criticilor să urmărească spectacolul și apoi, experimental, să se reunească și să elaboreze... cronici colective.² Mult mai ponderată, Irina Răchițeanu-Șirianu revine la recurența solicitare a oamenilor de teatru cu privire la participarea criticilor, fie și parțial, la repetiții, pentru a înțelege mai profund procesul de creație. Pe lângă asta, propune dezbatere cu criticii după

¹ „Pentru prestigiul criticii dramatice”, în *Teatrul*, nr. 10, 1959, p. 4.

² A. Pop Marțian, „Și criticul poate greși”, p. 5-6.

premieră, eventual transcrise și publicate, ba chiar utilizarea practicii jurnalelor de repetiții.¹

În noiembrie, rubrica-dezbateri se reia, chiar dacă, deplasată mai către centrul revistei, pare să nu mai dețină o poziție primară în atenția redacției și cititorilor. Cu toate acestea, intervenția lui Kovács György², actor de frunte al scenei maghiare și al cinematografului românesc în plină expansiune, și el Artist al Poporului, e una consistentă și aplicat argumentată. El atacă, pe bună dreptate, limbajul șablonard al multor cronici, care creează impresia de „elementi prefabricați în serie”; insistă asupra faptului că analiza de spectacol trebuie fundamentată pe o bună cunoaștere a textului, căreia n-ar strica să i se adauge și practica urmăririi câtorva repetiții, pentru a evita „notația impresionistă”, superficială. Din perspectiva sa, criticii scriu, voluntar-involuntar, „istoria artei” în care și-au eșafodat expertiza. Din pricină de reciprocă responsabilitate...

...eu cred că îmbunătățirea și progresul continuu al muncii artistice nu constituie doar o datorie a teatrelor ci, deopotrivă, și a criticilor. Căci, lipsa unei analize competente și riguroase a expresiei de artă scenică se reflectă categoric și în activitatea teatrelor.³

Din poziția sa de dramaturg, poetul, prozatorul și viitorul colonel, director al Editurii Militare, Nicolae Tăutu⁴,

¹ Irina Răchițeanu, „Criticul, îndrumător judicios al creației”, p. 7-10.

² Kovács György, „Cu mai mult simț al răspunderii”, în *Teatrul*, nr. 11, 1959, pp. 62-63.

³ *Ibidem*, p. 63.

⁴ Nicolae Tăutu, „Criticul să cunoască opera pe care o judecă”, pp. 63-65.

pare a deplânge dezinteresul unora dintre criticii cu răspunderi de partid față de piesele sale circumstanțiale, jucate în teatrele bucureștene. Pentru el, criticul trebuie să combată „sociologismul vulgar, cosmopolitismul, abstracționismul, formalismul, subiectivismul”, toate la grămadă, dar cu pricepere și entuziasm... Dincolo de trimerile lemnoase la realismul socialist, exemplele pe care le dă sunt suculente (scriitorul militar se va dovedi, în anii ce vin, un umorist talentat, autor de farse legendare în mediul scriitoricesc), iar tema, cea a cunoașterii prealabile a operei dramatice, reală.

Merită însă o atenție sporită articolul oferit spre publicare în aceeași rubrică de regizorul Val Mugur, din ultimul număr al anului.¹ Deosebirea dintre intervenția sa și cele ale coparticipanților la dezbateri este una, simultan, stilistică și metodologică. Regizorul presară, pe parcursul concisului său text, diverse trimiteri la experiența sa artistică interbelică și contemporană, constatând, în răspăr cu celelalte mărturii acumulate, că discursurile critice din actualitatea socialistă sunt mult mai sistematice decât cele promoționale și mondene dinainte de război. Cu toate acestea, insistă, pe două direcții, în a milita pentru profesionalizare, rigoare și etică jurnalistică, în primul rând, oferind cititorului o ordonare fenomenologică a funcțiilor criticii:

Critica de teatru are un rol creator. De aceea, ea nu trebuie să se limiteze la relatarea și difuzarea unor păreri despre un spectacol, cu scopul de a-l populariza sau a-l îndepărta din câmpul de interes al publicului; ea trebuie să și contribuie, dacă nu la procesul de elaborare, în orice caz la

¹ Val Mugur, „Rolul creator al criticii teatrale”, în *Teatrul*, nr. 12, 1957, pp. 56-57.

procesul de desăvârșire artistică a spectacolului. Așa fiind, liniile de acțiune ale criticii dramatice se ramifică în trei sensuri: a) spre lămurirea marelui public asupra fenomenului spectacol; b) spre indicarea valorilor și greșelilor spectacolului și analizarea lor obiectivă, în folosul creatorilor lui – autori, actori, regizori, scenografi etc. – care, fie vor putea trece la îmbunătățirea spectacolului analizat, fie că vor ține seama de semnalările criticii, pentru a ocoli greșeli similare în realizarea spectacolelor viitoare; c) spre dezlegarea problemelor de bază ale fenomenului teatral...¹

În al doilea rând, Mugur, regizor în acea vreme la teatrul din Constanța (pricină pentru care deplânge slaba pregătire a jurnaliștilor culturali din provincie), insistă pe importanța dimensiunii etice a cronicii teatrale, utilizând însă un termen frecvent folosit în epocă: *principialitate*. Răspunderea criticului este, desigur, dublu orientată – pe de-o parte față de educarea și coagularea publicului, pe de altă parte față de realizatorii spectacolului, implicit față de evoluția fenomenelor teatrale în ansamblul lor. Din pricina asta, regizorul sugerează că misiunea actului critic nu se rezumă doar la buna interpretare și onesta evaluare a unui spectacol prin cronica de întâmpinare, imediat după premieră, ci că, adesea, spectacolul ar trebui urmărit și în viața lui repertorială curentă, măcar din vreme în vreme: el poate evolua prin justă, echilibrată, comunicare dintre operă și reflectarea sa critică; sau, dimpotrivă, în raport cu statusul reprezentațiilor de deschidere, în timp se poate degrada. De altfel, ni se pare interesant de observat că, în anii care vor urma, revista *Teatrul* chiar va introduce, o vreme, atât practica urmăririi procesului de creație, cât și pe cea a „revederii” critice

¹ *Ibidem*, p. 57.

a unor spectacole, mai ales a celor considerate de valoare, după un anume număr de reprezentații.

O opinie coincidentă găsim și în intervenția, din același număr, a marelui actor Toma Caragiu, la momentul dat mai puțin faimos, totuși director al teatrului din Ploiești care azi îi poartă numele:

N-am prea întâlnit un critic teatral care să urmărească rezultatul activității sale, adică să revadă spectacolul odată analizat de dânsul și să caute a verifica dacă și în ce măsură scăderile relevate au fost lichidate. De asemenea, n-am prea întâlnit în presă cazuri în care un cronicar să revină asupra unei cronici anterior publicate și să releve îndreptările aduse spectacolului anterior criticat...¹

Ca de obicei în situațiile în care o publicație culturală propune o dezbatere, cineva trebuie să și tragă concluziile acesteia. Cum am văzut și în cazul altor teme propuse de redacție sau impuse de autorități în tumultuoșii patru ani de la înființare, concluziile sunt trase de un critic aflat într-o poziție de autoritate: în cazul dat, ca de atâtea alte ori, de Margareta Bărbuță. E important, însă, de observat faptul că, raportat la articolul fanion din *Scînteia*, cu care debutase cursa pentru recuperarea „prestigiului” criticii de teatru (termenul preferat e, însă, în continuare, cel de *critică dramatică*), articolul de sinteză al consilierii Ministerului Culturii începe cu pasaje ample, care ne întorc cu hotărâre la normativele realismului socialist, dar evoluează, paradoxal, către o analiză de substanță a debaterii înseși, punctând pertinent și reușitele și ratările acesteia. În primul rând, Margareta Bărbuță pune sub

¹ Toma Caragiu, „Critica să urmărească spectacolul și după premieră”, în *Teatrul*, nr. 12, 1959, p. 57.

semnul întrebării însăși pretenția de „discuție” (ceva mai puțin chiar decât o dezbateră, deci) a grupajului întins pe trei numere: „discuție» este totuși un termen necorespunzător, deoarece presupune un schimb de opinii, între mai mulți vorbitori, în timp ce aici sunt exprimate niște opinii, fără niciun «schimb»...”¹

Cea dintâi critică pe care o aduce, indirect, redacției, este aceea că s-a mulțumit să utilizeze formatul unei colecții de reproșuri venite dinspre artiști spre critici, fără a avea interesul ori tenacitatea de a implica și criticii în acest proces. Ce-a de-a doua, mult mai insistentă, se referă la derapajele criticii, temă indusă de articolul *Scânteii* care incrimina „tonul apologetic” – radiografiind, în fond, un fenomen generalizat de glorificare a artiștilor deja consacrați. În acest sens, exemplele alese de consilierul ministerial sunt pertinente: critica s-a mulțumit să ridice osanale comediei *În valea cucului* de Mihai Beniuc, vicepreședinte al Uniunii Scriitorilor (pusă în scenă de Sică Alexandrescu la Teatrul Național, vezi addenda la volumul de față), iar numele autorilor de cronici superficial laudative, care s-au ferit să vadă neajunsurile textului și ale spectacolului, sunt dintre cele mai sonore: Mihnea Gheorghiu, Radu Lupan, Radu Popescu. Tot astfel, sunt puse față în față două cronici, una impresionistă, a lui Al. Popovici, cealaltă analitică, a lui B. Elvin, ambele reflectând debutul dramaturgului Dorel Dorian cu *Dacă vei fi întrebăat*. Și exemplele continuă.

Dar, contributorii dezbaterii, ne atrage atenția Margareta Bărbuță, se sfîșesc să dea exemple și rămân la considerații generale, fără nominalizări concrete; ba, mai mult, de

¹ Margareta Bărbuță, „Datoria criticului și eficiența scrisului său”, *Teatrul*, nr. 1, 1960, p. 79.

cele mai multe ori se referă la critică bazându-se exclusiv pe experiențele personale (evident neplăcute), mulțumindu-se ca, în raport cu problemele generale ale criticii teatrale, să ceară imperativ participarea la repetiții. Pentru Margareta Bărbuță, acesta este un semnal referitor la lipsa reciprocă de apetit teoretic, atât a artiștilor, cât și a criticilor, observație în totul întemeiată, așa cum am mai remarcat și în capitolele anterioare.

În general, în critica noastră teatrală sunt rare încercările de generalizare teoretică, studiile de sinteză a unor manifestări și fenomene specifice teatrului nostru. Mai operativă decât în anii trecuți, critica teatrală se menține în cea mai mare parte în rolul unui consemnator mai mult sau mai puțin judicios al pieselor și spectacolelor. Unele încercări, în revista *Teatrul*, de a dezbate unele probleme ale construcției dramatice, ale regiei sau scenografiei, dovedesc posibilitatea pătrunderii mai adânci în mecanismul artei teatrale. Aceste încercări trebuie continuate cu consecvență și aprofundate.¹

De altfel, în drumul către consolidarea „prestigiului” criticii, autoarea revine asupra timidității ipocrite care domnește de ambele părți, artiști și critici, atunci când e vorba despre dezbaterile de idei, bazată pe praxisul propriu-zis al exercițiului critic, invitând la o mai mare degajare (fundamentată – cum altfel? – pe argumente „științifice” și pe bună credință/principialitate):

Discuțiile în contradictoriu sunt atât de rare în critica noastră teatrală, încât simplul fapt că într-o gazetă a apărut o notiță critică, cu privire la cronică apărută în altă gazetă, a

¹ *Ibidem*, p. 80.

stârnit o mare vâlvă între oamenii de teatru și a stimulat luări de poziții critice față de... critică.¹

Cu toate că, privit din perspectiva tonului și retoricii generale, articolul de sinteză nu pare a se deosebi substanțial de alte intervenții ale autoarei, cu caracter normativ evident, pus în contextul epocii, el aduce, totuși, corecții care nu sunt doar de nuanță. Desigur, și începutul și finalul își plătesc tributul față de dimensiunea ideologic-educativă a criticii de teatru, sub steagul partinității. Cu toate astea, dacă filtrăm măcar exemplele folosite (autori și critici în poziții de autoritate, de la Mihai Beniuc, vicepreședinte al Uniunii Scriitorilor, la Mihnea Gheorghiu, redactor-șef adjunct la *Contemporanul*, ori la Radu Lupan, conducător al Direcției Publicațiilor pentru Străinătate din Ministerul Culturii, ori la Paul Everac, dramaturg de partid în plină ascensiune), caracterul de semnal al unei schimbări apare mult mai limpede. La început de nou deceniu, partidul transmite un mesaj destul de clar despre faptul că nu există, în cultură, poziții feudale, de nezdruncinat, și că „s-a dat liber” la polemici. Pare un pas mic, un fel de bemol. Se va dovedi foarte curând că nu e o simplă alterație de ton.

Cu foarte puține excepții, îndemnul spre teorie și idei generale al Margaretei Bărbuță cade în vată: anii imediat următori par să lase în spate, în revista *Teatrul*, tema criticii, fără a se mai apleca în mod consistent asupra chestiunilor de ordin general ori de natură teoretică. La două luni după finalul dezbaterii, aflăm din rubrica de știri de la finalul revistei că au fost organizate trei seri de discuții la ATM, dintre care una în chestiunea „Criticii și artei actorului”, la care aceeași eseistă, Margareta Bărbuță, a

¹ *Ibidem.*

prezentat un amplu referat, prilej de oarecare polemici cu asistența formată, preponderent, din actori și regizori.¹ În numărul din octombrie, Valentin Silvestru, care de mai multă vreme avea o rubrică de tablete satirice (cu umor destul de strepezit, de altfel) intitulată „Dialoguri despre teatru”, ficționalizează o discuție cu un student teatrolog. Textul se intitulează, educativ (criticul predă cu adevărat la UNATC în anii aceia), „Puțină bibliografie critică”², și susține, cu inutilă ironie, necesitatea ca, în exercițiul evaluativ, criticul să se bazeze pe o cultură literară și teatrală solidă și proaspătă. Doar că, pentru toamna anului 1960, bibliografia propusă de mentor, într-o cascadă de citate flamboaiente, e departe de a fi proaspătă: Lunacearski, Baudelaire, Sainte-Beuve, Caragiale, Gorki, Goethe, Dobrogeanu-Gherea și... un articol nesemnat din revista *Kommunist*, fără referințe de identificare. Citit azi, articolul e trist-amuzant doar pentru că dă seamă de orizonturile academice ale (măcar unei părți a) criticii de teatru a momentului.

În perioada zorilor deschiderii, chestiunea criticii de teatru nu pare să mai preocupe pe nimeni: drept omagiu adus cuvântării lui Gheorghiu-Dej la Consfătuirea scriitorilor din 1962, același Valentin Silvestru publică, *en fanfare*, un articol de tip angajament din partea criticilor dramatici³... În rest, critica pare să-și vadă de treburile ei curente, fără să mai stârnească nici intervenții ideologice, nici protestele pragmatice ale artiștilor. Abia în mai 1963,

¹ „Dezbateri creatoare la Asociația Oamenilor de Teatru”, în *Teatrul*, nr. 3, 1960, p. 91.

² Valentin Silvestru, „Puțină bibliografie critică”, în *Teatrul*, nr. 10, 1960, pp. 60-62.

³ Valentin Silvestru, „Responsabilitatea criticii”, în *Teatrul*, nr. 3, 1962, pp. 7-9.

la Plenara nou înființatului Comitet de Stat pentru Cultură și Artă (care înlocuise Ministerul Culturii), Radu Beligan – numit cu câteva luni în urmă președinte al Comitetului Artelor – for relativ echivalent cu fosta Direcție a teatrelor –, are în raportul prezentat o scurtă intervenție privitoare la critica teatrală:

Critica nu are încă rolul îndrumător pe care-l impune viața artistică, nu dezbate încă cu suficientă răspundere, în mod critic și constructiv, fiecare lucrare apărută, nu întreprinde cercetări științifice în domeniul teoriei dramaturgiei, care să generalizeze experiența creatoare a ultimilor ani.¹

Cum vedem, în ciuda multelor călătorii, în scopuri culturale, pe care le făcea de ani buni ca reprezentant al României la Théâtre des Nations și, ulterior, la ITI, din poziția de raportor-președinte de comisie în CSCA, Beligan utilizează aceeași retorică lemnoasă ca și înaintașii săi în funcții, păstrându-și jovialitatea și umorul pentru interviuri și aparițiile televizate. În plus, chiar dacă îi reproșează criticii faptul că „nu întreprinde cercetări științifice”, acestea se referă, în imaginarul actorului, tot la literatura dramatică, nu la teoria spectacolului, la poetici regizorale ș.a.

Fără să aibă amploarea ori contondența dezbaterii din 1962 cu privire la *Cum vă place*, masa rotundă despre *Umbra* de Evgheni Schwartz, în regia lui David Esrig, a constituit în schimb, așa cum am văzut, un prim moment, esențial, de consens estetic între criticii gazdă de la revista *Teatrul*, cu tânăra Ana Maria Narti în prim plan, și unii dintre regizorii de vârf ai deceniului. Asta nu înseamnă

¹ Radu Beligan, „Unele probleme ale repertoriului teatrelor dramatice”, în *Teatrul*, nr. 5, 1963, p. 7.

că, pe parcursul discuțiilor, nu au apărut și intervenții corozive la adresa unor critici. Una dintre cele mai aprige, cu caracter aproape didactic, îi aparține (ca de obicei, așa îndrăzni să zică) lui Radu Penciulescu care, plecând de la o cronică aparent superficială din *Contemporanul*, semnată de tânărul Constantin Paraschivescu, se lansează în considerații ce vizează atât etica, cât și orizontul cultural al criticului în genere:

Sunt de părere că e nevoie de mai multă răspundere față de cuvântul scris decât se manifestă uneori în critica noastră teatrală. Tindem cu toții spre calitate în arta teatrală, iar faptul acesta trebuie să se reflecte și-n critică. Gazetarul de teatru trebuie să fie apt, în primul rând, de a înțelege fenomenul teatral și, în cadrul lui, să aleagă noul de vechi, calitatea de noncalitate. [...] Recenzia unei activități artistice – fie ea teatru, plastică, muzică, literatură – trebuie să pornească în primul rând de la determinarea concepției creatorului asupra fenomenului artistic realizat și de la stabilirea poziției recenzentului față de justetea sau injustetea concepției creatorului. Producția respectivă nu poate fi judecată în cadrul altei concepții, sau în raport cu prejudecățile pe care cronicarul le are asupra operei date. [...] Pentru că, dacă admiți teza spectacolului și teza piesei, atunci nu mai poți să-ți permiți să califici ca gratuite niște momente care sprijină și dezvoltă premisa inițială.¹

În intervenția sa, la rândul ei foarte pertinentă și în totul favorabilă spectacolului lui Esrig, Lucian Pintilie aruncă și el săgeți către critică ori, mai bine zis, către acei critici care, aflați în poziții de autoritate, sunt consecvent defazați cu privire la interpretarea și evaluarea spectacolului

¹ „La masa rotundă cu realizatorii spectacolului Umbra”, în *Teatrul*, nr. 9, 1963, pp. 51-52.

contemporan. În stilul său tăios, el nu se ferește să ofere, asumat, o adevărată prelegere despre menirea, dar și despre sensibilitatea criticii în raport cu fenomenul teatral în ansamblul lui:

Discuția aceasta în jurul spectacolului lui Esrig nu oglindește, sincer vorbind, ascuțimea divergențelor de opinii manifestate la apariția spectacolului. Sunt împotriva netezirii formale a punctelor de vedere, când ele ascund împotriviri mai viguroase, sunt împotriva creării unui climat artificial, care dă sentimentul inexact al unor dispute de nuanțe, când este vorba de dispute mai mult de structură. [...] Orice spectacol are, în perspectiva unor intenții de regie, ratate sau realizate, merite și lipsuri. El trebuie judecat, cred, în funcție de tendința sa generală, de conținutul său efectiv, de valorile de cultură pe care le aduce în circulație. [...] Sunt însă spectacole care au tendința de a reprezenta *un eveniment*, un moment-cheie în activitatea, să zicem, unei stagiuni. Problema fundamentală care se pune în fața criticii este aceea de a putea să aleagă spectacolul sau spectacolele care reprezintă obiectiv asemenea momente-cheie; care este criteriul după care criticul judecă și va judeca toate spectacolele dintr-o stagiune, care este „stacheta exigenței”? [...] Am observat că dacă un critic greșește într-o asemenea chestiune fundamentală, el greșește, târât de neclaritatea criteriilor, sistematic, și în chestiunile de nuanțe. Există deci, încă, la unii critici, o confuzie a criteriilor, o neputință de a separa cu o violență mai radicală și mai răspunzătoare, valoarea de nonvaloare (s.a.).¹

Fragmentul de mai sus mi se pare important din mai multe puncte de vedere: mai întâi de toate, pentru atitudinea fermă a regizorului în raport cu tendința dominantă în

¹ *Ibidem*, pp. 58-59.

presa culturală a vremii de a se evita „ascuțimea divergențelor de opinii”, cauționând astfel, voluntar-involuntar, lipsa de profesionism, superficialitatea ori chiar reaua intenție. În al doilea rând, el introduce noțiunea de „spectacol eveniment”, care schimbă, într-o anumite măsură, perspectiva asupra peisajului teatral, și care solicită din partea criticii o reacție adecvată, contextualizată și analitică în același timp. Dacă ne aducem aminte, și în cazul *Cum vă place* apăruseră asemenea solicitări de natură să sensibilizeze critica din perspectiva unei axiologii estetice a „ieșirii din rând”. De altfel, în intervenția sa postdezbateri, în bună măsură polemică cu privire la judecățile axiomatiche ale lui Penciulescu privitoare la teatrul abstractizat al viitorului, Ciulei însuși face referire, concret, la polivalența stilistică a unor spectacole eveniment: *Brigada de cavalerie* și *De n-ar fi iubirile* regizate de Penciulescu însuși, *Cum vă place* și *Copiii soarelui* (acesta din urmă realizat de Ciulei în colaborare cu Pintilie), *Bertoldo la curte* în regia lui Moiescu și, desigur, *Umbra*. În fine, a treia chestiune este, în fond, o sumarizare a opiniei majorității artiștilor, manifestate accidental sau în anchete, în ultimii ani: o parte a criticilor teatrali suferă structural de pe urma „confuziei criteriilor”, un adevărat handicap nu doar pentru ei, ci, în primul rând, pentru beneficiarii actului critic, artiști și spectatori laolaltă. Paradoxal, aici îndemnul sangvinului Pintilie la „o violență mai radicală și mai răspunzătoare” care să separe grâul de neghină se suprapune mânușă pe aserțiunea, sobru-ultimativă, a lui Penciulescu din același grupaj:

Dacă nu vom reuși să facem o cotitură și vom căuta în cronică numai sclipirea limbajului și frumusețea expresiei, iar nu reflectarea solidă, serioasă, a fenomenului teatral,

relația creator – cronicar – public ar putea deveni foarte defectuoasă.¹

În ce măsură a survenit o asemenea cotitură și cât de profunde au fost efectele ei rămâne să aflăm în etapele ulterioare ale cercetării noastre.

¹ *Ibidem*, p. 52.

6. Evoluția structurilor de discurs: genuri, stilistică, retorică

E extrem de dificil de urmărit, cel puțin pentru perioada studiată aici, un traseu evolutiv al structurilor de discurs și al stilisticilor – dominante ori particularizate – din critica teatrală românească. Sigur, ne-am putea întreba mai întâi de toate de ce ar fi „prezumabilă” o asemenea evoluție, dar răspunsul la o asemenea întrebare prezumțioasă e lesne de dat: câtă vreme mediul teatral, în ansamblul lui, are o devenire evolutivă, chiar în pofida zguduirilor produse de reînghețul dintre 1958-1960, și discursurile criticii care, așa cum am văzut, fac obiectul unei serii de anchete și dezbateri mai mult sau mai puțin ideologizate, ar fi de presupus că evoluează direct proporțional. La o privire generală, însă, peisajul criticii de teatru, cu toate că e extrem de bogat în deceniul de care ne ocupăm, nu dă foarte multe semne care să confirme această ipoteză. Or, mai explicit, după scurtul moment 1956-1957, în pofida unei evidente profesionalizări, atât structurile de discurs, așa cum sunt ele reprezentate prin genurile jurnalistice utilizate, cât și retorica și stilistica textelor ca atare intră pentru o perioadă destul de lungă într-un proces de „conservare”, trasându-și niște limitări nete, cu siguranță extrem de atent supravegheate de forurile ideologice responsabile cu cenzura. Așa se face că, până și atunci când avem de-a face cu critici talentați, cu vână analitică reală, ori măcar cu bune intenții

în reflectarea vieții teatrale locale, discursurile lor par mereu calibrate strict, pe de-o parte de structurile de gen (cronică, eseu de sinteză, eseu micromonografic, interviu etc.), aparent imposibil de împrăștiat stilistic, pe de alta de rigorile de viziune „conținutistică” și axiologică, dictate de partid. E și pricina pentru care cartografierea pe care o vom propune ține mai degrabă de nuanțe și tonuri decât de volumetria reală a unei analize retorice în sens larg.

Așa cum precizam și într-un capitol anterior, pentru întregul interval se păstrează, cel puțin în cazul revistei *Teatrul*, care furnizează coloana vertebrală a acestei cercetări, o ierarhie foarte precisă a eșafodajului editorial: texte introductive de tip „articol de fond”, nesemnate, semnate de redacție sau de oficiali culturali (inclusiv oficiali cu pregătire de critici, atunci când e cazul), eseuri de sinteză pe tema lansată în articolul de fond, ori anchete plecând de la aceasta, care reunesc oameni de teatru; eseuri cu tematică preponderent normativă ori istoric-monografică, interviuri cu celebriți (în această poziție domină vizitatorii oameni de teatru din URSS sau țările satelite), corespondențe sau jurnale teatrale de călătorie, articole omagiale pentru sărbătorile naționale sau internaționale uzuale (24 ianuarie, 21 aprilie – ziua lui Lenin –, 23 August, 7 Noiembrie, 30 decembrie), semnate tot de artiști; seturi de dezbateri tematice; grupajul lunar de cronici la spectacole din întreaga țară, articole de opinie de dimensiuni mai reduse, pe teme diverse, revista presei naționale și internaționale. Cu cât semnatarul și materialul său publicistic sunt plasați mai la începutul revistei, cu atât e mai limpede marcată poziția de putere în eșafodajul politic – cel puțin până la finalul lui 1961 și începutul lui 1962 când, aproape pe nesimțite, editorialele normative aproape că dispar, iar primele poziții încep să fie ocupate

de membri ai redacției sau colaboratori, cu articole de sinteză pe o temă de interes; e și momentul unei discrete, dar vizibile schimbări de ton și atitudine, consonante cu cele venite de sus, dinspre biroul politic al PCR; dar și cel în care prezența piesei noi în corpusul revistei pare să treacă pe primul plan.

De aici mai departe, în materie de retorică și stilistică sunt de remarcat trei trăsături constante pentru întreaga perioadă: în primul rând, o anumită sobrietate a construcțiilor de discurs care, fără să trimită voit și asumat la stilistica de tip academic și la rigorile implicate de aceasta (referințe bogate în notele de subsol, argumentație logică de tip aristotelic, sinteză concluzivă etc.), păstrează totuși o distanță protocolară, „obiectivizantă”, în raport cu cititorul; e, desigur, o particularitate ce ține nemijlocit de perspectiva general-culturală a epocii cu privire la atribuțiile formative ale criticii, *ex cathedra*, asupra „maselor de beneficiari”, chiar într-o zonă de nișă cum e cea a jurnalismului teatral. E și pricina pentru care micile evadări ale unora sau altora dintre critici, din perioada dezghețului și de după 1960, în raport cu acest ton scrobit, par, cum vom vedea, atât de neobișnuite. Ba chiar, aș îndrăzni să spun, tot din acest motiv, tabletele cu intenții ironic-comice ale unui Valentin Silvestru ori unele dintre cursivele de deschidere a secțiunii de cronici ale lui Horia Deleanu sună în ansamblu ca niște încercări relativ scrâșnite de a aerisi o atmosferă publicistică de cazarmă, vag decorată cu caricaturi și, uneori, cu desene de tip gazetă de perete.

A doua constantă e dată, păstrând proporțiile, de tributul pe care autorii îl au de plătit, de voie, de nevoie, rigurilor interpretative ce țin nemijlocit de realismul socialist. Din acest punct de vedere, în primul rând în textele mai

ample, de sinteză, referințele la preceptele estetice gorkiene, ale lui Lunacearski, ori la metoda stanislavskiană, înțeleasă în sensul ei normativ-restrâns, sunt la mare preț cam până în 1961-1962, concurate de trimiteri nemijlocite la Lenin, în anii de foc 1958-1959; ori, de atunci mai departe, la îndrumările referitoare la cultură primite în congresele și plenarele de partid direct de la Gheorghiu-Dej. Desigur, genurile mai simple, cum e cronică, sunt mai puțin îndatorate unor asemenea referințe, dar asta nu înseamnă că, mai ales în anii de reîngheț, poziționarea partinică nu își așterne umbra sa și asupra unei bune părți a praxisului cronicăresc (întâlnim, deci, uneori, citate din Lenin, Marx, Engels ori din esteticienii sovietici chiar în intro-urile ori în corpusul unor analize la spectacole după piese de Shakespeare, Ibsen ori chiar autori contemporani). Vom urmări și această dimensiune într-un subcapitol dedicat.

De altminteri, ar fi inoperant (și chiar ridicol) să alcătuiști azi o listă evaluativă de semnături în funcție de frecvența cu care, cel puțin pe parcursul acestui interval investigat, publiciștii teatrali utilizează în textele lor, de toate tipurile, trimiteri și citate la/din textele canonice ori ocazionale de partid, sau la/din cele sovietice care funcționau ca temei ideologic pentru o teorie sau alta, o opinie sau alta. În cazul editorialelor, cursivelor sau eseurilor sintetic-tematice „de îndrumare”, scrise de oficiali, aceste referințe fac parte integrantă din corpusul argumentativ al materialului însuși. În cazul altor genuri, în special al cronicii, recursul la referințele de tip normativ au explicații dintre cele mai diverse: ele, dincolo de faptul că funcționează ca mărci pentru partinitatea asumată a criticului (o partinitate care trebuie expusă cu oarecare ostentație, mai ales în perioada 1958-1960, pentru că e cerută insistent de forurile de la guvernare), vin să jaloneze uneori

punctul de perspectivă din care va fi construită argumentația; majoritar, acest punct de fugă are rădăcină în textul dramaturgic, în felul în care a fost el interpretat de clasicii marxismului sau de esteticienii canonici, câtă vreme estetica teatrală „Diamat”¹ e integral centrată pe mesajul textului literar, spectacolul ca atare fiind o traducere, o „redare” mai mult sau mai puțin „justă” a acestuia. În orice caz, clasificarea criticilor în funcție de frecvența cu care se manifestă în textele lor acest „colaboraționism”, fie el de structură, fie de circumstanță, nu e, în niciun fel, un criteriu pertinent în raport cu scriitura lor ca atare, ori cu judecățile pe care le exprimă, câtă vreme pozițiile lor în ierarhia politică sunt un factor suficient de determinant în această ecuație – iar aceste poziții se vor schimba cu vremea, direct proporțional cu propria retorică, oferind uneori, ca și în critica literară, nebanuite surprize.

În fine, a treia constantă este cea a eschivei cu privire la manifestarea stilistică a propriei personalități în textul critic, indiferent de gen. Nu numai că, inclusiv la nivelul cronicilor ori al relatărilor, reportajelor ori interviurilor, autorul-critic nu are îndoieli, nelămuriri, ori alte feluri de trăiri personale încărcate cât de cât emoțional, dar, cu mici și rare ieșiri din rând (asupra cărora ne vom apleca în curând), chiar și jurnalele de călătorie evită entuziasmele și notele subiective – cu excepția celor din spațiul sovietic, în care tonul encomiastic e regula. Din acest punct de vedere, criticul român de până la 1962 este, de principiu, nu doar sobru (până și când își permite ironii), ci și ezitant în a-și face eul vizibil în text: se vrea impersonal prin fișa postului.

¹ Contracție lexicală pentru materialismul dialectic în versiunea elaborată de Plehanov, Lenin și Stalin.

De altfel, această particularitate nu cred că acoperă exclusiv spațiul criticii de artă al sateliților sovietici: norma discursului jurnalistic pe cât se poate mai „obiectiv”, care tinde să transparentizeze prezența eului auctorial, ține, probabil, de un anume etos al scriiturii de presă a Europei postbelice; și, în materie de critică, ea hrănește pretutindeni iluzia unei autorități distanțate care să legitimizeze/valideze judecata de valoare – chiar dacă specificul stilistic face scriitura unui critic sau altuia recognoscibilă în ochii cititorului consecvent. În Estul european comunist, însă, această trăsătură e mai accentuată tocmai din pricina extremei normativizări ideologice a întregului câmp cultural.¹ A „te exprima” în subiectivitatea ta inerentă părea, probabil, o meteahnă burgheză și, deci, s-ar fi putut dovedi periculos. Treptat, după 1960, armura canonică a „impersonalității” se va subția și în spațiul românesc, fără să dispară, însă, cel puțin în mediul teatral (de aici, cum vom vedea, și majora diferență de ambitus între tipurile de scriitură de la mult mai populara, mai prietenoasa revistă *Cinema* și mai restrictiv-conservatoarea *Teatrul*, după 1963).

Fără să ne propunem o clasificare cu pretenția de a acoperi exhaustiv toate tipurile de publicistică teatrală cu dimensiune critică, suntem siliți totuși să operăm o clasificare tematică a demersului nostru investigator cu privire la traseele de evoluție a discursurilor, din punct de vedere retoric și stilistic. Această clasificare ține seama de nemij-

¹ O discuție despre distanța dintre obiectivitate și peiorativul „obiectivism” burghez, asociat apolitismului, din lexiconul materialist-dialectic ortodox, așa cum a fost el în uz în discursul ideologic imediat poststalinist, inclusiv în România, ar merita purtată, cu nuanțe, nu numai referitor la critica de artă. Vezi, în acest sens, Nikolai Kremmentsov, *Stalinist Science*, Princeton University Press, 1997.

locita legătură între directivele ideologice privitoare la funcțiile criticii și structurile, mai mult sau mai puțin standardizate, în care praxisul critic își calibrează retorica și stilistica. Ne vom opri, într-o mai amplă secțiune, asupra cronicii, în sinuosul ei parcurs de la „dramatic” la „teatral”, încercând să punem în evidență și relația dintre cronicar și mediul politic și cultural al fiecărui moment important din epocă. În cealaltă secțiune, vom încerca să urmărim evoluția stilistică a materialelor de sinteză, de tip eseu – fie acestea normative, monografice, de relatare ori reportaj etc., selectându-le numai pe acelea care ni se par reprezentative atât pentru atmosfera perioadei, cât și pentru felul specific în care era configurată expresia publicistică în câmpul teatral, ținând seama de expectanțele autorităților, pe de-o parte, și de cele ale publicului țintă, format în bună parte din oamenii de teatru înșiși, pe de altă parte.

Cronica – structuri și stiluri

În forma sa standard, cronica, mai mică sau mai mare, poate fi decupată în două părți de sine stătătoare, iar unii cronicari, mai ales în cazul unor analize de amploare, chiar separă cele două secțiuni prin asteriscuri: cea dedicată operei literare și, inevitabil, autorului ei, și cea dedicată spectacolului. Cum am văzut, moștenirea interbelică, combinată cu textocentrismul stalinist în coadă de cometă, presează, din vreme în vreme, către revenirea (aproape) normativă la conceptul însuși, sub denominația de „cronică dramatică” – marcând astfel focusarea actului critic pe ceea ce, în ideologia perioadei, reprezintă centrul major de exercitare a propagandei prin intermediul actului teatral: piesa de teatru. În principiu, cele două aripi ale cronicii ar fi de

presupus că vor avea dimensiuni sensibil egale, dar lucrurile stau, în practica curentă, cu mult mai nuanțat. Atât în ceea ce privește textul nou, cât și, mai ales, cel clasic, foarte adesea, dimensiunile primei secțiuni, ca și tonul ei specios, depășesc flagrant partea în care cronica se concentrează pe felul în care e gândită și funcționează montarea. Asta și explică frecvențele plângeri ale artiștilor, în cadrul celor câteva anchete dedicate criticii, referitoare la excesul de analiză literară, în detrimentul analizei propriu-zise de spectacol (vezi *supra*). În anumite cazuri, ai chiar impresia că autorul cronicii își expune cu emfază cunoștințele de literatură clasică și măiestria interpretativă cu privire la cutare sau cutare piesă de Shakespeare, Ibsen ori Goldoni, expediind actul teatral viu într-un sertar de la subsol. Desigur, o explicație superficială ar putea veni de acolo de unde, aproape în integralitatea lor, criticii epocii sunt absolvenți de litere, unii chiar scriitori. Cu toate acestea, e mult loc de nuanțe și aici.

Nedisciplinații reteatralizării. Interludiu creativ

Privirea mai atentă este necesară, în primul rând, pentru că, în scurtul dezgheț 1956-1957, în paralel cu dezbaterea reteatralizării, multe din cronicile revistei *Teatrul* au, probabil, cel mai aplicat și mai degajat ton din toți anii de până în 1962, constituind adesea, cum vom vedea, adevărate modele de retopire aplicată, hermeneutică, a relației dintre text și reprezentarea sa. Să ne reamintim că, pentru aproape doi ani, la *Teatrul* scriu cronică I. D. Sîrbu, Ștefan Aug. Doinaș, Dan Nasta, Ion Negoitescu (foști cerchiști sibieni și prieteni toată viața cu Radu Stanca, unul dintre teoreticienii de vârf ai momentului), Florian Potra,

Ecaterina Oproiu, cu toții sprijinitori (mai mult sau mai puțin declarați) ai reteatralizării. În această ordine de idei, textul lui Dan Nasta referitor la (azi) celebrul spectacol al lui Horea Popescu cu *Domnișoara Nastasia* (de la Teatrul Muncitoresc CFR Giulești) are un pasaj programatic, parcă desprins direct din etosul Referatului tinerilor regizori (ceea ce, probabil, și era):

Ne întrebăm dacă o **cronică teatrală** (fie ea și **dramatică**) n-ar putea porni ca metodă de la **descrierea** (critică) a **acelor elemente ale piesei prin care regizorul a înțeles-o și pe temeiul căroră și-a construit spectacolul**. N-am mai vorbi astfel despre o piesă de teatru și apoi despre un spectacol de teatru, ci, fără să le identificăm, le-am interfera, le-am implica, după raportul lor real de viață – ceea ce e mai organic decât să le comparăm, separate, la nivelul unei cronici literare și al unei cronici spectacologice alăturate nefiresc și cu riscul de a rămâne paralele” [s.a.].¹

Îndemnul de mai sus este unul cu efecte recunoscutibile în multe din cronicile de la startul revistei, ceea ce confirmă, de fapt, un anume tip de program subteran, nedecarat în textele de politică editorială, dar aplicat în bună măsură de unii dintre redactorii ei. La I. D. Sîrbu, de exemplu, aplecarea sa naturală către analiza chirurgicală a textului se împletește uneori cu descrierea spectacolului în directă relație cu efectele receptării, într-o țesătură complexă, aproape de nediferențiat. În cazul unei cronici la *Boieri și țărani* de Al. Sever (Teatrul din Pitești, regia Constantin Dinischiotu), un text epopeic dedicat răscoalei de la 1907, acest efect de transfocare, urmărind ceea ce

¹ Dan Nasta, „Simple note pentru detectarea poeziei regizo-rale”, în *Teatrul*, nr. 3, 1957, p. 28.

percepe spectatorul, e încadrat și de considerații teoretic-estetice, ceea ce face decupajul cu atât mai savuros:

În alambicul intim al compoziției s-a produs o confuzie: s-au amestecat premisele dramatice (ale eroilor negativi) cu cele comice (ale eroilor pozitivi). Conflictul rezultă parcă din întâlnirea unor eroi ce vin din două piese diferite, din două moduri de viață diferite. Confuzia aceasta devine de-a dreptul dureroasă în scena imortalizată de pictorul Băncilă. Cer macabru, flăcări la orizont, siluetele tragice ale țăranilor încremeniți în așteptare: împușcături, vaiete. În clipa aceasta apare un fel de Ion-Nebunul, bețiv și idiot. Publicul e derutat: aflat încă sub șocul tragic provocat de împușcături, el se vede de-o dată solicitat să râdă. Toboșarul satului, turmentat și puțin năuc, începe un monolog confuz, pentru ca, atunci când cade sub gloanțe (alte emoții!), lumea să izbucnească spontan în râs. Evadarea din dramă s-a comis: [...] pentru că – uite – dintre ei se ridică nasul roșu al chiaburului Bordei care, după o serie de figuri șmecherești, nu găsește altceva mai bun de făcut decât să fure pălăriile și opincile celor morți.¹

Ironia cuprinsă cu subtilitate, sub masca spectatorului scandalizat, în fragmentul de mai sus nu este, nici pe departe, un accident în ceea ce-l privește pe autor, care-o va exersa cu suficientă încăpățănare în acești ani aparent mai luminoși, și-o va plăti mult mai drastic decât și-ar fi imaginat la finalul lor.

Că intențiile erau dintre cele bune, în armonie cu mișcarea generală de întinerire și profesionalizare propusă de regia românească, dovedește și majoritatea cronicilor lui

¹ I. D. Sîrbu, „Teatru epic sau roman teatralizat?”, în *Teatrul*, nr. 3, 1956, p. 70.

Ștefan Aug. Doinaș (care, din cauză că legea presei interzicea semnarea a mai mult de două materiale în unul și același număr, mai semnează uneori și cu numele din buletin, Ștefan Popa; de altminteri, până în 1989 era o practică curentă ca redactorii publicației să semneze tot ce depășea numărul legitim de contribuții cu inițiale sau cu pseudonim). Paradoxal, în scurta sa perioadă de critic teatral, Doinaș face figură aparte chiar în relație cu colegii săi cerchiști, fiind probabil cel mai aplicat dintre ei în privința analizei spectacologice; ba chiar, uneori, reducând vizibil secțiunea dedicată textului literar, în beneficiul unei atente descrieri evaluative a montării. Este cazul unei cronici din primul număr al revistei, dedicată unul spectacol al Teatrului Tineretului cu *Zorile Parisului* de Tudor Șoimaru, în regia lui George Dem. Loghin. Piesa pare să fi fost o ambițioasă, dar nereușită încercare de a reda tragedia Comunei din Paris, însă, din motive misterioase¹, cronica lui Doinaș e dată cu cursive, de parcă redacția ar fi intenționat să o izoleze astfel, propunând-o drept model tocmai pentru că nu respectă structurile tradiționale. Ea începe abrupt, cu un intro provocator, ce-și conține încă din premise și concluzia evaluativă.

Să fie adevărat că fiecare text dramatic își află regia artistică pe care o merită? Există oare o atât de strânsă interdependență încât calitățile și lipsurile cunosc o strânsă determinare paralelă? [...] Acordul dintre text și viziunea

¹ Dată fiind tematica piesei, aș bănuia aici mai degrabă o intervenție a lui Camil Petrescu decât o decizie redacțională a lui Horia Deleanu – interesul documentar al marelui dramaturg și romancier față de Franța revoluției și cea a Comunei ar susține, într-un fel, decizia ciudată de a trata grafic o simplă cronică ca pe un sub-editorial.

artistică – adică ecoul în efecte teatrale al cascadei de situații pur scenice ale piesei; rezolvarea șirului de tablouri expozitive asupra Comunei din Paris în elementele materiale ale montării; în fine, interpretarea personajelor pe linia mișcării exterioare și a culorii intenționate de autor – este atât de apropiată încât meritele și slăbiciunile spectacolului se dezminț parcă, acuzându-se reciproc.¹

De aici mai departe, cronica devine o analiză pe cât de aplicată, pe atât de acidă a fiecărui compartiment al spectacolului – scenografie, lumini, muzică, interpretare actoricească – topind pe nesimțite narațiunea și conflictul piesei în corpusul însuși al acestei execuții critice nimicitoare, centrate pe eterogenitatea stilistică și pe superficialitatea vulgarizatoare a reprezentației. Abia în partea finală autorul va reveni la textul lui Șoimaru, demontându-i carențele de structură și de scriitură și încheind, astfel, cercul referitor la interdependența dintre textul prost și spectacolul aflat în tristă armonie. De remarcat, și aici, aciditatea ironiei și finețea subversivă a comparațiilor:

Faimoasele fraze ale timpului, greșelile politice săvârșite de comunarzi sunt debitate strălucit sau monoton, ca o lecție bine învățată, care nu reușește să umple declarația printr-o trăire autentică. Figurile principalilor comunarzi [...] sunt aduse ca panouri la un miting și trec pe dinaintea noastră fără a ni se dezvălui în profunzime. Articolele din „Cri du Peuple” se parcurg în fugă ca niște afișe, după cum romanța și cântecul revoluționar dau suprafața emoțională justă, dar împiedică accesul la zbuciumul interior al personajelor. Expresia urii de clasă rămâne simplă invectivă împotriva lui Thiers. [...] Lipsa esențială a piesei lui

¹ Ștefan Aug. Doinaș, „O temă majoră, o realizare minoră”, în *Teatrul*, nr. 1, 1956, p. 81.

Tudor Șoimaru o constituie, deci, absența unor caractere vii, a unor figuri reprezentative și, în același timp, valabile artisticește.¹

O altă tehnică structurală, deloc obișnuită în epocă, introdusă de Doinaș este cea a unei scurte diagnosticări, urmate de povestirea plată, în ritm de metronom, a situațiilor principale ale unei piese de teatru. Tonul însuși, slujit de enumerări periodice cu pas egal, transmite cititorului, simultan, atât informația esențială cu privire la caracteristica clișeistică a operei dramatice, cât și o imagine condensată despre ceea ce se va putea vedea în spectacolul ca atare. Tot ceea ce aflăm despre piesa *Atențiune copii!* de Lucia Demetrius este acest rezumat aparent cuminte, lipsit de orice adjectiv care să trădeze fățiș vreo încruntare critică, dar care destructurează cu sarcasm întregul eșafodaj dramaturgic:

Maria Pricopie este un personaj static. Poziția sa centrală nu-i permite decât o mișcare redusă, de osie care susține un întreg sistem rotitor. Maria Pricopie e un fel de oglindă în fața căreia celelalte personaje vin să discute sau să monologheze asupra dramei lor: în actul I, Petru Damian, director de fabrică, preocupat prea mult de problemele producției și prea puțin de cele ale îngrijirii și educării copiilor lui; în actul II, același Petru Damian, de data aceasta cap al unei familii din care băiatul – elev de liceu rămas repetent și spirit visător, rănit de asprimea tatălui – fuge pe neașteptate; în actul III, Olga Ceaușu, înșelată în dragostea ei pentru Victor, sau muncitori ca soții Preda, ori Catrina Ponor, preocupați de soarta copiilor lor.²

¹ *Ibidem*, p. 83.

² Ștefan Aug. Doinaș, „Adevărul e simplu”, în *Teatrul*, nr. 3, 1956, p. 71.

Corpusul propriu-zis al cronicii este dedicat, în schimb, felului în care o singură actriță, Eugenia Eftimie-Petrescu, a reușit, în pofida aridității cu care e construit literar rolul și în contrast cu clișeistica situațiilor dramatice, să producă, totuși, cu sprijinul regizorului Ion Simionescu (altminteri, se pare, un bun antrenor de actori la vremea sa), un spectacol emoționant și parțial credibil, la teatrul din Brașov. Întreaga cronică pare a fi un omagiu adus muncii în filigran a actorului – iar reducția la pasajul de mai sus a interesului față de piesa Luciei Demetrius își conține, prin ea însăși, evaluarea literară implicită.

O notă aparte în acest interval de început de drum al revistei o dau cronicile Ecaterinei Oproiu. Jurnalista împărțea, în același timp, cu venerabilul D. I. Suchianu cronică de film la *Contemporanul*, profesie de bază la care se va fixa după furtunosul 1958 când, tocmai din pricina stilisticii sale prea libere, va înceta să mai semneze în paginile revistei *Teatrul*. Cu toate astea, pasiunea pentru teatru va continua întreaga sa viață, convertită însă într-o operă dramaturgică redusă, dar de mare succes în epocă, ce poate, în mare măsură, să fie recuperată și azi – vezi succesul fulminant și traducerea/reprezentarea în multe limbi a celei mai cunoscute dintre piesele sale, *Nu sunt turnul Eiffel* (1965); dar și alte piese merită atenție, ca de exemplu foarte jucata *Interviu* (1976) ori *Cerul înstelat deasupra noastră* (1984).

Ecaterina Oproiu e, probabil, unul dintre cazurile rare în critica de teatru și film a perioadei în care vocea auctorială are o personalitate recunoscută, iar subiectivității perspectivei nu i se pune cătușa unei sobrietăți de circumstanță. Criticul își construiește cu dezinvoltură o prezență haptică, un *touch* doar al său, conținut în propriul text, pe toate nivelurile analizei; iar asta se vede de la prima sa

contribuție în revistă, o cronică la recenta *Nota zero la purtare* de Virgil Stoenescu și Octavian Sava, montată de Ion Lucian la Nottara (actualul Teatru Mic). Piesa s-a bucurat la vremea ei de o excepțională popularitate, lucru în totul explicabil: o comedie moralizatoare, dar fără un pregnant iz ideologic, dedicată tinerilor (se petrece într-un liceu) – lucru care e în sine o raritate la noi, chiar și azi. În plus, înregistrarea radiofonică din cam aceeași perioadă a contribuit în mod esențial la un real succes de masă. În cronica sa, Oproiu împrumută, încă din start, tonul de joacă șugubeață, adolescentină al piesei, glosând din intro asupra titlului piesei. De fapt, intro-ul e expresia polemică a autoarei cu privire la propria profesie și la pretențiile de „obiectivitate” scorțoasă în exercitarea evaluării critice, iar comparația de final, pe cât de feminină, pe atât de virulentă, e o marcă tipică pentru stilistica sa inconfundabilă:

Cronicarului nu i se dă voie să pună note. Dacă ar face-o, dacă ar spune, de pildă: textul are nota 7+, actorul X „magna cum laudae”, iar actrița Y e declarată corigentă – și confrății și cei prost notați s-ar supăra. Cu toate acestea, cronica (exceptând, firește, pe aceea conținând jumătate descripția subiectului și jumătate lista actorilor, care au interpretat „cu căldură”, „cu emoție”, „cu mare putere de interiorizare”) cuprinde, în fond, mai multe note și o medie generală pe care cel ce scrie le pune după puterea minții și pregătirii sale. Uneori aprecierea e pusă în văzul tuturor, alteori e înfășurată în zeci de scutece, ca un copil înfodolit prea tare, căruia nu-i mai vezi decât năsul, dar îl auzi scâncind.¹

¹ Ecaterina Oproiu „A fi sau a nu fi în notă”, în *Teatrul*, nr. 2, 1956, p. 74.

În fond, în cronici, abordarea Ecaterinei Oproiu pleacă de cele mai multe ori de la o observație directă, în același timp foarte personală, dar și oarecum generalizabilă, ori chiar de la o anume senzație care îl trage pe cititor de mânecă și-l invită la un fel de colocvialitate cu aer de șuetă. Acest tip de atitudine stilistică are, pe de-o parte, efect de democratizare a relației cu publicul țintă, dar și induce, nu numai în contextul discursurilor dominant normative și standardizate ale epocii, o intimitate care implică investiția de încredere. De exemplu, în această cronică dedicată *Cadavrului viu* de la Teatrul Tineretului (regia Constantin Sincu), care debutează cu noi săgeți la adresa criticii teatrale circumstanțiale:

Nu ne plac cronicile în care se spune: „Intențiile sunt admirabile, tema e de actualitate arzătoare, nivelul ideologic excelent, dar, din păcate, tratarea este execrabilă, personajele adevărate fanteze, iar conflictul e sub orice critică.” Sunt însă și situații în care lipsa de tărie a cronicarului are într-un fel scuze, căci unele spectacole sunt făcute parcă înapoi pentru a feri pe cei ce le văd de emoții puternice, sau a-i feri de a-și face vreo problemă. În fața lor, indignarea este totuși nedreaptă, precum entuziasmul ar fi excesiv. Cronicarul devine posac ca un poet părăsit de muză. Când spun acest lucru, acum când scriu despre spectacolul *Cadavrul viu* (Teatrul Tineretului), nu fac o apreciere generală, ci – dacă îmi permiteți – o confidență.¹

În plus, trecând de acest intro „confidențial”, autoarea insistă în complicitatea cu cititorul – prezumat ca profesionist teatral, ori măcar spectator consecvent –, marcând faptul că va evita (refuza?) să facă lucrurile care se

¹ Ecaterina Oproiu, „Virtutea și viciul cumințeniei”, în *Teatrul*, nr. 3, 1956, p. 77.

așteaptă de obicei de la un critic teatral: să-și domolească ori chiar să-și reprime meditația personalizată, „să-i pună amortizor”, în beneficiul rezumării celebrei piese a lui Tolstoi, ba chiar a povestirii de „câteva istorioare despre bătrânul conte care, îmbrăcat în rubașcă, ară pământul mujicilor”. Sarcasmul acestei întorsături de frază are triplă bătaie, desigur: pe de-o parte, contrazice obraznic structurile fixe, normate ale cronicii „dramatice”, pe de alta ironizează stereotipiile referențiale de tip sovietic la adresa marelui scriitor; în fine, face din nou cu ochiul către partenerul de receptare, sugerând implicit că beneficiarul textual e unul suficient de citit ca să nu aibă nevoie de repovestirea unui text clasic, nici de conținutul borcanelor de lexicon cu privire la contele în rubașcă. Evident, corpusul cronicii se va acumula, argumentat, pe susținerea caracterului mediocru al unei puneri în scenă care beneficiază, totuși, de câțiva actori de bună calitate (Al Critico, Olga Tudorache).

Aproape nu există cronică, în acest scurt interval de colaborare la *Teatrul*, în care textul autoarei să pară tern, ori măcar „de serviciu”. Și atunci când e concis (ceea ce, spre deosebire de colegul de redacție Ștefan Aug. Doinaș, i se întâmplă destul de rar), titlurile sunt percutante, iar scriitura lucrează la cald, uneori cu nedezmăniț entuziasm care se dublează de competență cercetătoare, cum e cazul cu, probabil, cea mai incitantă dintre cronicile sale, cea la *Omul care-aduce ploaia*, de Richard Nash, în regia lui Liviu Ciulei¹ (debutul său regizoral în teatru, de altfel); alteori, textul e îmbibat cu un umor șfichiuitor, ca în

¹ Ecaterina Oproiu, „Ca să pornești o ploaie”, în *Teatrul*, nr. 6, 1957. E de remarcat aici „lectura îndrăgostită” cu care autoarea se apleacă nu numai asupra regiei, ci și, în special, asupra interpretării lui Clody Bertola, un omagiu de antologie.

această descriere a atmosferei melodramei lui F. Vinea, *Secretul doctorului Bergman*, montată la Giulești:

Studentii par niște elevi de liceu din Târgu Neamț, joi după amiaza, în grădina publică. Bineînțeles sunt voioși și limbuți, căci nimeni nu-și poate închipui doi adolescenți stând pe o bancă fără să chicotească. [...] Fiecare tabără este tratată într-un singur ton, adică fie alb-argintiu și diafan, fie în culoarea întunecată în care merită să fie înfățișate fapăturile infernului. Virtuțile și viciile au fost și ele repartizate fără compromis.¹

Sunt cazuri în care cronica atinge dimensiuni aproape eseistice, iar autoarea simte nevoia de a acorda autorului o atenție specială, care să-i recontextualizeze prezența și să-l extragă din clișeele de receptare ale literaturii deja canonice. Într-unul dintre ele, Ecaterina Oproiu se lasă chiar dusă de val, în acolade și fandări de film de capă și spadă, depășind cu mult dimensiunile reale ale temei și subiectului – cum e cazul cu o cronică la *Omul cu mârtoaga* de George Ciprian, montată la Național, în care nevoia imperioasă de a-l recupera pe autor are întâietate asupra valorii propriu-zise a spectacolului (regia lui Al. Finți „are în primul rând un merit pasiv”!):

Veselia este aici mai crudă ca oriunde aiurea, este veselia lugubră a unei cârciumi de peste drum de cimitirul Bellu, cu un taraf infernal care întovărășește pe cei care trec pe un alt tărâm, cântându-le sinistru: „Tarabumbara!”, sau „La moară la Hârța-Târța”. [...] De aceea chiar în actuala versiune, Chirică emană o bunătate apostolică. Chipul său

¹ Ecaterina Oproiu, „Piese fără întrebări”, în *Teatrul*, nr. 11, 1957, p. 67.

alb ca varul, trist, permanent trist, amintește de Cristos ispășind păcatele omenirii...¹

Pe de altă parte, e de subliniat faptul că retorica Ecaterinei Oproiu rămâne, în voutele sale săltărețe și atât de disponibile pentru strategii de captare a cititorului către un dialog imaginar, intersubiectiv, o excepție în sine. Fiindcă tonul general al materialelor publicistice, între care cronica acoperă cantitativ aproape jumătate, rămâne dominat de pretenția implicită a sobrietății obiectivizante. În schimb, e important să reținem faptul că, pentru perioada de început a revistei *Teatrul*, tendința de reechilibrare a relației textuale dintre cele două paliere ale cronicii constituie o constantă, pentru o bună parte dintre redactori. Iar textele lor încearcă, adesea, să sară peste constrângerile normativ-ideologice, ori măcar să se strecoare printre ele, în buna intenție de a da spiritului critic consistență și temeinicie argumentativă. Florian Potra, de exemplu, care la rândul său se va concentra în următorii câțiva ani către critica cinematografică, scrie în această perioadă abundent cronică teatrală, iar articolele sale, cumini, atente, detaliat descriptive fac parte din aceeași familie spirituală cu a cerchiștilor sibieni, în directă relație cu etosul reteatralizării. Ceea ce nu îl împiedică pe critic ca, în același timp cu admirația față de Radu Stanca, să-și argumenteze aplicat, cu probitate, rezervele cu privire la vreun spectacol sau altul al acestuia:

Consecvența e o plantă cu parfum plăcut oriunde crește, dar parcă e mai reconfortantă când o întâlnești în câmpul

¹ Ecaterina Oproiu, „Poezia lui Chirică”, în *Teatrul*, nr. 2, 1957, pp. 71-73. În spectacol, Chirică era jucat de Grigore Vasiliu Birlic.

artei și, îndeosebi, al artei regizorului. Regizorul sibian e unul dintre aceia care fac ce spun, al căror cuvânt tipărit sau rostit își găsește acoperirea în faptul artistic. Deunăzi pleda pentru reatealizarea teatrului și acum își întărește ideile într-un spectacol clar, fără reticențe, cum e *Maria Stuart*. [...] Astfel, Maria Stuart rămâne un spectacol admirabil gândit de regizor, un spectacol de simplitate sinceră, de teatru caligrafiat într-o scriitură clasică – să nu uităm eleganta traducere împlinită chiar de Radu Stanca – dar fără protagoniștii de talia absolut necesară, fără împlinirea pe care o dau numai marile interpretări actricești.¹

Potra e un analist, de cele mai multe ori, extrem de atent și de aplicat, pentru care demersul descriptiv, detaliat, funcționează ca fundament pentru orice încercare de evaluare – e însă evident, încă din acești ani de junete, că, pe lângă văditul său interes față de textele clasice, e un vizual, îi place să povestească cadrele văzute, costumele, gestualitatea și mimica. Și, chiar dacă stilistica sa e mult mai puțin spectaculoasă decât a colegei Oproiu, nici el nu se arată deloc ezitant în a-și argumenta diagnosticele critice, chiar cu ținta destructurării, la vedere, a discursului ideologic șablonard:

Lectura piesei *Nach dem Gewitter* (*După furtună*), dar mai ales spectacolul timișorean cu această piesă trezește o nedumerire întemeiată: e oare natural ca dramaturgia și arta scenică în limba unei minorități naționale să parcurgă, mai precis: să refacă – la interval de câțiva ani – un drum pe care literatura și teatrul românesc l-au încheiat și

¹ Florian Potra, „Scânteile unui foc posibil”, în *Teatrul*, nr. 1, 1958, pp. 60-62. De notat, fie și cu titlu anecdotic, că rolul Mariei Stuart era jucat de însăși soția regizorului, Dorina Stanca.

depășit? Nu e mai firesc, oare, ca un teatru cum e cel german din Timișoara, de pildă, să folosească deplin cuceririle definitive ale culturii noastre, în general? Fiindcă, această piesă a lui Johann Székler ne situează, dintr-odată, în coordonatele primelor, încă timide, încercări de dramaturgie realist-socialistă. Observația aprofundată asupra realității, îndeosebi preluarea ei dramatică, sunt substituite printr-o teză politică și morală, insuficient filtrate printr-o emoție de artă. [...] Într-o asemenea ambianță nici nu s-ar fi putut desfășura decât un spectacol diletantist și naturalist. Cu foarte puține excepții, mișcarea interpreților a fost stângace și greoaie, grupurile s-au compus anapoda, replicile au fost rostite elementar, fără adresă. Finalurile de tablouri s-au produs – toate – pe goluri de tensiune și chiar pe goluri materiale, după ce scena rămânea inertă și solitară clipe de-a rândul. [...] Pe scurt, o totală absență a regiei.¹

Cum secțiunea de față e dedicată retoricii, să remarcăm voioasa încredere a autorului cu privire la „depășirea” fazei vulgarizant schematică a realismului socialist, către „cuceririle definitive ale culturii noastre”, întemeiate pe observația profundă și pe filtrarea artistică. Faptul că articolul apare cu doar trei luni înaintea declanșării, în mai 1958, a noului val de atac, virulent normativ, asupra culturii în sensul ei larg (arte, științe, educație, presă etc.), recitirea la distanță a fragmentului de mai sus îi imprimă un aer de naivitate involuntară ce capătă, retrospectiv, un anume fior dramatic.

¹ Florian Potra, „Drumuri care duc înapoi”, în *Teatrul*, nr. 2, 1958, pp. 58-59. Regia era semnată de Ottmar Strasser.

Dominanta dramatică a cronicii – strategii interpretative

Fără să fi măsurat statistic raportul dintre cronica preponderent dedicată dramaturgiei și cea aplecată spre spectacolul ca atare, o simplă lectură atentă a revistei *Teatrul* de după mai 1958 ar face să încline balanța, măcar o vreme, către cea dintâi variantă, efect evident al presiunii enorme puse de forurile de partid, în vremea dezghețului, pe lectura ideologică și, deci, indirect, pe felul în care e scris textul și pe semnificațiile sale, cât mai precise, mai fixate în norma realist-socialistă readusă în prim plan. Pare totuși inutil să încercăm să scanăm istoric, din punct de vedere retorico-stilistic, tot acest evantai de hermeneutică literară, care face, de nenumărate ori, apel la același plicticos și cenușiu ton, utilizând *ad nauseam* lexiconul lecturii ideologice de sorginte sovietică.

Ne vom opri însă asupra unor situații care radiografiază, prin intermediul retoricii, fenomene mai ample legate de relația criticului cu opera, a textului cronicii cu destinatarul-cititor și, totodată, referitoare la strategiile utilizate de critic în prezentarea unui text sau unui autor, în raport cu climatul politic al epocii. În acest sens, o situație în totul simptomatică ne oferă o amplă cronică-eseu semnată de Emil Mandric la un spectacol cu intenții oarecum neobișnuite, cu *Azilul de noapte*, pus în scenă de regizorul și actorul Constantin Anatol la Naționalul clujean. Tânăr critic aflat în plină ascensiune, care va renunța însă la carieră în favoarea regiei de teatru (devenind în deceniile următoare și de câteva ori director de instituții, la Piatra Neamț și la Teatrul Ion Creangă din București), Mandric activistul cultural se întâlnește în acest eseu cu

Maxim Gorki, părintele de necontestat al realismului socialist, dar și cu o încercare regizorală insolită a lui Anatol: aceea de a nu crea doar o montare a *Azilului de noapte* cu două distribuții, ci de a structura două spectacole diferite, cu premieră simultană, pe baza aceluiași text: un spectacol montat mai degrabă în cheie clasic-realistă, de sorginte stanislavskiană, și un spectacol mai dinamic, dar și mai tezist, ca să zic așa „stilizat”, cu distribuție mai tânără. În caietul-program, Anatol se mulțumește să folosească termenul de „experimental”, dar atât schițele de decor din revistă ale lui Theodor Th. Ciupe – un adevărat tur de forță cu două scenografii paralele, complet diferite, slujite de o stilistică a iluminării care trimite la cinemaul de la Weimar –, cât și considerațiile încruntate ale lui Mandric trimit la expresionism. Să recunoaștem, pentru critic, orice critic, o asemenea situație ar fi în sine o provocare; iar în cazul particular pe care-l analizăm aici, și care datează de la începutul lui 1959, deci în plină perioadă de virulente procese de intenție ideologică, sarcina lui Emil Mandric pare a fi una „curat de partid”, lucru dovedit inclusiv de plasarea eseului său, în economia sumarului revistei, în prima secțiune, mult înainte de cea a cronicilor curente.

Mandric pleacă în analiza de text, care va sluji drept normă de interpretare pentru celelalte două părți, dedicate spectacolelor, de la o „ciudată” afirmație a lui Gorki din 1932 (chiar anul mării consfătuiri a scriitorilor sovietici, care marchează definitivarea principiilor realismului socialist ca normă obligatorie) cu privire la propria sa capodoperă din 1902: „*Azilul de noapte* este o piesă învechită, poate chiar dăunătoare în zilele noastre.” Evident, centrul de greutate al analizei literare a lui Mandric e fixat pe contrazicerea acestei afirmații, din perspectiva intențiilor

originare ale autorului însuși, unele mult prea subtile pentru a fi detectate de cititorul de rând și chiar de bună parte dintre regizorii care montaseră, pretutindeni în lume, celebra piesă ca pe una ce conține, în miezul ei, un patos protestatar cu potențial revoluționar. În acest scop, criticul face ample volute retorice (stilistica sa e remarcabilă exact prin oratoria sa bombastică, de ședință de partid):

Drama *Azilul de noapte* a fost creată pentru a da la iveală cercul de mizerii și neputințe ale „foștilor oameni”, în care străbat frânturi de splendidă umanitate. În ea acuitatea romantică din vechile nuvele cu vagabonzi cedează, filosofic și psihologic, unei tratări profund realiste. Viețuirea personajelor în condiții de insalubritate morală și socială exclude eroismul. La urma urmelor, mocirla nu poate fi „tezaur de mărgăritare”. Ceea ce Gorki a ținut să precizeze ca un post-scriptum decisiv la seria „poveștirilor despre vagabonzi”. „În vremea când a apărut *Azilul de noapte* – nota criticul Vațlav Vorovski –, autorul își rostise rechizitoriu «îndrăzneț» împotriva societății civilizate și, prin aceasta, vagabonzii romantici își terminaseră de jucat rolul lor. Acum, după ce aruncaseră în fața societății «adevărul» lor – mai precis al autorului – despre ea, se vădi că ei înșiși au nevoie să li se spună adevărul despre ei.” Iar acest adevăr, drastic ca o sentință, prăbușește, cum numai înjosirea și înfrângerea omului, virtual înzestrat pentru o viață demnă de laudă, poate prăbuși. Din însuși miezul amar al acestui adevăr, Gorki înalță acorduri solemne care slăvesc măreția omului și a faptelor sale îndreptate spre mai bine.¹

Evident, contradicția internă dinăuntrul acestei demonstrații – cum că Gorki, cel din 1902, nu a dorit să-i

¹ Eugen Mandric, „Azilul de noapte între clasic și experimental”, în *Teatrul*, nr. 4, 1959, p. 39.

eroizeze pe vagabonzi, dar totuși prin glasul lor (care e, vezi bine, al autorului) e slăvită măreția omului, nu-i produce nici autorului, nici redacției niciun frison interogativ. Analiza de text se dezvoltă într-un soi de caracterizare normativă a personajelor celor mai importante, un îndrumar de aproape două pagini, despre felul în care, conform suscitaturii Vorovski și altor specialiști ca el din câmpul sovietic, trebuie înțeles și interpretat fiecare: Vaska Pepel, Baronul, Actorul, Luca și, firește, Satin, au parte de o fișă esențializată în câte-un paragraf, în același stil vibrând de alămuri. Pentru ca apoi, după deja așteptatele asteriscuri, să urmeze mai întâi un rechizitoriu la adresa regizorului care, luat cu asprime la întrebări cu privire la declarațiile sale din caietul-program cu privire la creația a două spectacole în paralel, s-a încurcat, intimidat, în confuze explicații despre posibilitatea mai multor „viziuni”. Cum adică mai multe?

Nu stă în posibilitățile noastre și nu ținem să adoptăm un ton profesoral. Credem că vom fi bine înțeleși dacă vom aminti adevărul banal după care creația regizorală (autentică) nu este și nu poate fi o întreprindere capricioasă. Or, afirmațiile explicative ale lui Constantin Anatol din caietul-program atestă faptul că drama gorkiană, la baza căreia știut este că stă o concepție unitară despre lume și societate, a inspirat regizorului două atitudini simultane, două supra-teme, în sfârșit, unghiuri diferite de înțelegere și tratare a mesajului ei realist-critic. Logic vorbind, aceasta se poate numi fie obiectivism, fie – ceea ce este mai aproape de adevăr – o fragmentare a ideii artistice definite prin aprofundare de regizor, în părți care au devenit de sine stătătoare. [...] Menționăm că C. Anatol a retractat, în urma dublei premiere cu *Azilul de noapte*, unele din însemnările sale din caietul-program. Lucru judicios, fiindcă

în realitate pot fi luate în discuție așa numitele „îndrăzneli experimentale”, însă nu ca rezultat al unei concepții regizorale net diferite de aceea a primului spectacol, ci ca elemente vădind încercări de actualizare în expresie, neconforme cu spiritul piesei. Tribulațiile (se pare, totuși, că C. Anatol cultivă unele înclinații speculative) nu sunt însă din cale-afară de interesante, ținând seama că programele de sală se vând în continuare spectatorilor, stârnind confuzii.¹

A retractat, bietul regizor, ce să fi făcut? De altfel, în urma acestui raport polițienesc mascat în eseu analitic, al doilea spectacol, cel cu echipa tânără, nici nu s-a mai reprezentat după premieră. Nu știm dacă s-au retipărit și caietele-program...

Trebuie însă să ținem constant seama de insistența responsabililor culturali, în toată perioada supusă cercetării, pe rosturile, dezvoltarea, importanța dramaturgiei originale, dar și pe ce e, și ce nu e legitim să fie reprezentat teatral din dramaturgia vestică și estică a vremii, ba chiar, așa cum am văzut anterior (inclusiv în studiul de caz dedicat campaniei *Cum vă place* din 1962), asupra felului în care „trebuie” citiți și interpretați clasicii prin filtrul lecturii ideologice a realismului socialist. Să ne amintim că, în rapoartele la consfătuirea din iunie 1958, critica teatrală este din nou somată să se aplece în mod sistematic asupra dramaturgiei, aceasta fiind datoria ei primară, de „îndrumător” în câmpul cultural al momentului. Efectul generalizat al acestei perspective impuse de neostalinizarea de după 1958 este acela că analiza de text a criticului de teatru va fi văzută de criticul însuși, ca și de cenzorii și, în final, de cititorii săi, ca un fel de indicator

¹ *Ibidem*, p. 42.

de traseu, o săgeată care îți arată drumul: un drum ce va conduce, în final, nu neapărat către analiza spectacologică cât, mult mai pregnant, către formatarea ipotetică a construcției de semnificații în mintea beneficiarilor, fie ei artiști sau spectatori. Acest proces și explică discursul de raport polițienesc din cronica-eseu a lui Mandric la *Azilul de noapte*, dar și retractarea făcută public, la nivel național, prin intermediul aceluiași eseu, a regizorului spectacolului. Însă, probabil mult mai important, tonul întregului discurs deschide drumul către cenzurarea integrală a versiunii a doua, experimentale a spectacolului în urma unei intervenții critice. Am izolat acest caz numai pentru că el deconspiră în mod fățiș felul în care exercițiul retoric-interpretativ putea deveni, în anumite cazuri, exercițiu de constrângere/putere pur și simplu. Chiar dacă, în intervalul cercetat, găsim puține situații de asemenea virulență – în primul rând pentru că, înainte să iasă la public, spectacolele treceau prin setul reglementar de vizionări ale cenzurii, formate din activiști culturali care vegheau la corectitudinea normativă a mesajelor și (mai mult sau mai puțin a) esteticilor regizorale – situația de mai sus surprinde atmosfera momentului și radiografiază, voluntar-involuntar, un fenomen.

Pe de altă parte, însă, strategiile retorice ale criticilor vor evolua în timp, utilizând tocmai acest textocentrism, atunci când ferestrele de comunicare cu exteriorul vor începe să se întredeschidă, producând uneori piruete dintre cele mai stranii. Mai ales în ceea ce privește textul de teatru străin, clasic sau contemporan, sofisticatele dantelării ale analizei literare își vor păstra, bună vreme, orientarea preponderent ideologică (altfel spus, către felul în care *trebuie* înțeles și, deci, reprezentat un text sau altul, un autor sau altul); dar ținta acestor interpretări devine

dublu orientată: pe de-o parte, îi semnalează cititorului că „s-a dat voie” să fie reprezentat cutare sau cutare text/autor, înainte aflat pe lista neagră; pe de altă parte, ele propun orientări perspective care au în continuare ținta fixă, realist-socialistă, dar nuanțează sofisticat, pentru a furniza o explicație subterană în legătură cu motivele pentru care „s-a dat voie” – marcând astfel, printre rânduri, direcția și gradul schimbării politice intenționate la nivelurile superioare, ale decidenților. Altfel spus, retorica analizei de text a criticului de teatru reprezintă, prin ea însăși, (și) un filtru de comunicare între partid, artiști și spectatori.

Un bun exemplu în acest sens e dat de partea de început a unei cronici duble pe care Mira Iosif o face, în 1961, spectacolelor Teatrului Municipal (viitor Bulandra) cu *Menajeria de sticlă* de Tennessee Williams și *Un strugure în soare* de Lorraine Hansberry. Să remarcăm nu numai faptul că teatrul primise aprobarea pentru a reprezenta două texte americane, relativ recente, în una și aceeași stagiune – lucru oricum fără precedent –, ci și că, cel puțin în cazul primului text, avem de-a face cu un autor care fusese de mai multe ori incriminat în paginile revistei *Teatrul* pentru pesimism, sexualitate agresivă, perspectivă mic-burgheză, lipsă de viziune/orientare ideologică ș.a.m.d.¹ (Cred sincer că la partid încă nu parveniseră și informații privitoare la homosexualitatea sa, dar, oricum, și dacă ar fi fost, tot nu s-ar fi povestit despre așa ceva în materialele de presă.)

Articolul Mirei Iosif propune, în partea sa de început, un fel de amplă introducere în opera lui Tennessee

¹ Vezi în acest sens articolul „Dramaturgie fără viitor”, în *Teatrul*, nr. 11, 1957, p. 89; Vera Călin, „Anxietate și neant”, în *Teatrul*, nr. 6, 1958, pp. 28-29; „Consfătuirea oamenilor de teatru”, nesemnat, în *Teatrul*, nr. 7, 1958, p. 6.

Williams, plecând de la remarcă-scut că autorul a fost reprezentat deja și a avut succes în URSS cu încă recentul *Orfeu în infern* (se va reprezenta în viitoarea stagiune 1961-1962 și la Naționalul bucureștean, prilej pentru o la fel de amplă recuperare critică, semnată de B. Elvin¹). De această dată, mic-burghezul sudist este însă, din start, conform traducătorului său în rusă, G. Zlobin, un autor dramatic care „reprezintă strigătul dureros al conștiinței rănite a Americii”, remarcă menită să funcționeze ca temei pentru excursul exploratoriu al criticului român. Pe bună dreptate, am zice noi, piesa aleasă de Teatrul Municipal și de directorul Dinu Negreanu nu i se pare, însă, Mirei Iosif una dintre cele mai reprezentative, mai interesante, în ansamblul scrierilor lui Williams (preferințele ei se îndreaptă mai degrabă către *Trandafirul tatuat*, *Un tramvai numit dorință*, *Camino real* ori *Orfeu...*), sugestia fiind că, dincolo de compoziția echilibrată și de oferta de roluri de caracter, piesa rămâne, în bună măsură, cam melodramatică. Dar...

Sensurile acestei piese ne apar mult mai limpezi și mai definitorii pentru conștiința protestatară a eroilor ei dacă considerăm *Menajeria de sticlă* din perspectiva dramelor care i-au urmat. [...] Dar nu acesta este conținutul de idei al piesei lui Tennessee Williams. Fiecare scenă este însoțită și comentată de monologurile lui Tom, și acestea dau un sens larg, cu profunde ecouri generalizatoare, poveștii romantice a Laurei, proiectând-o pe un fundal socio-istoric. Comentariile lui Tom cuprind aspecte largi ale societății americane din epoca respectivă și invită spectatorul la reflecție și înțelegere. Ele deslușesc unele aspecte ale „tragediei americane”, ale dramei milioanelor de americani

¹ B Elvin, „Orfeu în infern”, în *Teatrul*, nr. 7, 1962, pp. 90-94.

mijlocii, pe care mecanismele sistemului monopolist îi exclud din circuitul avuțiilor materiale, ducându-i la dezorientare, la disperare neputincioasă. [...] Protestând disperat, tăcut și într-un fel neputincios – pe planul conștiinței și nu al *acțiunii* – împotriva realității lumii capitaliste, eroii *Menajeriei de sticlă*, și în general eroii lui Tennessee Williams, nu află însă un răspuns limpede la frământările lor. Semnalarea critică a unor aspecte din realitatea vieții americane nu este însoțită de o explicare a cauzelor răului social, după cum nu se schițează nicăieri perspectiva unei transformări sociale posibile.¹

Cum vedem, retorica analizei de text continuă să fie una fixată clar în rigorile interpretării ideologice, bazată structural pe rezumarea acțiunii, descrierea personajelor și extragerea semnificațiilor socio-politice imediate; o retorică specifică imperativelor epocii, pe care le nuanțează doar în sensul incluziunii unei dimensiuni empatice, dar și realist-critice, prin intermediul artificiului dramatic al comentariilor memoriale, la public, ale fratelui Tom. Altminteri, spectacolul de la Municipal (care s-a jucat ani la rând, inclusiv după dispariția Luciei Sturza Bulandra) e citit regizoral și interpretativ cu destulă atenție și dedicație, cu accent, firește, pe interpretările actoricești (Lucia Mara, Septimiu Sever și, mai ales, Octavian Cotescu, pe care criticul îl consideră remarcabil).

Însă, în acest proces de tranziție stilistico-retorică de la analiza centrată pe normativul ideologic către o perspectivă cât de cât estetică de valorizare a unei piese ori a unei dramatizări, poate cel mai spectaculos text, prin răsturnările voite de perspectivă, ni se pare a fi unul semnat de Ana

¹ Mira Iosif, „În lumea visurilor neîmplinite”, în *Teatrul*, nr. 3, 1961, pp. 57-58.

Maria Narti în 1962, cu ocazia unei premiere cu *Frații Karamazov* de la Teatrul Nottara (în urma unei reforme gestionate cu un an și mai bine înainte de Direcția Teatrelor, Teatrul Armatei devenise Nottara, Teatrul Tineretului fusese integral absorbit de Teatrul Nottara, devenit acum Teatrul Mic, cu toate că avea un personal dublu; Teatrul Tineretului își pierduse, de altfel, și sala, care fusese reparată noului Teatrul de Comedie al lui Radu Beligan). Regizat de George Teodorescu, spectacolul avea o distribuție bogată, mai ales pentru că încerca să pună în valoare noua generație de actori în plină ascensiune: George Constantin, Liliana Tomescu, Cristea Avram, Ion Dichiseanu ș.a. Avem, și de această dată, de-a face cu o cronică-eseu de mari dimensiuni, în care partea dedicată literaturii depășește vast analiza de spectacol: recitirii ideologice a marelui roman tragic, reconsiderării relative a lui Dostoievski și ranforsării deciziei de a îl reprezenta scenic îi sunt dedicate nu mai puțin de 4 pagini, în vreme ce montarea de la Nottara acoperă abia două și jumătate.

Însă nu dezechilibrul compozițional e ceea ce particularizează ampla cronică a Anei Maria Narti, ci debordanta energie cu care se străduiește criticul să îl prezinte cititorilor pe Dostoievski și capodopera sa, păstrând pe cât se poate mai disciplinat rigorile lecturii realist-socialiste deja încetățenite de decenii în spațiul sovietic, pentru a răsturna apoi judecata cu o surprinzătoare rapiditate, întru recuperarea valorii universaliste a autorului. Avem, mai întâi, o diagnoză critică clară, în litera și spiritul „Diamat”:

Este deci limpede că lumea a cărei criză o investighează Dostoievski este lumea burgheză, și tot atât de limpede devine pentru noi faptul că ideologia în criză pe care o descrie el este ideologia acestei lumi. Punctul central în criza de conștiință analizată de roman este nevoia de a crede în

ceva, dorința de a găsi un sens vieții. [...] Romancierul rămâne prizonier în granițele ideologiei burgheze. El nu izbutește să se detașeze de aceasta și să găsească, în afara ei, elemente cât de vagi ale noii gândiri. Deși a vrut să polemizeze cu concepțiile și atitudinile revoluționare, el nu dovedește decât necunoașterea acestor concepții și atitudini. [...] Lui Dostoievski îi sunt proprii nu numai limitele vechii gândiri, el împărtășește și starea de spirit a ideologilor burghezi: teama de revoluție.¹

Aparent, atitudinea autoarei împărtășește integral perspectiva criticii sovietice de tip stalinist, elaborată încă din deceniul al patrulea al secolului XX, conform căreia marele scriitor își ratează premisele proprii – conservatorismul mistic, critica pulsionilor revoluționare premarxiste și marxiste etc. – tocmai pentru că talentul și spiritul său de observație sunt mai puternice, mai profunde decât teza. Ceea ce merită însă marcat în acest fragment de eseu este accentul care cade deja, imperceptibil aproape, pe „criza de conștiință”, un concept care, până de curând, era mai degrabă expedit în debaraua cu reziduuri ale gândirii decadente, burghezo-moșierești.

În plus, în demonstrația cu privire la actualitatea lui Dostoievski se dovedește imperios necesar să apară un salt de nivel hermeneutic:

În limitele acestei analize „dinăuntru” a crizei ideologiei burgheze, Dostoievski a manifestat previziuni geniale [...]. Unul dintre aceste conflicte tragice este frământarea sterilă a acelei intelectualități cu mintea hipertrofiată, care nu mai știe să facă distincția dintre bine și rău, nu mai găsește drumul spre viața reală și, considerând că rațiunii

¹ Ana Maria Narti, „E actual Dostoievski?”, în *Teatrul*, nr. 8, 1962, p. 68.

„pure” îi este totul îngăduit, distruge și până la urmă se omoară ca scorpionii, inculcându-și propriul venin [...]. Iată, deci, pentru ce merită să jucăm astăzi *Frații Karamazov*: pentru că această operă este o adevărată tragedie – tragedia aspirațiilor înalte umane, înăbușite de orânduirea care piere: năzuința spre solidaritate, nevoia de a crede în oameni, setea de dragoste. Această tragedie este cu adevărat contemporană, este o imagine dantescă a descompunerii unei lumi și a ideologiei ei – proces care disociază ființa lăuntrică a acelor oameni care cad în sfera lui de acțiune, pulverizându-le personalitatea prin sfâșietoare contradicții. Dostoievski amplifică până la ultima limită acel conflict fundamental al societății împărțite pe clase pe care Marx îl definește, în renumitul pasaj din „Manuscrisele economico-filosofice” ca „autoînstrăinare a omului”. Scriitorul analizează sub toate fațetele conflictul dintre „om și natură, om și om... dintre existență și esență, dintre obiectivizare și autoafirmare, dintre libertate și necesitate, dintre individ și specie”, fără să întrevadă însă niciun drum de „revenire completă a omului... la starea sa de om social, cu alte cuvinte, de om uman”.¹

Păstrând, aparent, același ton și făcând referințe la aparent aceleași texte de sprijin, Ana Maria Narti introduce cu finețe, pentru cunoscători, ori poate din pură plăcere a demonstrației, o perspectivă interpretativă nouă, de sorginte existențialistă și neomarxistă: referința la înstrăinare/alienare era, în Occident, la mare modă la începutul anilor 1960, atât în operele filosofilor marxiști și postmarxiști, cât și în ale acelor care nu se revendicau de la Marx: întrezărim aici ecouri din *Omul revoltat* și *Mitul lui Sisif* al lui Camus (cum știm, ambele cu solide trimeri la Dostoievski), ba chiar, probabil, din Marcuse (*Omul unidimensional* nu apăruse

¹ *Ibidem*, p. 69.

încă, dar apăruse, în 1957, *Marxismul sovietic*, care stârnise larg reacții în Occident și, mai aproape de noi, în Iugoslavia lui Tito). Actualitatea tragediei e dată, deci, de dimensiunea ei dantescă, de „pulverizarea” personalității omului prin propriile, sfâșietoare, contradicții. Negocierea textuală între perspective, topirea, *cum grano salis*, a unor fragmente ideatice provenind din filosofia culturală cu adevărat actuală (având alienarea într-o poziție centrală) în ansamblul aparent conformist al retoricii realist-socialiste, semnalează, o dată în plus¹, că vremea schematismului și viziunii gata preparate se apropie de sfârșit.

Și mai bine se văd semnele renegocierii textuale a perspectivelor marxistă și non-marxistă atunci când criticul se apleacă asupra caracterizării personajelor (unde apar din nou ecouri camusiene) și, mai ales, atunci când Narti demolează fără milă dramatizarea aleasă de teatrul Nottara, cea semnată de Boris Livanov, considerată proastă, ideologic-vulgarizatoare (un act nu atât de curajos pe cât ar părea azi, câtă vreme, în 1962, deja era destul de vizibilă depărtarea culturală față de excepționalismul sovietic, ce dominase mai bine de un deceniu). Adaptarea dramaturgului sovietic păcătuiește prin distorsionarea sensurilor adânci ale romanului:

„pozitivizează” câteva dintre personaje (în sensul care îl are pentru noi acum termenul de erou pozitiv) transformând aproape pe Ivan și pe Alioșa în tipuri de revoluționari. O asemenea interpretare intervine în însăși substanța romanului, răsturnându-i problematica. Ea încearcă să înlocuiască tragedia lăuntrică a vechiului prin lupta eroică

¹ Să ne amintim de intervenția Anei Maria Narti în dezbaterile despre *Cum vă place*, desfășurată cu jumătate de an înainte, vezi *supra*.

dintre nou și vechi: o asemenea schimbare la față necesită prefăcerea totală a raporturilor dintre personaje și o nouă evoluție a faptelor – adică altă carte.¹

Spectacolul în cronică – reprezentarea, vizualitatea, emoția (estetică?)

Analiza spectacolului, așa cum remarcasem deja, va tinde, treptat, să prindă consistență în economia corpusului cronicii, ba chiar, în anumite situații (mai ales acelea în care textul e unul clasic, ori măcar foarte cunoscut) chiar să preia poziția centrală. Și aici, însă, chiar dacă normativitatea ideologică e mai puțin vizibilă, tehnicile retorico-stilistice au parte de o (lentă) evoluție, care ar merita urmărită în nuanțele sale, atât în ceea ce privește palierele cărora li se dedică actul evaluator – regie, scenografie, actorie –, cât și în privința schimbărilor de perspectivă cu privire la spectacol în ansamblul lui.

În paralel cu încercările mai mult sau mai puțin originale, ale lui Doinaș, I. D. Sîrbu, Ecaterina Oproiu de a transfera către cititor, prin analiză, o perspectivă vizuală cât mai plastic-empatică, care să valorifice arta regizorală, pe cea a scenografului și pe cea a actorilor, cronicile dezghețului au, cum am văzut, de cele mai multe ori o structură compozițională standard, în care pare că autorul se străduiește să se strecoare printre jaloanele unui traseu gata configurat, căutându-și cu timiditate o voce proprie. În plină aventură estetic-ideologică cu privire la reteatralizare, analiza de spectacol se concentrează uneori să descopere și să puncteze specificul *activității/contribuției* regizorale, cu accent pe felul în care sunt realizate compozițiile scenice și pe

¹ *Ibidem*, p. 70.

felul în care sunt îndrumați actorii (mai degrabă în descendența tezelor lui Stanca, în fond un textocentrist estetizant, decât a viziunilor unor Horea Popescu sau Liviu Ciulei – amatori de metaforă vizuală integratoare, generatoare de semnificații pan- și extratextuale). Un exemplu potrivit ar fi cel din această cronică a tinerei Mira Iosif, în totul cu-minte, dar care totuși expediază adaptarea sovietică după *Steaguri pe turnuri* în doar două scurte paragrafe, spre a se concentra pe ansamblul văzut:

Regia lui Ion Cojar a realizat, în primul rând, scenele de masă, echilibrul deplasărilor în scenă (o continuă circulație umană, chiar și atunci când nu e cerută de text), o anumite plasticitate a posturilor care traduc acea intimă familiaritate a vieții în comun, specifică eroilor, și mai ales a făcut să apară limpede străduința de a imprima întregului spectacol tonalitatea unui optimism curat și luminos, propriu eroilor descriși de Makarenko. De altfel, ideea de bază a piesei a fost fertil valorificată și prin scenografie: delicată sugerare a aspirațiilor înalte, prin colonadele decorului și prin stâlpii cu steaguri din fundal. Lipsesc însă din acest spectacol grija pentru detaliul revelator, șlefuirea replicilor, detașarea amănuntului psihologic, într-un cuvânt, finisajul. [...] Întreaga purificare morală a tinerilor, evoluția lor (chiar sinuoasă) de la stadiul de vagabonzi cinici, dezabuzăți și consumându-și cu voluptate mizeria, până la cristalizarea conștiinței de constructori demni, a apărut lipsită de greutate, din pricina neconcretizării artistice a punctului de plecare: vagabonzii apărând inițial neconvingători, miracolul transformării lor a fost ratat.¹

¹ Mira Iosif, „Spiritul colectiv în spectacol”, în *Teatrul*, nr. 7, 1957, p. 13. Scenografia era semnată de Mihai Tofan, nenumit în cronică. De altfel, casetele cu distribuția completă nu apar în revista *Teatrul* decât din toamna lui 1959.

E de remarcat, în textul de mai sus, pe de-o parte interesul focalizat pentru a transcrie „senzația” creată în spectatorul-critic de imaginea scenică în ansamblul ei, dar fără o descriere viguroasă, care să depășească „mișcărilor de masă” și colonadele „delicat sugerate” – cu criticile binevoitoare de rigoare; pe de altă parte, o pendulare incertă între prefabricatul cu privire la ceea ce *trebuie* să se degaje ca semnificație din text (sau, în cazul dat, dintr-o adaptare mai mult sau mai puțin conformistă a romanului) și felul în care regizorul știe să accentueze acest flux „obligatoriu” de semnificație – „miraculoasă”, aproape religioasa schimbare la față pe care marele pedagog sovietic reușește s-o producă adunând adolescenții vagabonzi de pe stradă și obligându-i să construiască împreună, în brigadă, o fabrică socialistă; în fine, limbajul însuși, cu lungi fraze organizate în perioadă, amestecând temător termeni stereotipi din lexiconul momentului („aspirații înalte”, „cristalizarea conștiinței de constructori demni”, „neconcretizare artistică”) cu epitetul decorativ, care se străduiește să sugereze diagnosticul („delicata sugere”, „vagabonzi cinici”, „miracol... ratat”) se plasează undeva, într-un registru ceșos, încă indecis stilistic.

Pentru cititorul de azi, rămâne însă interesant, cu tot glissandoul de recentrare pe lectura ideologică dintre 1958-1961, cum unii dintre criticii gata profesionalizați, ca Mira Iosif, păstrează și aprofundează direcția spectacologică în cronică. În fond, tema „spectacolului din cronici” este, stilistic și compozițional vorbind, una centrală, mai ales din perspectiva istoriei critice pe care încercăm să o configurăm aici. Felul în care e văzut spectacolul are de-a face, cred, cu o combinatorie între două dimensiuni asupra cărora se concentrează atenția cronicarului, a căror coexistență transpare în text, chiar dacă adesea cele două sunt

complet topite una în cealaltă: interesul descriptiv față de vizual (cum am mai precizat de câteva ori, *Teatrul* acordă, ciclic, pagini substanțiale ori chiar serii unor eseuri referitoare la scenografie, la care contribuie atât criticii din aparat, ca Margareta Bărbuță, cât și specialiști în artele plastice, de la Petru Comarnescu la Ion Frunzetti etc.), prin care criticul fixează materialitatea reprezentării, dar și, adesea, își argumentează diagnosticul, și interesul față de accentele emoționale și față de atmosfera degajată de spectacol în ansamblul său.

E de discutat aici poate mai în profunzime în legătură cu această a doua dimensiune, probabil cea mai volatilă, cea mai dificil de argumentat și de transcris publicistic. Fiindcă, vezi bine, *spectacolul din cronică este o reprezentare*, este rememorarea și transpunerea în formatul dat, bazată sau nu pe notițe simultane, *a unei reprezentări*. Or, dimensiunea emoțională transcrisă în textul cronicăresc e nemijlocit legată de puzderie de condiționări psihice – capacități de percepție niciodată normabile, generalizabile, sensibilități diferite cu privire la tematică, cu privire la jocul actoricesc, cu privire la tipul de abordare a construcției spațiale, capacitate diferită de descifrare/integrare textuală a viziunii regizorale ori, de ce nu?, orizont cultural, estetic etc. Însă această *reprezentare a reprezentării* e direct dependentă și de capacitățile retorico-stilistice propriu-zise, de orizontul lexical, de experiența scriitoricească, de ritmul și abilitatea tehnică ale fiecărui cronicar în parte. Sunt deci, aici, un număr greu de cuprins de factori care determină gradul de empatie textuală în raport cu spectacolul ca operă finită, ca și pe cel de investiție de încredere, pe scurt, de eficiență, pe care textul le poate induce în cititor.

Or, cum remarcam chiar din introducerea acestui capitol, regula nescrisă, dar prezentă și degajându-se din copleșitoarea majoritate a cronicilor vremii, este cea a sobrietății impersonale, care se bazează pe o obiectivitate prezumată, din fișa postului. Paradoxal, însă, unul dintre jaloanele operaționale de bază ale criticului e constituit de puterea spectacolului de a stârni emoții – căora bună vreme li se spune „artistice”, iar mai târziu, când vor da mugurii „estetismului socialist”, „emoție estetică”. Criticul (de teatru, în cazul nostru, dar și cel din alte câmpuri artistice) se află, deci, într-o poziție disconfortantă, schizofrenică pe alocuri, exercitând inconștient un exces de control în raport cu propria sa reacție și autocenzurându-și de cele mai multe ori prezența emoțională. Asta ar putea explica și insistența argumentativă pe „efectul de atmosferă”, care aparent poate „obiectivă” reacția – fie ea de plictis, fie de entuziasm, fie jocul nedeclarat dintre ambele.

De exemplu, un eseu cu dublă cronică, tot al Mirei Iosif, din 1959, cu privire la două premiere cu unul și același text, *Povestea Unirii* de Tudor Șoimaru. Cum era an centenar, multe dintre teatrele țării montau circumstanțial fie această piesă nouă, fie mai cunoscuta *Cuza-Vodă* a prolificului Mircea Ștefănescu. Mira Iosif evită din nou, cu inteligență, povestirea structurii și acțiunii, presărându-le fragmentar, cu dibăcie, în cuprinsul analizei de spectacol pentru cea dintâi montare, de la Naționalul ieșean, semnată de Miron Niculescu, astfel încât să estompeze „micile” defecte de construcție. În ton cu momentul de reîngheț declamator, laudă spectacolul tocmai pentru conformismul său academizant, antiteatralizant, bazându-se pe două argumente esențiale: retractarea aparentă a reteatralizării, din cuvântul regizorului tipărit în caietul-program și, de aici mai departe, pe armonizarea montării cu clasicitatea

evocativă a instituției gazdă. Cuvântul de ordine este... „atmosferă”.

după cum mărturisește în continuare același caiet-program, veleitățile de „stilizare” și „modernism” s-au lovit de proporțiile și spiritul Unirii Ieșene; de prezența personajelor piesei care dăinuie concret în orașul secular, prin statuile și ulițele însemnate la fiecare pas de amintirea umbrelor istorice. Prin firea lucrurilor, „episodul moldovenesc al Unirii” nu suferă în orașul-leagăn al evenimentului altoiuri artistice abstracte, derivând din exercițiu steril. [...] Ca atare, spectacolul de la Teatrul Național din Iași a fost unul fidel tradiției, buneii tradiții a acestui colectiv, convenind mai cu seamă acestei piese și caracterului ei declamatoriu, vag romantic. Muzica simfonică și corală, textele introduse întregesc piesa, subliniind ideile de bază, marcând atmosfera. [...] Regia a mers pe detaliul istoric stilizat, căutând să dea cât mai multă autenticitate (vezi asemănarea fizică a personajelor cu portretele din cărțile de istorie) eroilor sau unor locuri ale acțiunii, ca Muzeul Științelor Naturale, sediul istoric al unirii ieșene etc. Decourile au slujit cu fidelitate această concepție, rezultând o conexiune armonioasă între cadrul plastic și mesajul ideologic. Astfel, micile detalii arhitectonice, ca proiectarea discretă pe un fundal al (sic!) Bisericii Trei Ierarhi, cromatică în tonuri verzi a actului II sugerând dependența de steagul otoman, costumele, întreaga ambianță contribuie la o puternică subliniere a locurilor acțiunii și tot ce e legat de aceasta.¹

E de remarcat în acest pasaj delimitarea apreciativă față de „altoiurile artistice abstracte, derivând din exercițiu

¹ Mira Iosif, „Dincolo sau în limita textului”, în *Teatrul*, nr. 2, 1959, p. 74.

steril”, în beneficiul fidelității față de tradiție (cuvântul e repetat în crescendo, „buna tradiție”). În compensație, nu doar piesa are „caracter declamatoriu, vag romantic”, ci, din perspectiva criticului, acest caracter intră în perfectă armonie cu conformismul canonic al punerii în scenă – o picătură de ironie abia perceptibilă. Foarte interesant, în partea a doua a cronicii, Mira Iosif nu se mulțumește să critice un anume fel de artificialitate „modernizantă” a montării bucureștene de la Teatrul Tineretului (regia N. Massim, din nou scenograful nu e numit, doar certat), ci intră în analiza comparată, amănunțită, a rezolvărilor regizorale sau actoricești. În primul rând, face o enumerare în cascadă a stridențelor:

faptul că nu se recurge la redarea asemănării fizice a personajelor, la detaliul costumului de epocă sau la melodiile respective nu poate constitui în sine motivul unei obiecții critice. Totuși, când în primul act fundalul ce reprezintă conacul boieresc de la Măjina (descrie în amintirile lui Ion Ghica, Alecu Russo) seamănă cu o vilă CCS de la Eforie, când personajele fără excepție vorbesc cu „veniși”, „văzuși”, și din când în când introduc câte un „aiasta” sau „sorghit”, când bătrânul și venerabilul pașoptist Costache Negri merge fugind prin scenă ca un băiețandru, și când Catinca Vogoride, fiica boierului poet Costache Conachi e îmbrăcată într-o rochie de nylon și cu bijuterii de 1959, aceasta nu mai înseamnă o viziune contemporană, esențializată, asupra textului, ci lipsă de grijă față de text...¹

Micile ironii fac parte, așa zice, dintr-o poziționare spectatorială ce trădează, la o privire atentă, un conflict interior: pe de-o parte conformismul cvasinaturalist al montării de la Iași este, aparent, lăudat, dar lauda e

¹ *Ibidem*, p. 75.

circumstanțială, marcând cu finețe faptul că Miron Niculescu a cedat unei estetici „de modă veche”, indusă atât de text, cât și de conservatorismul echipei (și, probabil, și al publicului, cine știe?). Pe de alta, superficialitatea fals-novatoare a înscenării de la București e dezvăluită în mici detalii care țin tot de „atmosferă”. E limpede că piesa montată conjunctural îi displace criticului în ambele sale ipostaze, *ca text* – de altminteri Massim e lăudat, mai jos, că a reușit, totuși să dinamizeze actele finale, spre deosebire de mai tânărul său coleg care-o montase la Iași. Pentru ca, ulterior, spre binele cititorului, jocul actorilor să fie și el analizat în amănunt, cu un întreg pasaj dedicat lui Al Critico, interpretul lui Cuza de la Teatrul Tineretului. De altfel, cred că merită remarcată, în scrisul Mirei Iosif, încă din această perioadă, atenția deosebită față de interpretările actricești.

Așa cum am văzut, atenția criticilor față de scenografie și de semnificațiile pe care aceasta le poate degaja e din ce în ce mai pregnantă. În unele cronici, mai ales după 1960, se poate observa cu ușurință plăcerea descriptivă-evaluatoare a autorului, cum e cazul cu eseul interpretativ dedicat de Florian Potra celei dintâi montări a lui Liviu Ciulei cu *Azilul de noapte* (regizorul va reveni aproape obsesiv la acest text, cu spectacole complet diferite, chiar dacă pe scena aceluiași Municipal/Bulandra, în 1968 și în 1974). Potra pornește abrupt, decis, în evaluarea spectacolului de la „impresia” că regizorul nu a acordat suficientă adâncime personajelor gorkiene, în pofida unei distribuții judicioase, dar care nu reușește să producă, în ansamblu, emoția tragică și vibrațiile filosofice la care criticul (ca și publicul avizat) s-ar fi așteptat. Una din explicații ar fi tocmai atenția majoră acordată de artist realizării sale scenografice:

După părerea noastră, la elaborarea concepției despre care vorbeam a contribuit și faptul că regizorul Ciulei a fost dublat de scenograful Ciulei, acesta din urmă luând-o uneori înaintea celui dintâi. (Când spunem scenograful, înțelegem plasticianul, omul deprins în primul rând să gândească vizual.) Adevărul e că decorul actelor I, II și IV (azilul propriu-zis) e excelent, în ciuda abaterilor de la indicațiile de autor. Sensul de groapă adâncă și fără soare e expresiv surprins în verticalitatea structurii de lemn a paturilor suprapuse, la care se adaugă două sau chiar trei elemente esențiale: ușa de sus, ieșirea, care dă în tindă și nu ia lumină de la soare, dar e scăldată, totuși, într-o lumină rece și dușmănoasă; scara în spirală dreaptă; și ușa ce dă – la nivelul scenei – în bucătărie, unde pâlpâie feștila unei lămpi de petrol. Din această bucătărie răzbate tot timpul un fior de cavou semiobscur și înfricoșător. Metafora plastică, fără a fi ostentativă, e mereu expresivă: sus – falsa lumină, jos – moartea, groapa; la mijloc, compartimentările aproape egale, uniforme, ale unei existențe trogloditice; e, într-adevăr, un lăcaș al disperării, al sufocării fără scăpare. Dimpotrivă, decorul actului III e mai puțin clar: schelăria de lemn dintr-o parte reproduce prea fidel pe cea din actele anterioare, „trecerea îngustă” și calcanul despre care vorbește textul sunt tratate insuficient, iar în ansamblu, decorul – care e un exterior – pare că reprezintă mai degrabă interiorul azilului în curs de spoire. (În plus, accesul la odăile Kostilievilor e atât de meschin și mizer, încât ne poate face să-i asimilăm pe aceștia – plastic - condițiilor celorlalți locatari, ale vagabonzilor.¹

Cum vedem, vizualul critic care e Potra se avântă într-o descriere minuțioasă a spațiului și efectelor sale

¹ Florian Potra, „Azilul de noapte de Maxim Gorki”, în *Teatrul*, nr. 3, 1960, p. 76.

senzorial-metaforice, inducând (nu e nici primul, nu va fi nici cel din urmă) ideea centrală că Liviu Ciulei e un scenograf excepțional, dar nu suficient de aplicat și de profund ca regizor. Lucrul e mai puțin însemnat din punctul de vedere al acestui palier al cercetării: la distanță de peste o jumătate de secol, pasajul de mai sus reușește, retoric, ritmic și stilistic să construiască în fața ochilor cititorului întregul ansamblu spațial, ba chiar, dincolo de judecata criticului, să ne ofere subtile ipoteze cu privire la viziunea regizorală însăși, așa cum e ea cuprinsă în designul scenografic.

Cu titlu (relativ) anecdotic, ar merita spus, totuși, că, așa cum e descris de Potra (și apare și în fotografii), decorul lui Ciulei se dovedește a fi o parafrază, ori o replică personală, la decorul *Azilului* montat de Aurel Ion Maican la Naționalul din Cernăuți în 1928. Atât ușa de intrare aflată undeva sus, spre pod, cât și scara prelungă (aici în spirală) trimit direct la viziunea maestrului interbelic, așa cum ne-a fost ea comunicată într-un articol din 1946, dedicat lui Maican de emulul său Ion Sava, la rândul lui mentor, în anii aceia, al lui Ciulei (pe care, de altfel, l-a și debutat în dubla ipostază de scenograf și actor). E mai mult decât probabil ca Potra să nu fi știut nimic despre decorul și viziunea lui Maican, dar e cert, cel puțin din punctul nostru de vedere, că Ciulei a revenit de trei ori la *Azilul*, dând de fiecare dată altă replică spațială aceluiași model – pe care Sava îl găsea inegalabil. Dar mult mai important, pentru analiza pe care ne-am propus-o, mi se pare faptul că Florian Potra e entuziast cu decorul interiorului de azil, și oarecum dezamăgit cu privire la cel din actul III (de altfel, Ciulei a utilizat, în următoarele două montări, decor unic, sugerând exterioritatea exclusiv prin jocul actorilor și prin elemente extratextuale).

Criticul reproșează aici lipsa de „claritate” a metaforei scenografice: trecerea și calcanul sunt „tratate insuficient”, exteriorul dă senzația, la rândul lui, de interior, mărcile care trimit la viața cotidiană și la statusul proprietarilor sunt „meschine” și „mizere”, lăsând spectatorul confuz cu privire la distanța dintre pozițiile de clasă ale celor „de jos” față de cei de „sus”.

Ambiguitatea acestui tratament spațial al actului III ni se pare, privind retrospectiv, la fel de grăitoare pentru Ciulei ca ambiguitatea de a construi, în *Valurile Dunării*, personajul negativ drept unul central, uman și inteligibil/autentic. De altminteri, filmul și spectacolul apar în același an, 1960. E posibil ca Potra să nu fi înțeles, în mod sincer, intenția subversivă a regizorului de a egaliza tratamentul vizual dintre „înăuntru” și „în afară”, ba chiar de a sugera echivalența de status psiho-social dintre victime și călăi (într-o lectură transideologică în raport cu Gorki însuși, care, cum am văzut mai sus, avea el însuși obiecții normative la propria lui capodoperă), tratați ca egal de marginali, de lumpeni; dar e la fel de posibilă și ipoteza prin care criticul punctează un derapaj ideologic înveșmântându-l ca (accidentală) neglijență estetică – „ne poate face să-i asimilăm pe aceștia – *plastic* – condițiilor celorlalți locatari” [s.n.].

Interesantă mi se pare, pentru această perioadă de tranziție/evoluție stilistică, și o cronică din același număr, dedicată de Mira Iosif montării lui Al. Finți de la Naționalul bucureștean cu *Discipolul diavolului* de G. B. Shaw. Aici, fără să insiste, din nou, asupra textului piesei, pe care doar îl rezumă, criticul își concentrează atenția pe felul în care regia vetustă a condus cu nepricepere jocul actorilor. Altminteri, cum am mai zis, Mira Iosif e un critic cu ochii țintă la sarcinile interpretative ale acestora.

De remarcat și evoluția elegantă a scriiturii, deja mature, sigură pe ea, în asociații pertinente și armonios dezvoltate frastic.

Au dispărut, însă, din spectacol, scăpărările tăioase și subtile ale replicii, ironia care inundă cu un bogat subtext peisajul dramatic, analiza sarcastică a personajelor și situațiilor și, în general, ceea ce constituie climatul specific teatrului lui Shaw. Înțelegerea arbitrară a filonului romantic din piesă, considerarea lui după modelele învechite ale dramei clasice germane din categoria „Sturm und Drang” – și nu în esența lui shawiană – au dus în mod direct la inconsecvențe în spectacol, în primul rând la realizarea „stricto sensu” a unei melodrame. Inconsecvențele regizorale s-au răsfrânt și în interpretarea actricească. Încredințarea rolului lui Richard Dudgeon unui actor tânăr putea constitui un experiment interesant într-un spectacol a cărui tradiție pretinde experiență și maturitate artistică. Talentul lui Florin Piersic s-a afirmat cu vigoare în unele momente (iradierea de forță și optimism, care dizolvă în actul I atmosfera fariseic-virtuoasă din casa Dudgeon, ca și scena acuzațiilor sobre din tribunal), totuși, prin jocul său exploziv exterior, unilateral doar în marcarea laturii temperamentale a eroului, actorul n-a izbutit să acopere cerințele spirituale ale personajului, care presupun afirmarea lucidă, reținută, a unui caracter eroic, afirmarea unui cuget liber de constrângere...¹

Stilistica textului de cronică depinde însă nemijlocit de felul în care autorul se poziționează în raport cu spectacolul ieșit la public – limitele maxime ale acestei poziționări fiind fidelitatea (interpretativ-normativă) față de

¹ Mira Iosif, „Discipolul diavolului”, în *Teatrul*, nr. 3, 1960, p. 81.

text, pe de-o parte, sau analiza semnificațiilor degajate de spectacolul văzut ca operă regizorală de sine stătătoare. Un exemplu de oscilație nehotărâtă între aceste două poziționări extreme e dat de o amplă cronică la *Puterea întunericului* de Tolstoi, montată de Mihai Dimiu la Teatrul Muncitoresc CFR Giulești, semnată de B. Elvin. Textul aproape eseistic face parte din seria (nu prea lungă) în care, drept urmare a dezbaterii referitoare la critică (vezi *supra*), unii critici și-au asumat sarcina de a urmări procesul de creație participând la repetiții. Ceea ce rezultă, în cazul de față, nu este însă o cronică cu elemente de reportaj, ci o analiză care fluctuează indecis între normativitatea unui spectacol imaginar, un fel de lectură a intențiilor regizorale în raport cu intențiile prezumate ale lui Tolstoi, și o narațiune despre relații, interpretarea personajelor și, vag, analiza spațială. Cu toate că Dimiu „se distinge printr-un remarcabil spirit analitic”, totuși...

Dacă luăm în seamă că el a avut misiunea realizării unei vaste orchestrații umane, trebuind să apeleze la interpreți care, în cea mai mare parte, se ilustrau în comedie, și să-i utilizeze la maximum, și dacă nu ometem că el a fost obligat de piesă să restituie detaliat motivările dramatice ale comportării personajelor, înțelegem foarte bine de ce a îmbrățișat acest drum. Câștigurile pe care le-a obținut spectacolul prin analiza lentă, stăruitoare, a eroilor, sunt mari, deși nu lipsite de neajunsuri. Într-adevăr, dorința regizorului de a cuprinde imperceptibil publicul în jocul dramei ni se pare dăunătoare. El trebuia să ridice, printr-o mișcare mai decisă, întâmplările piesei pe un promontoriu de semnificații artistice care să înghețe hohotele de râs cu care o parte a spectatorilor pot întâmpina anumite scene. Din cea dintâi clipă trebuia să avem în față o umanitate jignită, care caută – disperată – o ieșire din cercul infernal

al mizeriei și al umilinței și în care opresiunea a exasperat la maximum nevoia unei altfel de vieți. De la ridicarea cortinei trebuia să asistăm, copleșiți, la o tragedie ale cărei sumbre culori le subliniază – la un pol al piesei – nevinovăția unui copil, cutremurat de faptele al căror martor involuntar este, și – la celălalt pol – revolta neputincioasă a unui bătrân care și-a păstrat intactă puritatea inimii. De asemenea, un mai mare efort de sinteză l-ar fi împiedicat pe regizor să-și împartă personajele în bune și rele (așa cum reiese explicit din tabloul final) rămânând fidel ideii sale, și anume, că avem de-a face cu un univers al întunericului. Întrucât această idee l-a urmărit pe regizor de la început și tot timpul repetițiilor, regretăm cu atât mai mult insuficiența ei valorificare în spectacol.¹

O analiză stilistică atentă a fragmentului de text de mai sus revelează un adevărat carusel al diagnosticelor vagi, bazate pe contradicția dintre ceea ce a înțeles criticul din indicațiile sau mărturisirile de repetiție ale regizorului și spectacolul imaginat tot de critic, pe baza textului tolstoian, transferat într-un șir de „trebuie” sau „ar fi trebuit”; în raport cu spectacolul fantasmatic din lectură, cel vizionat alunecă, inevitabil, pe un tobogan al dezamăgirilor. E greu, azi, să valorificăm în înțelesuri coerente „promontoriul de semnificații artistice”, iar construcții cum e „opresiunea a exasperat la maximum nevoia unei altfel de vieți” pot lăsa cititorul perplex. Cel mai ușor de tradus e că, în loc să fie mișcați, la anumite scene, spectatorii din Giulești au reacționat cu hohote de râs; dar asta poate fi efectul unui contrapunct comic dorit de regie, pe care Elvin nu l-a perceput ca atare, cum tot atât de bine se poate ca, obișnuiți cu prestațiile unor actori în roluri de comedie, ei să fi reacționat

¹ B. Elvin „Căi noi spre drama tolstoiană”, în *Teatrul*, nr. 4, 1961, p. 78.

mecanic-gregar. Cronica oscilează, părând să implice această a doua variantă, impunând, însă, regiei decizii mai degrabă imposibile, câtă vreme tratează efectul emoțional și nu soluțiile scenice: „De la ridicarea cortinei trebuia să asistăm, copleșiți, la o tragedie...” În ce fel s-a transferat scenic „dorința regizorului de a cuprinde imperceptibil publicul în jocul dramei” nu ni se spune în tot cuprinsul celor patru pagini. Cum arăta de fapt spectacolul nu putem ști, înecați în această ceață de metafore cu subtext de indicații autoritare.

Într-o cronică-eseu dedicată de Mircea Alexandrescu montării lui Lucian Giurchescu, la Comedie, cu *Svejk în al Doilea Război Mondial* de Brecht, criticul, după ce dedică lungi pagini prezentării piesei, explicării succesului ei mondial pe baza comparării mai multor versiuni de punere în scenă, pare totuși că cedează, din pricina calității spectacolului (al treilea într-un lung șir de montări brechtienne ale regizorului), în fața presiunii, din ce în ce mai evidente în epocă, de a descrie narativ-evaluator „ceea ce se vede”, în căutarea reconstrucției de semnificație, la nivel spectacologic. Efortul e vizibil, construcțiile retorice scapă însă, uneori, de sub control, alunecând în platitudini dantelate, iar patinajul neîndemânatic ne întoarce mereu la intențiile textului brechtian.

Regizorul Lucian Giurchescu are, în primul rând, meritul de a fi gândit piesa în toată adâncimea ei și de a fi aflat mijloacele de transpunere potrivite. El îl pregătește pe spectator pentru declanșarea acțiunii și pentru acomodarea lui la climatul ce solicită însă și un sentiment de groază, de oroare față de ce va avea de urmărit. Se folosește în acest scop de un scurt interludiu – paza făcută de soldații SS „sferelor înalte”. O mască sumară le desfigurează chipul (pe cel convențional), descoperindu-le însă pe cel adevărat, hidos, înspăimântător. Folosirea măștilor devine,

de asemenea, modalitatea de caracterizare a „sferelor înalte”, dar aici masca capătă expresia megalomaniei lor: gigantică și goală. Din țeasta hipertrofiată a lui Hitler ies sunete de tidvă găunoasă, atunci când, plin de importanță, își mărturisește „nobila” preocupare pentru soarta omului de rând. [...] Jocul cu sala și în scenă, cerut de text și acest fel de teatru, a fost practicat cu o adevărată virtuozitate de-a lungul întregului spectacol. Regizorul și scenograful¹ au gândit, *cu răspundere egală aș spune: cu o întreprindere a sarcinilor lor, transpunerea scenică a piesei lui Brecht.* [...] Ceea ce a prilejuit *depășirea de sine a tuturor interpreților*, descoperirea de către ei înșiși nu numai de noi posibilități de interpretare, dar și de laturi mai ascunse ale personalității lor artistice, *o gândire activă a actorului în spectacol*, o responsabilitate sporită pentru mesajul pe care lucrarea aflată în pregătire îl avea de transmis [s.n.].²

Pare, la lectură, că avem de-a face cu un fel de transcriere a declarațiilor lui Giurchescu din caietul-program, ori cu un rezumat entuziast, încărcat de adjective (inclusiv la nivelul analizei interpretărilor actoricești), al discuțiilor dintre critic și regizor de după premieră – evident în litera indicațiilor metodologice ale lui Brecht însuși (dacă ținem seama de invocarea „gândirii active a actorului în spectacol”). Oricum, antrenamentul vizual al lui Mircea Alexandrescu pare, în continuare, minim, iar laudele aduse regizorului și scenografului care au realizat „întreprinderea sarcinilor lor” nu se reflectă nicidecum în textul cronicii, cu excepția punctării, destul de nefericite stilistic (convențional vs. adevărat?), a folosirii măștilor.

¹ Este vorba despre Dan Nemțeanu.

² Mircea Alexandrescu „Marea forță scenică a pamfletului brechtian”, în *Teatrul*, nr. 3, 1962, pp. 60-61.

Exact în această ordine de idei a deplasării cronicii către dimensiunea spectacologică și a privirii critice către educarea unei stilistici care să privilegieze, la lectură, dimensiunea vizuală a propunerii regizorale, merită să ne oprim asupra a două cronici ale Anei Maria Narti, la doua spectacole cu aceeași piesă, la mare modă la începutul deceniului șapte: *De Pretore Vincenzo* de Eduardo De Filippo – ambele succese de casă, dar și de critică, ambele mari șanse de afirmare pentru interpreții rolului titular (Florin Vasiliu la București, Toma Caragiu la Ploiești). Probabil neintenționat la origini, axul analitic al celor două cronici e așezat pe descrierea hermeneutică a decorului și, chiar dacă intenția comparatistă apare, inevitabil, printre rânduri în a doua cronică, inclusiv în ceea ce privește interpretarea actricească, reconstrucția critică a fiecărui spectacol în parte se produce printr-o bine stăpânită tehnică de a argumenta evaluarea prin intermediul efectului aperiectiv. Stilistica, la nivel descriptiv, a căpatat deja aici o anume exuberanță care antrenează în cititor acea plăcere a lecturii care se transferă în curiozitate-provocare, în invitație la vizionare:

Spectacolul capătă rezonanțe mai acerb critice, mai vehemente: dacă piesa, ca mai toate scrierile lui De Filippo, poate fi definită ca o comedie melodramatică, cu unele semnificații satirice, spectacolul este hotărât și fățiș satiric. [...] Dinu Cernescu se străduiește să prindă nemijlocit ideea în imagine, să o exprime vizual și, de cele mai multe ori, reușește. Decorul lui Perahim este, din acest punct de vedere, de o însemnătate esențială în spectacol, sugerând din chiar imaginea pe care o vede spectatorul la ridicarea cortinei înțelesul acțiunii care încă nu a început. [...] Perahim răstoarnă însă raporturile dintre erou și interlocutorul său mut. Monologul se desfășoară pe o platformă înălțată

cu câteva trepte față de nivelul scenei, aproape pustie (într-un colț se zărește un felinar, în avanscenă se află etalate, pe un panou mișcător, revistele de reclamă la o tutingerie); în mijlocul scenei se ridică, masiv și alb, piedestalul unui colos: statuia.¹

În al doilea caz, intențiile cuplului regizor – scenograf (în cazul de față Valeriu Moisesescu și Sergiu Singer) sunt „făcute vizibile” într-o cascadă ritmică, muzicală aproape, de imagini menite să recompună atmosfera spectacolului așa cum e percepută ea în ansamblu, din fotoliul spectral:

Pentru creatorii spectacolului de la Ploiești, este important să-și situeze eroii cât mai exact în mediul social determinant pentru existența lor. Și, de aceea, ei scot farsa tristă a lui De Pretore în stradă. Decorul înfățișează o piață italiană recompusă din elemente fotografice, decupate și montate pe câteva panouri. Găsim aici tot ceea ce cărțile și filmele ne-au obișnuit să considerăm ca specific italianesc în peisajul citadin privit prin ochii turistului: vechi statui și elemente arhitectonice, o mare aglomerare de clădiri din timpuri deosebite; undeva, mai în fund, o siluetă de bloc modern în construcție și, copleșind totul, în fundal, turnul unei catedrale. Totul e împeștriat de reclame care acoperă cerul – mari afișe cu nume de băuturi, nelipsitul „Cinzano”, niște frumoase picioare de femeie recomandând o marcă de ciorapi ș.a.m.d... În mijloc, pe un podium pe care câteva elemente de decor semnifică, la început, camera lui Vincenzo, mai târziu piața, apoi chiar raiul.²

¹ Ana Maria Narti „De pretore Vincenzo”, în *Teatrul*, nr. 2, 1962, p. 77.

² Ana Maria Narti, „De Pretore Vincenzo”, în *Teatrul*, nr. 5, 1962, p. 60.

La doar doi ani după *La Dolce Vita* a lui Fellini, încă nedifuzată pe piața românească pe care, însă, filmele italiene neorealiste abundaseră în ultimii ani, descrierea de mai sus centrează, de fapt, sistemul de „lectură” al criticului în raport cu spectacolele, semnalându-ne nu doar reușita în găsirea unei voci personale, de autor, ci și mărturisind, involuntar, asupra unei direcții dominante către care se îndreaptă, hotărât, scriitura cronicii în deceniul care va urma.

Eseistica – ținte, intenții și retorici

Sub umbrela eseisticii pot fi înregimentate, în perioada asupra căreia se apleacă cercetarea de față, materiale de tot felul, de la jurnalele de călătorii profesionale, cu elemente de reportaj, la foarte abundentele „materiale de sinteză”, care iau pulsul critic dramaturgiei, regiei, scenografiei, interpretării actricești dintr-o stagiune sau mai multe, ori urmăresc o temă pe care revistele, cu deosebire *Teatrul*, o propun spre dezbateră, fie la ordin, fie din proprie inițiativă; dar și textele mai ample, cu dimensiune de recuperare istorică ori de prezentare, dedicate artiștilor români și străini, autorilor dramatici clasicizați sau contemporani. Sunt recuperați actori din interbelic, uneori textele publicate fiind puncte de start pentru vreo monografie (să recunoaștem, totuși, raftul nu e unul abundent), ba chiar și unii regizori – cum e cazul lui Ion Sava, despre care în 1960 apare și unica monografie de până azi, semnată de Petru Comarnescu (și nereeditată); sunt revizitați Caragiale, Alecsandri și alți câțiva clasici, Cehov revine constant în preocupările analiștilor, Brecht ajunge, cum am văzut, treptat, la mare preț, simultan cu asimilarea

lui spectacologică. Traducerile de teorie teatrală sunt, însă, pentru toată perioada, aproape exclusiv din autori (regizori, regizori-pedagogi) sovietici – și e interesant-simptomatic că i se dedică multe materiale eseistice lui Stanislavski, dar nu apar, fie și fragmentar, și alte scrieri decât *Munca actorului cu sine însuși*, tipărită în 1955 la ESPLA.

Dar, așa cum am mai spus și anterior, teoria teatrală e în genere evitată, atât în dimensiunea ei de sincronizare, cât și la nivelul cercetărilor locale, chestiune ce revine, uneori, nu doar punctată aleatoriu de câte un critic ori regizor, ci induce chiar niște reacții „de bună intenție” (cum ar fi seria de articole dedicate de Petru Comarnescu și alții scenografiei), ori chiar neîndemânatică inițiative cu pretenție teoretică (asupra cărora ne vom apleca fugar mai jos). Acest vid teoretic, doar parțial explicabil prin hegemonia realismului socialist văzut ca metateorie, explică și relativa omogenitate retorico-stilistică a textelor eseistice: câtă vreme perspectiva analitică perpetuează, în bloc și fără prea multe tresăriri, amestecul de impresionism estetic, istoricism și normativitate a primei jumătăți a anilor 1950, și câtă vreme nu intervine nicio schimbare, nicio alternativă în raport cu această perspectivă, nici spațiul de desfășurare a retoricilor și stilisticilor nu poate evolua decât în limite precise, iar deosebirile care apar vor fi, la rândul lor, doar unele de nuanță.

Vom evita, pe cât posibil, atât jurnalele de călătorii și reportajele din străinătate (asupra cărora ne-am aplecat anterior), dar și, tot pentru a evita redundanța, o bună parte din materialele de sinteză cu pronunțat caracter normativ, propunându-ne să evidențiem doar acele situații în care stilistica textului eseistic poate depune mărturie, expresiv, despre particularitățile de nuanță ale criticului, într-un context istoric anume.

De exemplu, într-un eseu ambițios, din 1957, semnat de șeful de secție culturală al *Scânteii* și intitulat șugubăț „Câteva idei despre teatrul de idei”, Andrei Băleanu atacă cu sarcasm pamfletar nu doar lăncezeala propunerilor repertoriale, ci și pe aceea, sistemică, a editurilor și instituției (unice) organizatoare de turnee în și din străinătate, inovate, alături de critica teatrală incriminată în bloc, de defazarea culturală prin care trece țara. Evident, semnalul, venit direct din paginile ziarului fanion, e unul strict contextual, legat de briza călduță a dezghețului:

Aceste ciudățenii de necrezut le datorăm extrem de temerarilor noștri regizori și directori de teatru care, în goana lor neobosită după „varietate”, n-au pregetat să se gândească până și la reluarea celor *Două orfeline*; le datorăm preaactivelor și operativelor noastre edituri, care au descoperit abia recent dramaturgia lui Maiakovski; și va trebui, probabil, încă multă vreme ca să-l citim în românește, integral, pe Brecht¹; le datorăm și OSTEL, care nu știu cât mai așteaptă ca să obținem un turneu al atât de mobilei Berliner Ansambel [*sic!*]². Le datorăm, în fine, nouă, celor care ne ocupăm cu critica dramatică și care, de multe ori, uităm forța combativă a profesiei noastre și ne mulțumim cu simple constatări.³

Fragmentul de mai sus, în nota sa de persiflare mușcătoare, trebuie citit azi ca unul de autoritate: nu orice critic își

¹ Nu există o ediție completă, în românește, a dramaturgiei lui Brecht, cu atât mai puțin o ediție de opere complete, nici la momentul scrierii acestei lucrări.

² Berliner Ensemble va veni la București, cu Helene Weigel în *Mutter Courage*, abia în mai 1959.

³ Andrei Băleanu, „Câteva idei despre teatrul de idei”, în *Teatrul*, nr. 10, 1957, p. 5.

permitea, totuși, să ia peste picior instituții, iar *Scînteia* era ziarul partidului, cel care arată direcția. O critică aspră, fie ea și cu aer pamfletar, apărută în *Scînteia*, echivala cu un vot de blam și putea avea consecințe imprevizibile. Desigur, eseuul lui Andrei Băleanu, unul care, în corpusul ulterior acestei introduceri, nu face altceva decât să înșire platitudini despre piesele „de idei” apărute în ultimii ani la noi, vede lumina tiparului în *Teatrul*, dar asta nu înseamnă că mesajul lui nu e mai puțin unul de... tragere la răspundere a celor „vinovați”, nu în ultimul rând criticii de teatru, prea puțin ancorați în realitățile culturale ale momentului. Pe de altă parte, oare cum ar fi putut criticii, ba chiar și agenția de turnee OSTA, să fie mai ancorate în realul teatral european, câtă vreme orice tipăritură și orice deplasare din și în țară, în străinătate, trebuiau aprobate de un întreg eșafodaj activistic, împănat kafkian cu funcționari care se temeau și de umbra lor? Oricum, întrebările ipocrit-retorice ale criticului sunt organizate elegant, de sus în jos, mimând cu abilitate umilitatea comunitară, într-un „noi”, „cei care ne ocupăm cu critica dramatică”.

Într-un straniu contrast, simptomatic cu privire la ciudățeniile dezghețului, găsim în noiembrie 1957 un eseu al lui Constantin Țoiu, în perioada respectivă simplu redactor la ESPLA, dar și colaborator, din vreme în vreme, cu cronici și comentarii, la revista *Teatrul*. Viitorul prozator pare a coborî, stilistic vorbind, dintre-un alt timp, de pe un alt tărâm, iar ansamblul trimiterilor sale (nespecificate de note, desigur) ne duce inevitabil către studiile sale de filosofie și estetică din vremea războiului, prezervate parcă, în raport cu limbajul critic al epocii, ca o găză în chihlimbar.

Dar, latent, psihologic vorbind – cuvântul mai conține, comprimat, tot patosul său primordial. Ca și logosul, al

cărui corelativ plastic este, gestul, ca expresie corporală, creează în jur câmpuri de forță, umple spațiul de sensuri, transmite scurt conținuturi afective, nu mai prejos, prin intensitățile lor emoționale, decât faptele extraordinare pe care le semnificau inițial. Referindu-ne nu la gestul întâmplător, reflex, cotidian, ci la gestul teatral, amplificat de cutia de rezonanță a scenei, prin excelență creată de perspectivă, de sens, tocmai fiindcă are o intenționalitate deliberată, ceva din funcția lui magică de odinioară, din epoca ce o cuprinde, transpare în eficacitatea psihologică pe care o manifestă, ca element de expresie...¹

... și tot așa, până la final. Retorica pretențioasă, barochizantă, și trimiterile filosofico-estetice la Hegel par cu totul ciudate în ansamblul tonal al revistei – nici nu e de mirare că articolul e strecurat de redacție undeva spre final, ca un soi de concesie făcută autorului ori vreunui intervenient ocazional (Țoiu își dăduse teza de licență în filosofie în 1947 și nu va debuta în volum decât în 1965). De altfel, tema importanței și a expresivității semnificative a gestului teatral nu este deloc frecventată în paginile presei momentului, iar intervenția de aici rămâne, pentru mulți ani, singulară. În pofida faptului că opoziția dintre gestualitatea teatrală și cea cotidiană e tratată într-o paradigmă de secol XIX, fluiditatea (chiar dacă ușor supraîncărcată explicativ a) discursului trimite, voluntar-involuntar către eseurile dedicate actorului de Tudor Vianu în interbelic.

În raport cu tumultuoasele schimbări survenite aproape pe negândite în politica românească, ca și în politica culturală și artistică, în doar câteva luni ale fierbintelui an 1958, analiza retorică ne este de un sprijin neprețuit

¹ Constantin Țoiu, „Despre Gest”, în *Teatrul*, nr. 11, 1957, p. 83.

pentru felul în care vocea criticului de autoritate navighează vertiginos, în ample slalomuri și piruete, printre judecățile normative, cele de gust și intenționalitatea autoprotectivă din subtext. Mi se pare în totul exemplificator acest amplu debut de eseu al lui Florin Tornea, dintr-un articol dedicat imaginii teatrale, dar care, în fapt, e menit, în corpusul său, să incrimineze exact ceea ce părase, în fine, cucerit pe parcursul dezbaterilor din anii anteriori dedicate reteatralizării (și, în fond, emancipării regiei de teatru ca disciplină artistică). E de remarcat, mai întâi de toate, faptul că autorul utilizează nu persoana I plural, ca scut de neutralitate critică, ci scrie „confesiv”, în nume propriu, însoțindu-și introducerea de puzderie de nuanțe și false eschive care să mascheze și să îndulcească semnalul de alarmă pe care îl trage (și care, în lunile imediat următoare, se va transforma, spontan, în acuzații de formalism și practicisim etc.):

Dar centrarea practicii teatrale excesiv în jurul problemelor de expresie scenică – de oricăta îndreptățire s-ar bucura – îmi inspiră, totuși, teamă. Teamă pentru o serie de cuceriri care, de-a lungul ultimilor ani, au îmbogățit valoarea și au înlesnit definirea, până mai ieri încețoșată, a imaginii teatrale ca o imagine alcătuită dintr-o îmbinare organică a tematicului cu scenicul. Aplaud fără reticențe orice izbândă regizorală. Dar nu știu de ce, resimt în același timp, ridicându-se ca un abur înecăcios din aceste izbânzi, tendința de a reduce actul teatral – atât de complex pecăt viața – la o singură dimensiune, la dimensiunea lui sensorială [sic!]. Îmi face impresia că solicitarea simțurilor externe – văzul și auzul (străduințele plastice, coloristice, muzicale, ritmice) – începe să fie privită drept modalitate-cheie a emoției teatrale, că deplasarea spre ceea ce cu insistență se proclamă de la o vreme ca „metaforă teatrală” este – în

raport cu formele naturaliste patentate mai ieri, pe care le-am dori cu justete înlăturate – prin stilizare, o amăgitoare rămânere pe loc, sau o întoarcere pe locul dizgrațiat al formelor goale, ori al formelor destinate să golească de esență dramatică imaginea teatrală. Sunt de o vreme pornit să suspectez frumoasa ambiție de a turna în poezie această imagine; să socotesc nu doar ca o turnură pleonastică formula „realism poetic” care a circulat – și stăruie în anumite cercuri artistice – ci și ca o tentativă primejdioasă de a folosi pânza preinsei poezii pentru ea însăși.¹

Merită remarcat felul în care, în doar trei fraze – de o lungime amețitoare, altminteri –, sunt inserate succesiv digresiuni de tot soiul: cea referitoare la definirea imaginii scenice „până mai ieri încetoșată” (care rămâne, însă, într-un cadru de definiție absolut plat, ca „îmbinare organică”); platitudinea că actul teatral e „complex ca viața”; explicația de detalieri asupra „simțurilor externe”; contracararea argumentului implicit, din dezbaterile de presă, cu privire la faptul că „metafora teatrală” este o soluție novatoare în raport cu reprezentarea naturalistă, dar și veștejirea „formelor naturaliste patentate” etc. În plus, e revelatoare eficacitatea insinuant-incriminatorie a bagajului lexical utilizat, începând cu substantivele, unele slujite de epitete grele, dintre care cuvântul paradigmatic este aici „teamă”: „abur înecăcios”, „formele patentate”, „amăgitoare rămânere pe loc”, „locul dizgrațiat al formelor goale”, „anumite cercuri artistice”, „tentativă primejdioasă”, „pânza preinsei poezii”; continuând cu verbele – „nu știu de ce”, „resimt ridicându-se”, „îmi face impresia”, „sunt pornit”, „să suspectez”...

¹ Florin Tornea, „Spre imaginea teatrală”, în *Teatrul*, nr. 3, 1958, p. 10.

În fine, acest carusel de fandări pretins „personale”, organizate însă într-o construcție în cascadă, funcționează la primul nivel ca mijloc de prevenție cu privire la mereu incriminatul „exces de regie”, cu corolarul său, „excesul de scenografie” – în buna tradiție de protejare entuziast-agresivă a primatului textului; pentru ca, la al doilea nivel, să punteze „maladia” prefigurată, pe care anii ce vin se vor strădui (zadarnic, aş zice) s-o extirpe chirurgical: estetismul așa zis „formalist” al spectacolului teatral.

mă încumet chiar să extind limitele încredințării mele, afirmând că acest stimul [*senzorial*] e de natură să chircească însuși înțelesul pe care ei [*regizorii*, n.n.] îl dau imaginii teatrale: să comprime, adică, ideea lor despre imaginea teatrală până la confuzia cu imaginea scenică, văduvind de virtuțile ideologice imaginea dramatică, răsturnând ierarhia funcțiilor ei genetice în actul de expresie teatrală. În acest chip ajung a fi folosite dintre ele, cu precădere și ca determinante, funcțiile care angajează *semnele*, neglijându-se ori lăsându-se ca aceste semne să mijlocească, la voia întâmplării, *semnificațiile* dramei [s.a.].¹

Cum și semnele, și semnificațiile produse „la voia întâmplării” (!) nu intraseră, încă, în vocabularul academic uzual de la noi – structuralismul ca atare este asimilat, la nivel universitar, abia după 1967 –, fandarea lui Tornea din acest duel imaginar cu regizorii și scenografii novatori pare să aibă aici rostul de a trimite, incriminator, la formalismul rus de început de secol XX, așa cum îi parvenise, probabil, autorului prin cursurile de învățământ politic traduse la repezeală din rusă. În mod mai mult decât probabil, destinatarul atenționat, regizorul de teatru,

¹ *Ibidem.*

era în totală ignoranță cu privire la Jakobson și colegii săi, la momentul lecturii: deci fluturarea de floretă se adresa, de fapt, șefilor lui Tornea, cenzori și decidenți culturali de partid, cerșind admirație.

Cum am mai subliniat de câteva ori, apetitul teoretic e foarte scăzut, preferate fiind eseurile de sinteză pe diverse teme, multe dintre ele aparținând agendei politice a unui moment sau altul. Cu toate astea, absența acestui apetit este deplânsă constant de criticii-activiști și de alți publiciști, fără ca aceste proteste recurente să aibă consecințe spectaculoase. Majoritatea celor care iau poziție în acest sens nu se apleacă (nici atunci, nici ulterior) asupra elaborării unor demersuri teoretice personale, ori alcătuirii unor lucrări de sinteză cu dimensiune teoretică și cu orizont deschis către dezbaterile (internaționale ale) vremii, mulțumindu-se doar „să deplângă”; ori, dacă o fac, studiile vor fi dedicate, în viitor, literaturii dramatice, nu teatrului ca spectacologie (cele mai relevante exemple sunt ale lui Paul Cornea și Andrei Băleanu). Momentan, însă, în intervalul studiat aici, o figură singulară face Valentin Silvestru, care are câteva intervenții eseistice cu pretenție teoretică, unele dintre ele reluate peste ani în volume de eseuri sau în alte tipuri de lucrări.¹

Un prim articol amplu de acest fel e dedicat de Silvestru „Formelor comicalului”, în 1958. Eseul e împănăt cu referințe din Aristotel, Gogol, Maxim Gorki ș.a.; autorul îl ceartă nițel, înțelept și superior, pe George Călinescu pentru opiniile sale cu privire la dramaturgia lui Quevedo, dar face trimitere, fără nicio intenție umoristică, desigur, și la...

¹ Vezi, în acest sens, *Personajul în teatru*, București, Meridiane, 1966; *Prezența teatrului*, București, Meridiane, 1968, dar și capitolul dedicat „Evoluției conceptelor teatrale” în tratatul *Teatrul Romanesc contemporan. 1944-1974*, București, Meridiane, 1975.

Mao Tze Dung. Criticul încearcă, pe urmele altora, o enumerare a tipurilor de comic, în fapt punând în șir diverse tipuri de comedie, separate după criterii destul de confuze: satirică, dar și istorică, cot la cot cu comedia bufă, cea tragică, cu cea de caractere ori de situații etc. Din punctul de vedere al rigorii conceptuale eseu pare, privind de la distanța de acum, pe cât de sigur pe sine, pe atât de improvizat și plin de truisme amestecate cu emfază. Tonul eseului nu este, de fapt, foarte diferit de cel din cronicile și sintezele pe care le semna în presa momentului, ci poate doar și mai profesoral ca de obicei:

Fiecare autor așteaptă cu înfrigurare să i se descopere ceea ce e propriu și original în creația sa și e foarte curios să-și afle datele personalității în viziunea critică. Din nefericire, critica refuză adesea această satisfacție scriitorului. Și doar există unele întrebări elementare ridicate de actul comic, cărora criticul are cel dintâi datoria a le răspunde. Poate nu în primul rând și nici în al doilea, dar printre altele, se cere apreciată pur și simplu *perspectiva comică* a autorului, dacă o are sau nu o are. E cel de-al șaselea simț, fără de care el va eșua frecvent în golfuri de prozaism și platitudine, și cu ajutorul căruia operează critic în alegerea materialului pentru comedie.¹

Dincolo de amestecul dezordonat de criterii în clasificarea comediei (căci, pentru Silvestru, comedia și comicul par a desemna același lucru), e de remarcat în fragmentul de mai sus alunecarea involuntară dintre fermitatea afirmațiilor („fiecare autor așteaptă”, „critica refuză”, „există întrebări elementare” etc.) și expresia unei nesiguranțe argumentative: „Poate nu în primul rând și nici în al doilea,

¹ Valentin Silvestru, „Formele comicalui”, în *Teatrul*, nr. 4, 1958, p. 12.

dar printre altele”... Repede corectată cu un aprig, generalizant imperativ: „se cere”! Desigur, n-ar merita ratată, fiind tipică pentru imageria silvestriană, și elaborata construcție metaforică „va eșua frecvent în golfuri de prozism și platitudine”. Oricum, pentru moment e doar un vag anunț – pentru deceniul ce va urma, stilistica silvestriană va oferi comori inestimabile¹ de decorativism baroc.

Dacă tot am pomenit cuvântul *baroc*, merită scos la lumină din sertarele uitate ale criticii teatrale și un singular – dar reprezentativ – eseu al criticului de artă Ion Frunzetti, aflat la finalul anilor 1950 în plină afirmare, și care se va bucura de o excepțională recunoaștere națională ca autoritate atât în istoria artelor plastice, cât și în critica de artă contemporană. Relația sa cu teatrul este una absolut accidentală, e de bănuț faptul că eseu la care ne referim, dedicat veștejirii inovațiilor scenografice în spectacolele bazate pe texte clasice, e mai degrabă o comandă a revistei *Teatrul*. De care criticul se achită cu aplomb, executând fără milă scenografiile unora dintre cei mai

¹ În acest sens, e revelatoriu și un articol apărut în 1963, în care criticul teoretizează aiuritorul concept de „talent al personajului”. Într-un demers amplu în care tipicul și caracterologicul din scriitură se amestecă, fără prea mult rost, cu interpretările actoricești devenite legendare. „Sfera principală de manifestare a autonomiei relative a personajului este talentul său în lumea în care este chemat să trăiască pe scenă. Acest talent se nutrește hotărâtor din imaginea literar-dramatică, alimentat fiind de concepția regizorală, de cea scenografică. Plasma lui vitală o furnizează măiestria actorului”, Valentin Silvestru, „Talentul personajului scenic”, în *Teatrul*, nr. 5, 1963, p. 43. Ambițios, Silvestru va reveni, în aceeași retorică pretențioasă, denotând o dezordine conceptuală aproape stridentă, cu eseu „Cultura rolului”, în *Teatrul*, nr. 7, 1963, pp. 57-63.

reputați dintre artiștii momentului, cu argumentații dintre cele mai vetust academist/realist socialiste.

Nu știm dacă scenograful Tody Constantinescu a avut vreun moment în gând experiențele care proclamau, pe vremea modei futuriste în Italia, dreptul decorului de a sugera „metafizica spațiilor”, așteptând-o de la interferențele planurilor abstracte, într-un ritm care se voia muzical. Noi credem că, de cumva s-a gândit la aceste experiențe consumate și depășite de mult, Tody Constantinescu nu și-a ales bine piesa pentru care să facă decorul. Căci Goldoni nu e un teren neutru, un loc viran pe care să poți clădi oricum dorești: e o piață publică de oraș cu tradiție artistică ce nu permite decât un stil conform stilului și arhitecturii ce delimitează această piață. În materie de Goldoni care, în orice parte a lumii și-ar plasa convențional locul acțiunii pieselor sale, tot realitățile și moravurile venețiene le pictează, nu cred că este licită „inovația” până într-atâta încât un oraș italian, cu arhitectură între turnul Signoriei din Florența și arcadele Loggiei dei Lanzi, schematizate abstract, să poată fi redus la un simplu panou pictat în pete geometrice decorative, ca un paviment mozaicat, indiferent dacă e vorba de suprafețe văzute frontal, sau de planurile fugitive (fugitive după indicațiile de direcție ale liniilor, dar plane, perpendiculare pe raza vizuală, după efectul lor), făcute să se interfereze pe albul, menajat cu cochetărie, al fundalului.¹

Pare, la lectură, în totul improbabil ca cititorul momentului, poate cu excepția lui Tody Constantinescu și a câtorva confrăți, să fi înțeles din descrierea frunzettiană cum arăta decorul spectacolului cu *Hangița* de la Naționalul din București. E clar doar că era făcut din unul (sau poate mai multe) panouri așezate frontal. Putem recupera, în schimb,

¹ Ion Frunzetti, „Inovația în decorul pieselor clasice”, în *Teatrul*, nr. 2, 1959, p. 48.

acuzățiile discrete aduse futurismului, în versiunea sa scenică, cu pretenții de libertate în sugerarea „metafizicii spațiilor” – din nou, o trimitere aproape la fel de străină mediului teatral de la noi ca referințele mascate ale lui Florin Tornea (vezi *supra*) la formalismul rus. Însă, merită din nou subliniat, cultura de specialitate putea funcționa, în epocă, ca armă de atac în raport cu stilurile și esteticile condamnate de canonul stalinist și poststalinist, căci – nu-i așa? – era misiunea criticii să orienteze și să demaște. Oricum e de remarcat suflul lung, la limita atacului apoplectic, al frazei finale, care se ambiționează să-și țesească plasa în rotocoale, descriind analitic și acuzând în același timp, cu instrumentarul pe masă: bietul panou, ori bieteale panouri, sunt executate cu „pete geometrice decorative”, „paviment mozaicat”, „planuri fugitive” (care nu sunt chiar fugitive, căci „perpendiculare pe raza vizuală”) etc... Când intervine punctul, cititorul trage aer în piept, fericit c-a traversat deșertul, sau o ia de la capăt, cu speranța că, la a doua lectură...

Ca un fel de contrapunct între stilistica barocă ce pare să anunțe (răsturnat) unele evoluții ale viitorului estetism socialist, din deceniile ce vor veni, și scortoșenia vituperantă a corifeilor criticii normative pure și dure, merită scos la lumină un pasaj dintr-un eseu tipic „de sinteză” cu privire la repertorii al Margaretei Bărbuță. El semnalează (și nu e singurul care-o face) puseurile de ironică exasperare (desigur, nu foarte frecvente, dar azi prețioase stilistic) ale criticului activist – altminteri unul foarte disciplinat și, aparent, conformist –, în raport cu excesul de zel discursiv al artiștilor înșiși, în plină perioadă de fervent reîngheț. Reamintesc, pentru corecta punere în context, că ne aflăm în lunile în care se desfășoară o obsedantă dezbatere despre partinitate în artă.

A avea spirit de partid în interpretarea operelor clasice nu înseamnă a forța limitele istorice ale acestor opere, dându-le semnificații pe care ele nu le pot avea, ci a pune în valoare semnificațiile cuprinse în însuși textul dramatic, dezvăluite după o profundă studiere a epocii, a relațiilor specifice epocii, a ideologiei autorului, a fondului de idei, a tendințelor vremii. A nu vedea în *Romeo și Julieta* decât o reeditare a poveștii cu „un băiat iubea o fată și părinții nu-i lăsau” (Val Mugar), e o greșeală tot atât de mare ca și aceea de a vedea în spectacolul cu *Hamlet*, drept idee principală, „teama lui Claudius față de popor” (Ion Olteanu), sau în Ofelia „cel mai avansat proces de gândire și grad de cultură la care putea ajunge o femeie în timpul Renașterii”.¹

Dacă jucăria cu „un băiat iubea o fată” e atribuită în clar lui Val Mugar, iar cea cu privire la „teama lui Claudius” regizorului Ion Olteanu, care tocmai se pregătea de premiera cu *Hamlet*, despre „procesul de gândire” al Ofeliei nu ni se precizează cui îi aparține, fie pentru că autorul e tot regizorul, fie din delicatețe față de actrița care ar fi produs (probabil că la Consfătuirea oamenilor de teatru) o asemenea jalnică afirmație.

În fine, din același sertar al zbaterilor retorice din reîngheț, iese la lumină un eseu indignat, cu vagi urme de pamflet, al viitorului autor al *Teatrului furiei și al violenței*, volum ce va apărea opt ani mai târziu, intrând (de altfel, pe merit, dacă ținem seama de contextul traducerilor teatrologice din România) în majoritatea bibliografiilor obligatorii din facultățile de litere și teatru: Andrei Băleanu. Eseul din vara lui 1959 e supărat nu atât pe

¹ Margareta Bărbuță, „De ce și cum jucăm clasicii”, în *Teatrul*, nr. 3, 1959, p. 28.

opera în plină coagulare și în progresivă recunoaștere internațională a lui Eugene Ionesco (să ne reamintim că anii 1958-1959 sunt ani ai unei furibunde campanii împotriva autorului în presa de la noi), chiar dacă îi ridiculizează cu hotărâre piesele (fără subtilitățile șerpuitoare ale lui Radu Lupan din eseul anterior, vezi *supra*). Pricina sa de revoltă majoră e dată de declarațiile marelui dramaturg referitoare la Caragiale și, implicit, la propria românităte.

Așadar, iată-l pe Eugene Ionesco conferențiind pios la Vocea Americii despre teatrul lui Caragiale, exprimându-și regretul că autorul *Scrisorii pierdute* a scris „într-o limbă, din nefericire, fără circulație mondială” (n-a avut inspirația lui Ionesco să se lanseze scriind în franțuzește!), și profitând de această „nefericire” pentru a căuta să prezinte publicului occidental o imagine falsificată a operei caragialești. Ca la un semn, Europa liberă prinde ideea din zbor și lansează teoria fantezistă a unei filiații Caragiale – Ionesco. În fine, recenta premieră a *Scrisorii pierdute* la Köln, în R. F. Germană, a oferit prilejul unei adevărate campanii consacrate nu atât lui Caragiale, cât lui Ionesco. Mai multe ziare vest-germane și-au intitulat cronicile: *Strămoșul lui Ionesco* (*Westdeutscher Rundschau*, *Stuttgarter Zeitung*, *Darmstädter Echo*). „Caragiale l-a inspirat pe Ionesco, scria *Frankfurter Neue Presse*, iar *Generalanzeiger* din Bonn, într-un articol cu titlul „De aici vine, deci, Ionesco”, mergea încă și mai departe, afirmând: „Pentru ceea ce-i trebuia străbunului lui Ionesco trei ore, acesta reușește în cel mult o oră.” [...] Autor al unor piese care batjocoresc speța umană „în genere” și tind să inspire spectatorilor scârba de a fi om, domnul Eugène Ionesco, în amintita conferință radiodifuzată, nu s-a sfiit să pună pe seama lui Caragiale propriile sale idei și principii artistice: „Teatrul lui Caragiale e o critică a omului și a oricărei societăți.” [...] Ce poate să însemne

însă acest „om” în genere, atunci când e vorba despre teatrul lui Caragiale?¹

Indignarea sarcastică a autorului cu privire la păcatul de les-Caragiale al dramaturgului francez e lesne explicabilă, câtă vreme clasicul român fusese deja, de peste un deceniu, strașnic împachetat în rigorile, aplicate retrospectiv, ale realismului socialist. Lectura sa contextual istorică nu putea fi decât sociologizantă, de satiră la adresa acestei anume „societăți burghezo-moșierești”, iar tentativa de universalizare a autorului venea dintr-o direcție gata taxată drept avangardist-decadentă. Băleanu organizează deci, dramatic, o întregă intrigă mediatică despre rostogolirea în bulgăre de zăpadă a declarațiilor lui Ionesco din interviu, minimalizându-și caricatural oponentul prezumtiv: acesta pare c-ar mima respectul pentru origini, „conferențind pios”, jignește limba și poporul pentru că „n-au circulație”, ba chiar „falsifică” semnificațiile operei clasice pentru a profita de interesul presei și a se poziționa („nu s-a sfiit”?) deasupra înaintașului pe care el însuși îl reclamează. Iar toată ambuscada e produsă, desigur, de... Europa Liberă. Diagnosticul este construit apoteotic, cu limbaj vulgarizant, de ședință de demascare: Ionesco e un „autor al unor piese care batjocoresc speța umană «în genere» și tind să inspire spectatorilor scârba de a fi om”.

Retorica și stilistica criticii de teatru a epocii despre care vorbim se dovedește, adesea, un dans amețitor pe o podea cu cioburi de sticlă. Nici nu-i de mirare că mulți dintre autorii acestor texte, atât de lucrative în fond, s-au străduit din răputeri, la doar câțiva ani distanță, să le facă uitate.

¹ Andrei Băleanu, „Ion și cântăreața cheală”, în *Teatrul*, nr. 7, 1959, p. 45.

*

Cum am văzut, relaxarea începe lent, cu suișuri și coborâșuri, mai degrabă pe pipăite, în 1961, fără ca forurile de partid să dea semnale vizibile, de concept și direcție, cu privire la ea. Ele sunt resimțite de mediul teatral și de public mai cu seamă prin ceea ce „are voie” acum să pătrundă dinspre Occident: câte un roman sau altul în traduceri tipărite în tiraje populare, câte un autor străin până acum evitat, ori chiar blamat, mai multe corespondențe din străinătate referitoare la viața culturală, mai multe turnee, mai multe participări la festivaluri și, desigur, mai multe filme de import din afara lagărului socialist. În plus, pentru spectatorul consecvent, cu atât mai mult pentru critică, devine vizibilă o înflorire constantă a stilisticilor regizorale, fenomen care produce, treptat, nevoia de a percepe și trata anumite spectacole drept evenimente de anvergură.

În materie de eseistică teatrală, însă, peisajul nu se schimbă substanțial, iar retoricile și stilisticile rămân la început destul de conservatoare, dominate de aceleași formate menite să sintetizeze ce s-a făcut bun sau mai puțin bun în dramaturgia și spectacologia românească, în funcție de o stagiune sau alta, o temă sau alta. În schimb, încetul cu încetul se subțiază ori chiar dispar editorialele de tip gazetă de perete, ba chiar și cursivele care deschideau rubrici, semn că responsabilitatea echipelor de conducere nu mai acoperă, dirijist, materialele sub o umbrelă autocenzorială de neevitat. Nuanțat, se poate observa și că se retrag temele impuse anchetelor sau dezbatărilor ori, chiar și atunci când revin, ele au o anume generalitate, iar tonul contribuțiilor intra- și extraredacționale se schimbă. Deja, în 1962, acest ton degajă, dacă nu mai multă libertate în raport cu opinia (care, oricum, are o

marjă destul de precisă de manifestare), cel puțin o mai mare siguranță de sine în exercițiul argumentativ și o evidentă ieșire din chingile referențiale de natură strict ideologică. Altfel spus, pare că, și în materie de eseu, „s-a dat drumul” la un pluralism (controlat) de opinii, cuantificabil chiar prin intermediul dimensiunii retorico-stilistice a textului. Dar și, nedeclarat, discret, la o recen-trare a interesului critic pe dimensiunea estetică a spectacolului.

Iată, spre exemplu, un eseu dedicat teatrului în contemporaneitate, semnat de Ana Maria Narti către finalul de an 1962 și plasat de redacție către începutul revistei, etaj în care se manifestau, până foarte de curând, doar criticii-activiști de la centru (articolul e precedat de un editorial dedicat de Tornea Marii Revoluții Sovietice și de o anchetă scurtă cu directori de teatru). Autoarea reia tema specificității repertoriale a teatrelor, temă ce se tot dezbate, ciclic, ani la rând, dezvoltând-o însă către calitatea echipei dintr-un teatru sau altul, omogenitatea ei, participarea activă la constituirea unui profil propriu al instituției (la momentul dat, echipa exemplară era a tânărului Teatru de Comedie, condus de Beligan):

Exigența artistică înaltă însuflețește întotdeauna talentele profunde: talentul adevărat are nevoie de ordine, se autodisciplinează și disciplinează pe cei din jur, pentru a da un randament artistic maxim. Un psiholog francez¹, analizând procesul muncii intelectuale, folosește o comparație pregnantă pentru a defini rolul ideii și al stării de spirit concentrate, prielnice dezvoltării ideii, în creație. El reamintește

¹ Referința e, probabil, la L. Riboulet, *Conseil sur le travail intellectuel*, Paris, Librairie Catholique Emmanuel Vitte, 1946.

acea experiență-joc din chimia elementară, care constă în introducerea unui cristal într-o soluție suprasaturată cu aceeași substanță. În recipientul lăsat de-o parte, soluția se precipită treptat și, cu timpul, în jurul micului cristal se formează acele cristale uriașe, admirabile, care fac fala oricărui laborator școlar. Comparația mi se pare nimerită nu numai pentru munca individuală a artistului ci, în aceeași măsură, și pentru creația comună din teatru. Pentru ca profilul să se poată cristaliza, trebuie să existe concepția, ideea centrală, micul cristal spre care toate forțele colectivului să poată converge (și istoria teatrului modern arată că, de obicei, astfel de idei au fost aduse în teatru de regizorii animatori). Apoi, concepției trebuie să i se asigure condițiile oportune de dezvoltare, climatul prielnic creșterii și unificării trupei, atmosfera în care să predomine respectul și exigența față de talent.¹

E de urmărit aici consistența argumentării, care pleacă de la demontarea prejudecății romantice a talentului boem, care îl vizitează pe artist fără ca acesta să aibă nevoie de concentrare sau de disciplină. Evident, ceea ce lucrează, emoțional-cognitiv, dinamizând climatic discursul, este imaginea-metaforă împrumutată, simultan, din psihologie, dar și din științele exacte – cea a cristalului care se autodezvoltă în soluția suprasaturată. Stilul e simplu și ferm, fără volute în care cititorul să caute dubla semnificație, fără exces de epitete ornante, el însuși cristalin, trimițându-ne către concluzia care se generează, parcă, de la sine – cea a echipei coagulate în jurul unui regizor animator, care are un proiect personal.

¹ Ana Maria Narti, „A gândi contemporan teatrul”, în *Teatrul*, nr. 11, 1962, p. 17.

E, de altfel, modelul de management teatral care se impune în imaginarul colectiv exact în această perioadă, uneori cu succes relativ, alteori cu unul de durată, dând adesea și rateuri, și la care instituția publică de spectacol încă aderă și azi, aproape fără rest sau, în orice caz, fără alternativă.

7. Final de etapă

În zilele noastre, cheștiunea autorității criticii de artă, de orice fel, revine mereu în dezbateri în spațiul public interesat de consumul cultural, în condițiile în care societatea informațională a democratizat la maximum difuzarea publică a opiniei cu privire la artă și produsele ei. Neîncrederea în legitimitatea judecăților de valoare, complexitatea criteriilor de evaluare, ca și enorma diversitate ce șterge tot mai vizibil limitele dintre arte, ca și pe acelea dintre cei care le produc și beneficiarii lor, toate acestea fac ca discursurile critice cu pretenție de profesionism să fie din ce în ce mai amenințate de hedonismul generalizat al consumului, care se hrănește preponderent din reclamă și campaniile de publicitate.

Criticii, și chiar mulți dintre artiștii care aparțin generațiilor formate în secolul trecut, se referă, conștient sau nu, la prestigiul și autoritatea criticii din a doua jumătate a veacului XX ca la un bun de la sine înțeles, care fusese câștigat cu aparența veșniciei și acum, iată, se pierde aparent ireversibil. Evident, în România, dar nu numai aici, modelul central de referință pentru prestigiul pierdut e reprezentat de critica literară, în complexe sale formule și metodologii de după al Doilea Război Mondial – de altfel, critica literară a creat, câteva decenii consecutiv, singură sau asociată cu discipline de graniță, mai ales la nivel teoretic, celebrități intelectuale carismatice, capabile să exercite o fascinație aproape la fel de mare ca starurile artistice

(desigur, răspândirea acestei fascinații nu traversa și nu traversează decât minimal cultura populară, ea se limitează de fapt la mediile intelectuale, dar nu e mai puțin eficientă, ba dimpotrivă).

În câmpul teatral, cel puțin pentru perioada la care ne-am oprit aici, 1956-1964, reflecția cu privire la prestigiul și autoritatea criticii ar merita măcar deschisă, fiindcă ea plutește până azi într-un nor vag, deloc folositor, care încurcă și perspectiva istorică, și pe cea strict pragmatică a uzului cotidian. Se bucurau criticii de teatru de prestigiu în mediul lor profesional? Ce fel de autoritate aveau în raport cu creatorii și cu spectatorii? La acest nivel, diferențele față de mediul literar, chiar dacă sunt nuanțate, sunt totuși importante și merită puse în lumină.

Așa cum am mai arătat de câteva ori în capitolele anterioare, relația dintre critica teatrală și propaganda de partid este, până către mijlocul lui 1961, una determinantă, chiar dacă, ierarhic, pot fi detectate diverse paliere care au influențe variabile cu privire la exercițiul critic ca atare. În fond, definiția jurnalistului de toate felurile, și a celui cultural cu atât mai mult, ca „activist politic” nu suferă modificări fundamentale în toți cei patruzeci de ani de comunism. În schimb, exercițiul discursiv al acestui activism ideologic este diferit nu doar de la perioadă la perioadă, ci și de la persoană la persoană ori, în unele cazuri, de la vârstă la vârstă în cazul uneia și aceleiași persoane. Evident, în perioada de îngheț rapid 1946-1954, eșafodajul propagandei și discursul ideologic în croiala limbii de lemn¹ își extinde hegemonic sfera de acțiune și își pune

¹ O perspectivă interesantă e deschisă, în acest sens, de Alice Popescu, în *O socio-psihoanaliză a realismului socialist*, București, Editura Trei, 2009.

amprenta asupra tuturor criticilor, din toate domeniile, creând rapid o birocrație la vârf, cea a responsabililor, fie ei lucrând în aparatul de stat, fie în instituțiile de presă. Criticii de la centru ori din aparat funcționează, deci, și ca indicatori de direcție, și ca „inspectori” ori cenzori, ori toate trei la un loc. Sfera lor de autoritate este, la rigoare, autoritarism curat, cea a lui „trebuie” – iar exercițiul acestei autorități pompieristice se răsfrânge doar mediat asupra publicului (căci publicul e văzut ca o masă enormă ce *trebuie* „învățată”, prin artă, cum e corect să gândească): spațiul ei de manifestare se exercită asupra comunității artiștilor, care sunt manevrați în creația lor în raport cu succesivele directive. Dar, inevitabil, după 1956, odată cu dezghețul, se produc adaptări la firul ierbii: în edituri și în instituțiile de presă, unii dintre directorii și redactorii-șefi „se adaptează” cu naivitate brizei primăvăratice, ba chiar lasă să pătrundă și alți colaboratori care visează să își organizeze, la umbra aparentă de la baza piramidei, un spațiu minimal de libertate. E și pricina pentru care, în spirală, la momentul reînghețului cad multe capete, iar la conducerea unora dintre publicații sunt trimiși să facă ordine ideologi de încredere, cu experiență recunoscută în implementarea realismului socialist pur și dur (în cazul nostru, e exemplificatoare înlocuirea „victimei” de circumstanță Horia Deleanu cu Traian Șelmaru la revista *Teatrul*).

În ce măsură, însă, se bucură critica de teatru de prestigiu este, azi, foarte greu de măsurat, fiindcă raportul dintre autoritatea exersată ca autoritarism și prestigiu e unul de (nedeclarată) opoziție. Pe de-o parte, în mentalul colectiv, ruptura dintre manifestarea autorității ca *Putere*, ca „poliție ideologică”, și manifestarea ei ca factor profesional convingător, ca formulă necesară de evaluare și influențare (eficientă) a câmpului artistic pare uneori evidentă.

Efectele acestei rupturi sunt dramatice, ținând pe loc multă vreme însăși profesionalizarea discursurilor cu țință evaluatoare. Or, cum am văzut, arta teatrului evoluează între 1956 și 1964 în pofida reînghețului declarat, iar clivajul dintre „cum se face teatru” și „cum se scrie despre el” tinde să devină, de la un punct încolo, manifest, în ciuda controlului strict al fiecărei pagini publicabile în presă. Ce obținem, în urma unei cartografii care ar merita, poate, adâncită, este un dezechilibru compact între greutatea controlului exercitat de „autoritatea” normativă a criticilor puterii, pe de-o parte, și subțirimea prestigiului criticii „de teren” (încă prea timorată și prelung ancorată în textocentrism), din punctul de vedere al creatorilor, pe de altă parte. Evident, îi va reveni deceniului viitor sarcina de renegocia, pe cât și până unde se va putea, reechilibrarea acestui șubred cântar.

Furtunosul context politic al perioadei rămâne, însă, unul în care perspectiva critică dominantă e, în teatru, cea literară, iar perspectiva spectacologică își face loc cu greu, în *corsi e ricorsi*; pusă cu seriozitate sub semnul întrebării de către artiști, în special de către regizori (care fac și primele trimiteri teoretice cât de cât sincronizante în câmp teatral), această perspectivă literarocentristă e greu de contracara. Există, pentru asta, explicații multiple, împletite unele cu altele: pe de-o parte, așa cum am mai spus (vezi *supra*), încă domnește o întreagă moștenire culturală în care critica literară a reprezentat pilonul de bază în coagularea valorilor culturale (și chiar politice) la noi; pe de altă parte, realismul socialist, ca unică direcție de creație, dar și de exercițiu critic, în forma sa teoretizată de Gorki și canonicizată de Stalin și Jdanov, e prin definiție textocentrist, *ad nauseam*. Insistența nedezmăniată a politicilor culturale de partid cu privire la înnoirea permanentă a patrimoniului

dramaturgic este și ea, din acest punct de vedere, un factor de presiune. În fine, criticii români de teatru provin în epocă (și vor continua și în perioada următoare să provină) din zona academică a literelor, cu extrem de puține și nesemnificative excepții. Ba chiar, unii dintre ei fac și critică literară, pe lângă cea teatrală.

Cu toate astea, după 1960, critica este antrenată, treptat, chiar în absența unor vectori teoretici recognoscibili și asumați, în mișcarea de glisare către perspectiva estetică, atât în varianta sa de „critică dramatică”, cât și în cea „teatrală”. Iar acest fenomen nu e datorat exclusiv evoluțiilor politice, ci și, în bună măsură, schimbării inevitabile a orizontului de așteptare al publicurilor. Altfel spus, între „cât de corect se scrie” despre teatrul oferit de instituțiile publice și cât de bine „se face teatru” se instaurează un soi de competiție nedeclarată, cu substrat sado-masochist subconștient. Establishmentul vrea producție teatrală de stat la hectar, iar autorii sunt dispuși să ofere dramaturgie, chiar și atunci când sunt motivați să păcălească pe alocuri sistemul, ori să se adapteze defazării dintre sistem și nevoile/așteptările publicurilor. Una peste alta, și autorii și o bună parte a criticilor încă au iluzia hegemoniei asupra fenomenului teatral, fără să realizeze faptul că, în pofida producției la hectar de piese noi, în totul controlabile prin politicile repertoriale, interesul publicului glisează (ori doar se reîntoarce), treptat, către spectacol și... spectaculos.

Pentru o înțelegere ancorată în social cu privire la mutațiile estetice și, conjugat, cu privire la cele ce intervin în discursul critic, trebuie să ținem seama de specificitatea întregului context social și administrativ al acestui deceniu, nu doar de contextul strict politic: populația orașelor, mai ales a celor puternic industrializate, crește exponențial

între 1955-1964, trend care va continua în următorul deceniu, dar într-o dinamică relativ mai redusă, determinată geopolitic. Fiecare oraș cât de cât dezvoltat are măcar un teatru și mai multe săli de cinema, biletele sunt ieftine (căci sunt subvenționate prin naționalizarea instituțiilor de spectacol). Ca atare, locuitorii noilor cartiere de blocuri care răsar ca ciupercile au acces la aceste facilități culturale. O parte semnificativă va și profita de acest acces. Ba chiar se nasc profesii specifice, ca cea de organizator de spectacole – un funcționar care circulă lunar prin întreprinderi, instituții administrative, de cercetare, militare ori de învățământ, plasând bilete la spectacolele fiecărui teatru; apar chiar și sisteme specifice de difuzare a produsului cultural, fidelizând spectatori, cum sunt abonamentele la teatru, operă ori filarmonică.

N-ar trebui să pierdem din vedere nici faptul că apariția televiziunii și democratizarea, prin scăderea prețului pe aparat, a producțiilor radioului își spun și ele cuvântul. Fiind tot proprietăți de stat, dimensiunea lor comercială e minimizată în materie de conținuturi, în raport cu cea propagandistică și cea cultural-educativă. În consecință, spre deosebire de Statele Unite, în care difuzarea de televiziune și radio nu aparține statului, în Europa, unde modelul primar este cel al unor societăți naționale de radio și apoi de televiziune (privatizările intervenind doar de la jumătatea anilor 1970), impactul televiziunii asupra industriilor culturale mai vârstnice nu se resimte cu aceeași putere. Dimpotrivă, câteva decenii la rând, televiziunea, ca și radioul, sunt preponderent spații mediatice cu funcție primordial educativă, dar și o sursă directă și extrem de eficientă de publicitare a producției artistice curente, prin emisiuni dedicate, interviuri, transmisie directă și, ulterior, chiar producție.

Deja, la intersecția dintre anii 1950 și anii 1960, se produce un „salt calitativ”, între reprezentarea psihosocială a timpului muncii, ca timp „ocupat”, exteriorizat în raport cu persoana socială, un timp care nu-ți aparține, e alienat¹, și cea a timpului „liber”, ca timp dedicat odihnei și divertismentului, în care reprezentările (fantasmaticе?) prin film, teatru, urmărirea emisiunilor de televiziune și (în coada de cometă a interbelicului) lectură ocupă o poziție centrală. În această ordine de idei, relaxarea culturală deșistă, de după 1961, pare să intervină, măcar într-o anumită măsură, nu doar „la ordin”, ci și cumva natural: ca un soi de răspuns la o nevoie socială în care, alături de comoditatea de a avea apă caldă la robinet, unt la micul dejun și ulei de floarea-soarelui la liber, necartelat, se adaugă, în marile orașe, plăcerea de a vedea teatru/film *spectaculos*, incitant, provocator estetic, pe cât se poate – măcar aparent – nepropagandistic și, în orice caz, oferind perspective diferențiate în raport cu ceea ce se petrece în propria teritorialitate existențială a persoanei.

Deplasarea spre „plusvaloarea” noilor limbaje estetice ale literaturii și spectacolului, fie acesta de teatru sau film, se răspândește osmotice atât prin practica de consum – în cazul nostru cea spectatorială –, cât și, în reciprocă interferență, prin consumul media. Din această perspectivă, punctul nostru de vedere e că nu avem de-a face, de la un moment dat, nici cu escapismul publicurilor, nici (doar) cu un fel de autocolonizare estetică a artiștilor, în literala înțelegere lovinesciană asupra sincronizării; ci cu internalizarea socială a unei anume *normalități a vieții de fiecare*

¹ În sens marcusean. Pentru o complexă analiză teoretică a fenomenului, vezi introducerea la Branislav Jakovljević, *Alienation Effects: Performance and Self-Management in Yugoslavia, 1945-91*, Ann Arbor University of Michigan Press, 2016

zi, care cuprinde, din ce în ce mai abundent, alături de alte activități cotidiene obligatorii legate de necesitățile de supraviețuire, practicile de consum cultural – între care mer-sul la cinema și la teatru sunt printre cele mai gustate.

Tocmai acest fenomen de adecvare la un orizont de aş-teptare, treptat modificat, al publicurilor explică, într-o anumită măsură, și reacția criticilor de teatru (legați sau nu de aparatul ideologic) cu privire la monotonia repertorială degajată de instituțiile pe care statul le plătește să ofere răspuns nevoii sociale de consum cultural. Numai că, încă din această perioadă, dar prelungindu-se redundant pe toa-tă suprafața temporală a comunismului, critica de teatru se vedește foarte puțin capabilă, metodologic și aplicativ, să rezolve dilema și să acționeze ca factor de influență la am-bele capete: cel al autorităților și cel al artiștilor. Critica ratează această șansă de a-și întări și autoritatea și de a-și câștiga prestigiul tocmai pentru că se privează, inconștient, de instrumentarul teoretic care ar fi putut să le consolideze. Altfel spus, rămânând constant, în propria sa definiție profe-sională și de praxis, o derivată a criticii literare, e sortită să se mulțumească, inconștient-fericită, cu un statut de cenușă-reasă de care s-ar fi putut lesne elibera dacă și-ar fi pus cu seriozitate întrebările de bază: cele cu privire la *publicurile teatrului* și la *publicurile scriiturii despre teatru*.

Or, zadarnice sunt toate discuțiile de după 1960 cu pri-vire la profilurile teatrului și la determinanta repertorială a acestora, câtă vreme publicul de teatru e tratat, în publicis-tica teatrală, grosso modo, fără diferențieri de status, edu-cație, zonă culturală, vârste. Evident, există o dihotomie de bază, cea între teatrul pentru copii și cel pentru adulți, ba chiar și tineretului i se alocă, o vreme, instituții specifice (dar care nu fac decât să reproducă modelul unic al tuturor celorlalte teatre concurente). Lipsită (cu senină acceptare, când nu cu aplomb) de orice armament sociologic, antro-pologic, de filosofie politică, de teorie a receptării, nu doar

de cel al teoriei teatrale (care se învecinează, în principiu, cu toate cele de mai sus), critica de teatru din zorii primăverii şaizeciste nu găseşte decât o singură explicaţie pentru monotonia repertorială şi pentru replicarea *copy-paste* a succeselor de la Bucureşti în oraşele provinciilor: absenţa „liderului carismatic”; în versiunea sa teatrală, e vorba de artistul animator, „cu viziune”, după exemplul oferit de modelul importat de la Paris de Radu Beligan la Teatrul de Comedie. Această explicaţie pare să întrunească un consens neobişnuit de puternic, iar autorităţile se vor grăbi să ia acest răspuns unic în serios. Din 1962, prin transformarea Ministerului Culturii în Comitetul pentru Cultură şi Artă, unele dintre palierele de conducere a direcţiilor sunt preluate de artiştii-fanion din domeniu, doar funcţionarii rămânând pe loc (atunci când chiar rămân şi nu aleg să se reconvertească profesional), foştii critici-activişti; această mişcare de politică culturală, *care e una de delegare, nu de preluare a puterii*, încurajează, în perioada care va urma, fiefurile instituţionale ale unor legendare personaje-director – scriitori, regizori, compozitori, actori –, fenomen asupra căruia ne vom apleca în faza ulterioară a acestei cercetări. Tot atunci vom chestiona şi eficienţa şi consecinţele acestui răspuns „impresionist” la întrebări majore, dar defectuos formulate.

În teatru, ca şi în literatură, zorii *estetismului socialist*, ca să utilizăm pertinentul diagnostic conceptual dat de Mircea Martin¹, se manifestă prin creşterea vădită a cantităţii de informaţie de specialitate provenind din afara graniţelor lagărului socialist, ca şi printr-o atenuare făţişă a opoziţiei belicoase dintre producţia artistică occidentală, antrenând estetici şi stilistici diverse, şi ceea ce e artistic/estetic permis în România. Din acest punct de vedere,

¹ Mircea Martin, „Despre estetismul socialist”, în *România literară*, nr. 23, 2004.

critica autohtonă de teatru este, cel puțin până la finalul perioadei de care ne ocupăm, mai degrabă un transmițător/mediator decât un producător de cunoaștere ori un luminător/purtător de direcție/direcții. Și, într-o coplesitoare măsură, ea așa va și continua să fie, în curgerea deceniilor care vor urma. Cu excepția (mai degrabă discretă a) cronicarilor dedicați din perioada reteatralizării (I. D. Sîrbu, Șt. Aug. Doinaș, Ecaterina Oproiu, Florian Potra), critica de teatru, așa cum este ea exersată în cotidiene, reviste culturale și, mai ales, în revista *Teatrul*, e departe de a avea acel rol exploratoriu, la nivelul vieții teatrale din țară, care ar fi putut îndreptăți măcar bănuiala unei atitudini „de direcție” – deci de sprijin și influențare pozitivă, coagulantă asupra vreunui fenomen artistic marginal, cu potențial novator. Dar cum ar fi fost, totuși, posibilă manifestarea unei critici de direcție câtă vreme, pentru aproape întreaga perioadă, gândirea cu privire la artă e „programată” unidirecțional, de la centru, iar sensul de mers de pe indicator e unul și același: realismul socialist?

Totuși, această uniformitate de perspectivă și atitudine nu este explicabilă, măcar în anii 1961-1964, doar prin siajul grosier al realismului socialist, părăsit treptat, în vârful picioarelor, fără zgomot declarativ și fără vreun moment de (auto)critică retrospectivă. O explicație cu grad egal de greutate e și aceea legată de modelul unic de reprezentare, în mentalul colectiv (incluzând aici și mentalul criticii de teatru în ansamblul ei), asupra teatrului însuși, ca activitate artistică și praxis de consum cultural – un model asupra căruia ne-am aplecat de mai multe ori.¹

¹ Vezi, în acest sens, Miruna Runcan, *Modelul teatral românesc*, București, UNITEXT, 2001; dar și *Fotoliul scepticului spectator*, București, UNITEXT, 2007 și *Critica de teatru. Încotro?*, Cluj, PUC, 2015.

Câtă vreme „teatrul” e privit și înțeles exclusiv ca joncțiune a unei clădiri cu un repertoriu, ambele slujite de un corpus de artiști salariați, în beneficiul unui public unitar care trebuie, simultan, distrat, dar și *educat estetic*, și nu ca manifestare artistică și comunicațională liberă, secretată de corpusul social, independentă de greutatea simbolică statuată și consfințită prin finanțare (fie ea comercială ori, în cazul nostru particular, de stat), orice alternativă la acest model nu e nici măcar configurată conceptual, cu atât mai puțin obiect al reflecției critice. E și motivul pentru care, dincolo de atenția acordată de critici, prin sarcină de serviciu, mișcării de amatori, la rândul ei finanțată de stat, dincolo de rostogolirea de tsunami a „Cântării României” un deceniu și jumătate mai târziu, teatrul amatorilor nu a fost niciodată privit de critică, cu adevărat, drept Teatru; în consecință, cu foarte puține excepții¹, nici nu a reușit să își constituie avanposturi atitudinal-estetice alternative în raport cu modelul unic (așa cum s-a întâmplat, în alte țări central-europene aflate sub influența sovietică, în aceeași perioadă).

În schimb (dar fără să contrabalanseze această univocitate consensuală care o face, totuși, consonantă și perfect reprezentativă pentru ansamblul teatrului românesc contemporan cu ea), valoarea istorică, de preservare descriptiv-analitică este, probabil, cel mai important bun câștigat de critica de teatru în intervalul 1956-1964. Un bun câști-

¹ Există, totuși, o excepție aici, validată și de consumul cultural și de prestigiul social, dar ea aparține ultimului deceniu al comunismului: brigăzile artistice studentești. Rolul lor de țevă de eșapament politic, dar și de experiment dramaturgic alternativ este extrem de important, ceea ce face inexplicabilă tăcerea care înconjoară acest fenomen cândva de masă. Asupra lor, a brigăzilor artistice studentești, critica și istoria teatrală refuză, cu încăpățănare, cel puțin până la momentul actual, să se aplece așa cum s-ar cuveni.

gat mai degrabă prin ignoranță, eschivă, ca și prin practică de scriitură jurnalistică constantă; dar pe care nu i-l poate lua nimeni – iar orice lectură sistematică de cronici ale epocii vine s-o confirme. E un motiv serios să înțelegem, în sfârșit, că merită să reconsiderăm importanța arhivistic-documentară, de patrimonializare istorică a criticii de teatru.

ADDENDA

Marele mecanism de producție a „tovarășilor de drum” Sică Alexandrescu – Studiu de caz

Au fost „artiștii poporului” niște artiști de răsunet, niște simpli nomenclaturiști în lumea artei, sau doar niște simpli „tovarăși de drum”? Cum arăta mecanismul de producere a „artiștilor poporului” în teatru, în primii ani în care a fost importată formula din URSS? Ce e specific, din acest punct de vedere, pentru mediul teatral din România? Cine sunt cei selectați să devină „Artiști emeriți”, „Laureați ai Premiului de Stat”, „Maeștri emeriți ai artei” ori „Artiști ai poporului” – și ce îndreptățește această ierarhie? Desigur, unii dintre cei din prima generație de „statui vivante” sunt cu adevărat artiști ce-și câștigaseră o anume celebritate încă dinaintea celui de-al Doilea Război Mondial. Alții însă nu, ori aveau cu totul alt statut și altă faimă, chiar dacă se îndreptau deja spre senectute. Ce fel de negocieri și ce fel de pacte explică alegerea lor pentru asemenea onoruri? Nu putem avea decât vagi răspunsuri la aceste întrebări, fiindcă destinele particulare, ba chiar însăși istoria (critică a) teatrului în comunism nu pare să fi preocupat, de fapt, pe aproape nimeni: lumea teatrului românesc și-a evitat cu încăpățănare (vinovată) istoria și reconsiderările, în cei aproape treizeci de ani care-au trecut. Vom încerca, totuși,

să dezvelim măcar o parte din mecanismele de selecție/producție a artistului „de stat” printr-un studiu de caz, avându-l în centru pe, probabil, cel mai expresiv personaj pentru tema în cauză: regizorul Sică Alexandrescu.

Context istoric. Teatrul în primele decenii de după al Doilea Război Mondial

Spre deosebire de alte zone ale științelor și artelor din primul deceniu după cel de-al Doilea Război Mondial, teatrul românesc pare să întâmpine schimbarea de la regimul democratic la comunism fără nicio suspiciune, ba chiar cu un straniu entuziasm. Dacă urmărim cu atenție documentele epocii, încă dinaintea naționalizării din 11 iunie 1948, o bună parte dintre companiile private de teatru, dar mai ales unii dintre artiștii cei mai importanți, fie ei regizori, actori sau scenografi, par să se adapteze din mers, atât în ceea ce privește creațiile propriu-zise, cât și în ceea ce privește luările publice de poziție din interviurile, articolele și eseurile publicate în presă. Desigur, trebuie să ținem seama și de faptul că țara e, în mod efectiv, sub ocupație, iar cenzura se asprește, între 1945 și 1948, pe secundă ce trece. Cu toate astea, dacă în zona literaturii sau artelor plastice dezbaterile și polemicile de natură politică încă persistă, iar vocile care fac opoziție instaurării treptate a noului regim sunt încă relativ puternice – unii scriitori, artiști plastici, muzicieni ori oameni de știință ajungând, după 1946, să prefere un exil grăbit, ori să nu se mai întoarcă din ultimele călătorii din vremea granițelor deschise –, în teatru opoziția ori chiar polemicile sunt aproape inexistente.

Câțiva, foarte puțini, artiști ai scenei se retrag pur și simplu în anonim ori se pensionează cu discreție (actrița

Sorana Țopa e un asemenea exemplu); un grup mic (Mircea Șeptilici, actor, traducător și proprietar efemer de companie privată, însoțit de prietenii săi, între care actrițele Tanți Căpățână, Corina Constantinescu și scenograful Mircea Marosin) încercă să treacă ilegal granița la finalul lui 1947. Sunt prinși și fac câțiva ani de închisoare. Dar acest mic lot de transfugi e un caz singular. Cum singular e și cazul turneului la Cairo, din 1947, al companiei lirice Vlădoianu (unii dintre membrii acestei companii au făcut ulterior parte din prima formulă a Teatrului de Operetă), din care se întorc în țară doar o parte din cântăreți, coriști și balerini, iar N. Vlădoianu se sinucide în Egipt; din ferire, soliștii principali, în frunte cu Ion Dacian, viitor Artist al poporului el însuși, revin; din nefericire, aventura, un faliment economic, va fi plătită cu câțiva ani de închisoare pentru managerii rămași în viață ai companiei.

În fapt, între 1945 și 1948, teatrul românesc în ansamblul său trăiește o extraordinară (și inconștientă) frenezie de creație. Teatrul Național, cu toate că nu mai poate juca în sala mare, victimă a bombardamentelor aliate din 4 aprilie 1944, își folosește totuși, după necesarele reparații, sala studio din Piața Amzei și utilizează pentru spectacolele mai ample impropria sală de festivități a liceului Sfântul Sava. Companiile private apar ca ciupercile după ploaie, pentru a dispărea cu aceeași repeziciune din pricina inflației și fluidității legislației; ori își reiau, cu încăpățănare și optimism, activitățile tradiționale întrerupte efemer, din motive politice sau din pricina refugiului. Publicul, ieșit din coșmarul războiului și intrat în cel al ocupației rusești, speculei și lipsurilor materiale, vrea să se destindă: așa că, paradoxal, sălile de cinema și cele de teatru sunt aproape mereu pline.

Se înființează Asociația de Prietenie Româno Sovietică – ARLUS – iar conducerea sa îi e încredințată „prințului

roșu”, Scarlat Callimachi, militant de stânga cu vechime, ca și soția sa, excelenta actriță evreică Dida Solomon. Cei doi fuseseră, în al treilea deceniu al secolului, proprietarii unei companii oarecum avangardiste, denumite Teatrul Caragiale. Sub auspiciile ARLUS se înființează cercuri și cenacluri pentru tinerii artiști, sunt invitați să țină cursuri Camil Petrescu, Ion Sava, Ion Aurel Maican ori Tudor Vianu și câți alții. ARLUS publică revista *Lumea*, care va dispărea la finalul deceniului: aici își publică Ion Sava o parte din articolele și eseurile sale frenetice și pline de speranță (inclusiv proiectul Palatului Artelor și Teatrului Rotund, care ar fi trebuit construit pe locul Teatrului Național) dinaintea grăbitei sale dispariții din 1947. I. A. Maican e chemat la conducerea Direcției de spectacole din Ministerul Artelor, unde se-apucă să lucreze la noua Lege a teatrelor, ba chiar și la o lege dedicată reformării Conservatorului. Directoratul lui este, însă, efemer, fiindcă e arestat de sovietici sub falsa acuzație că ar fi furat decorurile Operei din Odessa, unde fusese numit câteva luni director în timpul ocupației românești. E eliberat în câteva zile, însă aventura colaborării sale politice cu noul regim ia sfârșit.

Cum vedem, vremurile sunt pe cât de complicate, pe atât de încărcate de energie. Într-un asemenea context istoric, inovațiile estetice sunt, în teatru, puține și dificile, din pricina instabilității politice, dificultăților economice, inflației galopante și confuziei generale. Companiile private vor, de cele mai multe ori, să producă repede bani ca să poată supraviețui, iar pentru asta își propun repertorii cât mai ușoare, cât mai puțin problematice, ori fac reluări cu succes de casă asigurat. Teatrele Naționale tatonează, timid, repertorii care să mulțumească și publicul cu pretenții, dar și autoritățile. De exemplu, se montează în 1945, de însuși Șahighian, *Așa va fi* de Simonov, iar în 1947, același

„harnic” regizor îl debutează pe Davidoglu, cu *Omul din Ceatal* și mai pune în scenă și o producție sovietică de circumstanță, *Insula Păcii* de Evgheni Petrov; dorința lui de „adaptare” la noile reguli este evidentă.¹ Sunt aduși regizori mai tineri, totodată activiști comuniști, ca Dinu Negreanu, Moni Ghelerter sau Mihail Raicu, să monteze *Chestiunea rusă* de Simonov și *Tânăra gardă*, dramatizare după Fadeev etc.

În 1947 are loc cel mai curajos experiment al lui Ion Sava, dar și ultimul, în Sala de la Sf. Sava: *Macbeth*-ul cu măști. În ultimul moment, regizorul află că directorul, Tudor Vianu, nu a aprobat cumpărarea coturnilor care să înalțe cele peste 30 de personaje, astfel încât marile măști să nu pară ridicole. Spectacolul se joacă așa, fiindcă nu mai e vreme pentru adaptări (costumele sunt toate scurta-te); în ciuda curiozității publicului, cronicile sunt mai degrabă ambigue, iar Sava va pieri, în următoarea jumătate de an, neconsolat.²

În neliniștea și frământarea generale, naționalizarea zvonită din vreme îi prinde pe artiștii teatrului mai degrabă pregătiți. Unii dintre ei deja se răspândiseră prin țară, atrași de condițiile privilegiate oferite profesioniștilor din marile centre culturale, care doreau să se alăture teatrelor populare sau de stat, nou înființate (începând din 1946) în majoritatea orașelor care posedau o clădire de teatru. Alții sunt luați pe nepregătite, cum e cazul tânărului Liviu Ciulei, al cărui tată tocmai dăduse în folosință, în 1946, blocul cubist

¹ E posibil ca rapida asimilare a marelui regizor de către puterea care se instaura să se fi datorat și fratelui său mai mic, Alexandru Șahighian, publicist și traducător cu activitate consecventă de stânga în perioada interbelică.

² Virgil Petrovici, „Postfață” la Ion Sava, *Teatralitatea teatrului*, București, Editura Eminescu, 1981, p. 427.

de pe Magheru care adăpostea cele două săli ale Teatrului Odeon (azi Nottara). La fel de zguduiți sunt și Mircea Șeptilici și N. Stroe (Nora Piacentini, soția succesivă a celor doi și coproprietară se sinucisese în 1945), care aveau un teatru de revistă prosper în sala de la subsolul barului Atlantic, din Blocul Romarta.

Alți proprietari de companii sunt deja liniștiți, au viitorul înainte: utilizând avantajul de a se fi certat dur cu guvernul legionar, lucru care-a provocat închiderea legendariei sale companii în 1941, Lucia Sturdza-Bulandra pătrunde în forță la „forurile superioare” (se pare că direct la Gh. Gheorghiu-Dej) și primește, încă din 1947, direcția Teatrului Municipal de la Podul Izvor, cel construit de Nicolae Iorga. Ulterior, marea actriță va reuși să rechiziționeze pentru Studio și sala de spectacole a Școlii Centrale de lângă Grădina Icoanei (liceul e denumit, din 1948, „Zoia Kosmodemianskaia”).

În fine, după câteva luni de degingoladă, majoritatea copleșitoare a actrițelor, actorilor, regizorilor și scenografilor români, cu sau fără studii, cărora li se alătură o adevărată armată de amatori proveniți de la cursurile artistice muncitorești înființate pretutindeni, sunt salariați la stat, într-un teatru mai mic sau mai mare, mai central sau mai provincial. Cum companiile private nu-și plăteau actorii peste vară decât dacă jucau în turnee sau la grădinile cu scene în aer liber, naționalizarea reprezintă, de fapt, pentru artiștii teatrali, o șansă nesperată: aceea de-a avea o viață lipsită de spaima zilei de mâine. Ce importanță mai are dacă, în loc de Julieta joci Nila Toboșara, și-n loc de Strindberg pui în scenă Pogodin? Mediul teatral are traiul asigurat. Iar judecățile de gust, direcțiile estetice și aspirațiile personale se amână pe altă dată, aproape un deceniu.

Intrarea Artistului poporului: o pre-istorie

Aspectele moderne ale teatrului particular românesc, desprinse din aplicarea principiului combinat artă-bani, se datoresc regizorului Sică Alexandrescu. [...] Când istoria se va scrie, considerentele expuse aici vor putea fi privite sub alt aspect și vor fi precumpănite de adevăratele virtuți teatrale, trecute, actuale și viitoare ale regizorului Sică Alexandrescu.¹

Straniul și aparent confuzul articol al lui Ion Sava din primăvara lui 1946 face parte dintr-o serie în care marele regizor își laudă confracții – pe I. A. Maican, mentorul său din tinerețe, pe Victor Ion Popa, pe Ion Șahighian, constantul său competitor de la Naționalul din București, pe actorul Costache Antoniu și, iată, pe Sică Alexandrescu. Alegerea acestuia din urmă e cu atât mai ciudată cu cât colaborările lui Sava în zona teatrului comercial, de aproape douăzeci de ani dominată de afacerile când de succes, când falimentare ale antreprenorului-regizor Alexandrescu, sunt mai degrabă sporadice. Dacă ne uităm la lista de nume, explicațiile acestei gentileți, neobișnuite chiar și pentru Sava, ca și momentul și locul apariției articolelor – revista *Lumea* editată ARLUS – nu pot avea decât explicații politice: speriat că i se va reproșa bursa de studii din Italia (mussoliniană a) anilor 1942-1943, ca și filmul *Escadrila albă*, coproducție româno-italiană ficțională despre femeile pilot care luptaseră pe frontul sovietic, dată ulterior la topit, Sava își caută, probabil, aliați printre acei artiști care au ori mai vechi simpatii de

¹ Ion Sava „Sică Alexandrescu”, în *Lumea*, nr. 29, 13 aprilie 1946, în Ion Sava, *Teatralitatea teatrului*, ed. cit., pp 374-375.

stânga (V. I. Popa), ori intrare deschisă la noile autorități (cum știm, Gh. Gheorghiu-Dej, ca și Lucrețiu Pătrășcanu aveau, amândoi, cu toate diferențele de cultură și temperament, un mare interes față de teatru). Despre Șahighian și Costache Antoniu știm că se declaraseră de la bun început susținători ai comuniștilor (Antoniu a fost printre primii membri de partid din Teatrul Național), iar despre cooptarea administrativ-organizatorică a lui Maican am pomenit mai sus. Dar de ce, totuși, îl adaugă pe lista de omagii și pe Sică Alexandrescu? Cum a reușit să intre „exploatatorul” Sică Alexandrescu în grațiile noilor autorități și, mai ales, cum se explică rapida sa ascensiune către vârful ierarhiei pare mai greu de descifrat. Care era, în realitate, identitatea sa publică, la finalul celui de-al Doilea Război Mondial?

Sică Alexandrescu este, ca atâția alții dintre confrății săi regizori din aceeași generație și din cele ulterioare, un „self made artist”. Nu a urmat niciodată Conservatorul (nici V. I. Popa, nici Ion Sava n-o făcuseră, primul era absolvent de Litere și Filosofie, al doilea avocat), dar nici vreo altă formă de învățământ universitar. În pofida faptului că, întreaga viață, s-a revendicat public ca emul al marelui regizor Paul Gusty, realitatea e că a lucrat la Teatrul Național din București, după terminarea liceului, ca ajutor de regizor de culise, și asta mai puțin de-o stagiune, înainte de plecarea pe frontul Primului Război Mondial.¹ Înainte de asta, încă de la 17 ani, ucenicise în compania de operetă a lui George Carussy, ba chiar se strecurase câteva luni și la Compania Bulandra-Maximilian-Storin. După război, a plecat în 1920 la abia înființatul Național din Cluj,

¹ Margareta Andreescu, „Studiu introductiv” în Sică Alexandrescu, *Un drum în teatru*, București, Editura Eminescu, 1980, p. 7.

urmându-l pe Zaharia Bârsan, pe care-l cunoscuse într-un turneu. Și aici a fost angajat tot ca regizor de culise; dar, fiind întreprinzător și simpatic, a fost repede promovat de truedianul-dramaturg (care a condus – destul de confuz și cu bâlbâieli – noul teatru românesc ani în șir) la rangul de director de scenă.

Această reușită, bazată pe realizarea unui repertoriu ușor, de comedii spumoase și vodeviluri, îi dă aripi: Alexandrescu se întoarce la București în 1926 și înființează iute, alături de câțiva prieteni, o companie privată, „Teatrul Nostu”, menită să umple golurile de divertisment de peste vară, când teatrele erau în vacanță. Închiriaza sala cinematografului Marconi de pe Grivița (azi Dacia, pe cale să se prăbușească) și joacă când în grădina cinematografului, când în sală, tot felul de comedii și vodeviluri, unele traduse de el, altele traduse și... „adap-tate”: „localizări”, cum li se mai spunea.

Practica „localizărilor” era la mare preț: se traducea un text boulevardier din patrimoniul francez, englez ori german, se schimbau numele personajelor cu nume românești și se adaptau repede situațiile dramatice pentru spațiul autohton; și gata, aveam o piesă nouă! Cum urmărirea drepturilor legale de autor era aproape inexistentă în România primelor decenii ale secolului XX, adaptarea și localizarea erau surse excelente de câștig ușor, dacă aveai măcar o brumă de talent. În acest sens, Sică Alexandrescu, de unul singur sau asociat, mai târziu, cu Tudor Mușatescu, ori cu Al. Kirițescu, Mircea Ștefănescu sau alți dramaturgi la modă (îi dă să traducă și să adapteze și lui Mihail Sebastian, în timpul războiului, când scriitorul avea interdicție de semnătură, fiind evreu), a creat, până în 1946, o adevărată industrie a localizărilor, cu investiție zero în ceea ce privește drepturile autorilor inițiali.

Succesul cu Teatrul nostru – unde trebuie spus că Sică Alexandrescu montează pentru prima dată Caragiale – îl îndeamnă să extindă afacerea; așa că, în doar o stagiune, după propriile mărturisiri¹, se aruncă aventuros în managerierea simultană a mai multor companii deodată. Între 1927-1928 preia direcția (și e parțial proprietarul) a trei teatre (Teatrul Nostru, Teatrul Mic și Alhambra). În 1928 dă faliment și se retrage pentru aproape un an, traducând și făcând adaptări pentru viitoare puneri în scenă. Din 1929, activitatea sa de antreprenariat pentru teatrele bulevardiere se reia neostoit, extinsă și vara, la grădinile cinema Marconi din București și Modern din Ploiești.

Șansa cea mare vine, însă, în 1936, după ce Maria Ventura renunță la propriul ei teatru, găzduit vreme de 6 ani în cocheta sală de la Majestic/Comedia. Sică, plătind datoriile, preia sala de pe Calea Victoriei și o bună parte din talentata trupă a domnișoarei Ventura și înființează Teatrul Comedia. Însă, între timp, pe lângă renăscutul Teatrul Nostru și Teatrul Mic, conduce deja, împreună cu actorul Vasile Toneanu ori cu Tudor Mușatescu, pe care-l debutase cu *Panțarola* în 1928, și Teatrul Vesel (preluat, la rândul lui, de la Ion Iancovescu) și Teatrul Liber: deci, nu mai puțin de cinci companii private. Le asociază în 1937 pe toate, după sistemul cooperatist/cartel, asemănător celui parizian, într-o *Societate Cooperativă de Întreprinderi Teatrale și Artistice* (SCITA); ba chiar reușește să introducă în joc și Teatrul Regina Maria al grupului Bulandra-Maximilian-Storin.

Avantajul cartelării era că se creau proiecte administrate în comun, iar actorii unui teatru puteau juca (altminteri, cu desule dificultăți în programarea spectacolelor) ca vedete în

¹ Sică Alexandrescu, *General la patru ani*, București, Editura pentru Literatură, 1969, pp. 140-141.

toate teatrele asociației. Cu tot mediatizatul succes pe care Sică Alexandrescu îl aduce companiei, montând, cot la cot cu Soare Z. Soare, în doar două săptămâni (!) *Frații Karamazov* la Regina Maria, doamna Bulandra nu e foarte mulțumită de managementul cooperatist. Ori nu-i obișnuită să nu controleze ea totul. La urma urmei, Teatrul Regina Maria s-a dorit totdeauna o alternativă repertorială și estetică la adresa Naționalului, iar asocierea cu întreprinderile teatrale profilate pe comercial ale lui Alexandrescu părea, în ochii unora, o coborâre a prestigiului dobândit decenii la rând. Prințesa-actriță își retrace, deci, compania din această combinație în 1939, iar după plecarea ei SCITA se dizolvă.¹ Regizorul-antreprenor continuă, totuși, să dețină și/sau să managerizeze o parte din companiile sus-amintite, în centru stând, desigur, Teatrul Comedia din Calea Victoriei.

Cum vedem, traiectoria lui Sică Alexandrescu e, în interbelic și în perioada războiului, de mare succes administrativ-comercial, mai degrabă decât una de biruințe artistice. El e perceput mai întâi de toate ca manager și ca producător întreprinzător. Lansează cu pricepere și excelentă intuiție actori care devin vedete și, uneori, chiar și autori dramatici; dar nu e văzut ca regizor important, ci doar ca interpret corect și exigent (chiar milităros cu echipele sale). În dezbaterile estetice ale interbelicului se ferește precaut să intre, afirmând constant (și cu un aplomb care mimează modestia) că singurul curent estetic care-l interesează e cel care „umple sala”. Cum e plin de umor, declară adesea, sarcastic, că experimentele estetice „avangardiste” (altminteri destul de cuminți) ale confrăților lui sunt, pur și simplu, niște prostii.

¹ Mihai Florea, „Teatre și companii particulare”, în *Istoria teatrului în România*, vol. III, București, Editura Academiei RSR, 1973, pp. 62-82; Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. V, București, Minevra, 1976.

Abia în 1937 are un fel de criză de orgoliu artistic: reia, ca omagiu pentru comemorarea unui sfert de veac de la moartea autorului, *O noapte furtunoasă*, cuplat cu *Conu Leonida*, la Teatrul Comedia. În campania publicitară, afirmă, cu ambiție, că montarea sa e un gest *recuperator*: regizorul vrea astfel să răspundă tezelor „neliniștite” ale lui V. I. Popa din 1931, apărute *Vremea*, în articolul „Caragiale regizorul”. Scriitorul-regizor și animator cultural lansa acolo ipoteza că, de fapt, cel mai potrivit fel de a regiza Caragiale e cel pe care însuși scriitorul l-a folosit, cu ocazia premierelor absolute ale pieselor sale. Ulterior, sub regimul comunist, Sică Alexandrescu va face din ipoteza „tradiției regizorale a lui Caragiale” baza tuturor teoriilor sale... normative. Fără a-l mai pomeni pe V. I. Popa.

Cred că cel mai simptomatic indicator referitor la destinul regizoral al lui Sică Alexandrescu, dinainte de 1945, e că, exceptând debutul de la Cluj și, într-o singură stagiune, montarea a două producții la Naționalul din Cernăuți, el n-a fost invitat să pună în scenă la Teatrele Naționale, oricât de prolifică și de bogat stratificată i-ar fi fost activitatea artistică. Una peste alta, la schimbarea de regim, proprietarul Teatrului Comedia și al atâtor alte companii mai mititele s-ar fi calificat perfect pentru condiția „exploata-torului”, în litera și spiritul ei – și ar fi fost condamnat, ca atare, la măcar câțiva ani de marginalitate, dacă nu mai rău. Cu toate astea...

De la exploata-tor la „tovarăș de drum”, de aici la „Artist al poporului”

Între 1945 și 1948, repertoriul Teatrului Comedia se „înnoiește” radical. Alături de piese clasice și, din nou, de remontarea lui Caragiale cu actorii cei mai reprezentativi

reuniți de Sică Alexandrescu din multele sale companii, în fiecare stagiune apar în repertoriu piese de teatru din patrimoniul clasic rusesc și, deja, din cel sovietic. Ostrovski e la mare preț, datorită cooptării unui regizor rus naturalizat, Ivan N. Dubrovin, apărut parcă de nicăieri, despre care, în puținele informații ce ni s-au păstrat din epocă¹ aflăm că ar fi fost cândva elev al lui Stanislavski (ceea ce putea fi o simplă invenție, cum putea fi și adevărat). În pofida reparațiilor clădirii, în care directorul-antreprenor investește din propriul buzunar (sala era închiriată de la proprietarul ei, Eforia Spitalelor), se montează multe titluri, amestecând repertoriul „de calitate”, teatrul comercial, dar și noile descoperiri: în 1946 va debuta aici, în regia lui Sică, Aurel Baranga, ulterior autor emblematic al proletcultismului teatral și, ani la rând, scriitor cu diverse funcții de conducere în aparatul politic. Piesa sa de debut, o comedie cu țărani azi complet uitată, se intitula *Bal la Făgădău* și va pune piatra de temelie pentru o îndelungată amicitie/colaborare între Sică Alexandrescu, Aurel Baranga și noul star de pe firamentul teatral/politic, Radu Beligan.

E mai mult decât probabil că, în freneticii ani de până la naționalizare, regizorul-antreprenor a depus multă energie și a cheltuit destulă imaginație combinatorie pentru realizarea, pe tăcute, a unor astfel de alianțe oportune cu noii favoriți ai regimului comunist. Tot atât de adevărat e că destinul i-a fost, într-un fel straniu-grotesc, extrem de favorabil. După ce G. M. Zamfirescu pierise răpus de boală în 1939, la doar 41 de ani, între 1944 și 1947 dispar accidental trei dintre corifeii regiei moderne, cu toții atât

¹ Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, București, Minerva, 1981, pp. 257-258.

teoreticieni, cât și artiști novatori. Soare Z. Soare moare în chiar ziua de 23 august 1944, prins în schimbul de focuri de la Băneasa, în vreme ce se întorcea din București, într-un taxi, spre satul de refugiu. Victor Ion Popa și Ion Sava mor la doar un an distanță, primul în 1946, al doilea către finele lui 1947, din pricina unor boli incurabile. Se adaugă acestui șir de nenorociri și plecarea regizorului italian Fernando de Cruciatti, angajat în 1938 la Teatrul Național, care se bucurase ani la rând de un binemeritat prestigiu și se și naturalizase; italianul a fost silit de autorități să se întoarcă în patria natală la începutul lui 1949. Altfel spus, cu Maican mai degrabă zbatându-se să supraviețuiască „low profile” din cauza scandalului odessan, câmpul regiei teatrale moderniste/teatralizante din interbelic se află acum drastic împuținat, iar Teatrul Național era cel dintâi care se resimțea în urma dezastrului.

Naționalizarea aduce cu sine, în acest context, absorbția aproape integrală a Teatrului Comedia în colectivul Teatrului Național, cu Sică Alexandrescu în frunte. În contextul în care el montase pentru prima dată la Național abia în 1946, prezența publică și cea profesională a regizorului-antreprenor va căpăta, aproape peste noapte, o uluitoare greutate. În primul rând, supradimensionarea trupei Naționalului, în vreme de mari restricții materiale, nu pare să pună vreo problemă de sustenabilitate noilor autorități, chiar în condiții de administrare/organizare repertorială precare. Soluția aleasă nu este, din motive misterioase, intrarea în reparații-refacere a sediului tradițional, bombardat, de la intersecția Căii Victoriei cu strada Ion Câmpineanu. Se optează, ciudat, pentru găzduirea numeroasei trupe în sala de la Majestic, ca sediu prim, și păstrarea în continuare a studioului din Piața Amzei; iar atât de frumoasa clădire e demolată.

Chiar dacă pare o speculație, e posibil ca, în această chestiune, influența lui Alexandrescu să fi fost una decisivă: câtă vreme sălile de teatru fuseseră naționalizate, cu toate diferențele de dimensiune, sala fostului Teatru Comedia era deja reparată (de el!) și era așezată la doar 100 de metri de sediul tradițional al Naționalului; lucru care încuraja, de fapt, reluarea fluentă a habitudinilor spectatoriile ale bucureștenilor. Dintr-o asemenea perspectivă, între antreprenorul Alexandrescu și regimul comunist are loc, probabil, un troc reciproc avantajos: el pierde sălile (în fapt toate cu chirie, deci nu pierde decât banii de restaurare gata investiți) și câștigă statutul de prim-regizor la Național.

În al doilea rând, absorbția actorilor de la Comedia (dar și a unora din alte teatre conduse de Sică Alexandrescu) schimbă radical compoziția „elitistă” a corpului actoriesc al primei scene a țării. Pe de-o parte, societarii, dar și actorii de rând ai Naționalelor, beneficiaseră, aproape un secol, de anumite privilegii (salariul de vară e doar unul dintre acestea) de care cei din trupele private nu se bucurau. Cei mai cunoscuți dintre ei erau, adesea, și profesori la Conservator. Grilele de salarizare ale Naționalelor depășeau substanțial posibilitățile de remunerare ale unei companii private, oricât succes ar fi avut spectacolele acesteia. E de înțeles, deci, că absorbția actorilor de la Comedia, care aproape dublează numeric personalul artistic al Naționalului, răstoarnă ierarhii constituite de decenii și schimbă chimia internă a echipei, în favoarea recunoașterii lui Sică Alexandrescu drept factor de putere și decizie esențial, chiar dacă neoficializat.

Trebuie să ținem seama, în acest context, și de noua retorică ideologică, dar și de noile rutine ale „conducerii colective”, cu ședințe de prelucrare politică, de fixare a

normativelor estetice de tip stalinist ș.a.m.d., impuse de regimul prosovietic: cu o elasticitate bine exersată în deceniile de succes comercial, în care fusese nevoit să devină un expert în construirea de rețele de relații, Sică Alexandrescu devine, peste noapte, nu doar unul dintre pilonii de forță ai regiei la Național, ci și una dintre portavocele „de încredere” ale sistemului.

Sică Alexandrescu nu a nutrit niciodată veleități de teoretician. Și totuși, fără pretenții și morgă, dar cu autoritate, a statuat un „normativ” al său izvorât mai ales din practica sa, cu răbdare și temeinic decantată și comparată cu experiența confrăților.¹

Tocmai totala sa indiferență față de dezbaterile estetice din interbelic, față de curente avangardiste „decadente”, față de experimente ori căutări de noi tipuri de expresie teatrală îi asigură, în momentul acestei „schimbări la față”, un fel de *carte blanche* în eșafodarea noului academism regizoral, îmbrăcat în uniforma confuză a realismului socialist. Realismul socialist avea, în teatru, propriul său normativ metodologic, dictat de Stalin însuși: sistemul Stanislavski. Altfel spus, asemeni domnului Jourdain, Sică Alexandrescu se declară stanislavskian *sui generis*, „sans le savoir”, iar asta oferă cheia nesperată a clasicizării sale, datorate, în fond, exclusiv bunei manevrări a contextului istoric.

De altfel, platitudinea corectă a montărilor sale merge mână în mână cu opțiunea sa demonstrativă cu privire la punerea în scenă a textelor de comandă politică clară, ce inundau în epocă scenele țării. În afară de dramaturgii

¹ Margareta Anghelescu, „Studiu introductiv”, în Sică Alexandrescu, *Un drum în teatru*, ed. cit., p. 55.

sovietici deveniți monedă curentă (Kataev cu *O zi de odihnă*, Kanin cu *M-am născut ieri* 1948, Serghei Mihalkov cu *Ilia Golovin* în 1950, Stein cu *O chestiune personală* în 1955 și 1957) ori clasici ruși (*Revizorul* de Gogol în 1952 și 1956, Ostrovski cu *Fata fără zestre*, 1954), „meșterul” Sică e un adevărat performer al noii dramaturgii prolet-cultiste, în care montează aproape stagiune de stagiune, până în 1960, cinci titluri de Baranga, două de Mircea Ștefănescu, unul de Lucia Demetrius și, desigur, debutul (complet ratat) în dramaturgie al „academicianului” Mihai Beniuc, cu *În Valea Cucului*, dramă țărănească despre colectivizare, situată în mediul ardelenesc. Pe aceasta din urmă nu se sfiește s-o laude, onctuos, dar cu adresă clară, în revista *Teatrul*:

Tovarășul director al Teatrului Național, Zaharia Stancu, a spus, la venirea sa în fruntea instituției noastre: Vom încerca să atragem la scrierea de piese de teatru pe acei creatori, cei mai buni, care și-au dat măsura talentului în alte domenii ale scrisului, chiar dacă nu cunosc la perfecție meșteșugul dramaturgiei. Principiul acesta s-a dovedit perfect îndrituit. Experiența făcută cu poetul Mihai Beniuc este mai mult decât încurajatoare. Prima sa piesă, *În Valea Cucului*, ne pune în fața nu a unui debut plin de făgăduieli, ci a unei piese rotunde, împlinite, autentice.¹

Cartea pe care o va juca însă, în mod constant, începând din 1950 e cea a unei clasicități „stanislavskiene” declarate, „de la sine înțeleasă”, coroborată cu „slujirea autentică a autorului dramatic” și cu utilizarea unor distribuții pur și simplu adecvate, dar a căror contribuție artistică

¹ Sică Alexandrescu, „În Valea Cucului”, în *Teatrul*, nr. 1, 1959.

în realizarea spectacolului e, declarativ, supradimensionată. A gâdila vanitățile (în fond, firește de când lumea) ale actorilor săi devine, paradoxal, o armă cu valoare teoretică.

Umbrela Caragiale

În 1952 s-au sărbătorit 100 de ani de la nașterea lui Ion Luca Caragiale. Cum, în 1950, se construise la iuțeală un program de centenar dedicat lui Eminescu, preluarea oficială de către regim a memoriei comedografului național nu putea fi ratată. Iar pentru Sică Alexandrescu, centenarul Caragiale reprezintă (pregătit cu dibăcie) miza principală pentru consolidarea portretului său oficial, cel de regizor „de național”: o imagine nouă, menită, pe de-o parte, să o ștergă din memoria publică pe cea de expert în teatru comercial, iar, pe de altă parte, capabilă să ofere abilităților sale artistice un fundament teoretic și o „seriozitate” cu alură academică.

Adevărul e că, încă de la prima sa contribuție ca regizor angajat al Teatrului Național, cu care se și deschide stagiunea 1948-1949, Sică se reîntoarce la *O scrisoare pierdută*. Alcătuiește aici o distribuție compozită, din foști societari și nou-veniți de la Comedia, între care câțiva vor constitui, de-a lungul deceniilor, un fel de coloană vertebrală în succesivele „revigorări” ale producției: Marcel Anghelescu în *Pristanda*, Costache Antoniu în *Cetățeanul turmentat*, Niki Atanasiu în *Cațavencu*, Ion Finteșteanu în *Farfuridi*, Radu Beligan în *Agamemnon* *Dandanache*. Mai ștersul Ion Ulmeni va fi înlocuit în 1956 de inconfundabilul Alexandru Giugaru în rolul lui *Trahanache*, impozantul Nicolae Brancomir va fi schim-

bat tot atunci cu comicul de mimică și atitudine al celebrului Grigore Vasiliu Birlic în Brânzovenescu; iar mai tânărul și șarmantul Constantin Bărbulescu îi va lua locul lui Alexandru Critico în Tipătescu. Cât despre poziția centrală, cea a lui Zoe, Sică Alexandrescu e mai... nehotărât: în 1948, Zoe va fi interpretată de comediana bulevardieră Eugenia Zaharia, fostă proprietară a mai multor companii efemere, cu un talent aparent „prea subțire” pentru importanța rolului. În 1956, rolul va fi preluat, în dublet, de două mari actrițe cu incontestabil prestigiu pe prima scenă a țării: Cella Dima și preafrumoasa Elvira Godeanu (despre care zvonurile spuneau c-ar avea o relație foarte „personală” cu însuși conducătorul țării). Deloc de mirare, în ambele versiuni decorul e semnat de fostul scenograf de la Bulandra, din vreme în vreme și regizor, Walter Siegfried. E vorba, ca și în multe alte situații (cum vom vedea la momentul potrivit) de același decor, de pe care s-a șters praful.

După montarea amplă a premierei naționale cu *Bălcescu* de Camil Petrescu (versiunea dramatică a trilogiei *Un om între oameni*), în 1949 Alexandrescu își reia și își amplifică *coupé*-ul *O seară la Union. O noapte furtunoasă*, din 1937, în care combinase alert momente și schițe, dar și picături din *Cânticelele comice* ale lui Alecsandri. Ca să-și sublinieze devotamentul în construcția „noii societăți democrat-populare”, la doar câteva săptămâni distanță are o nouă premieră cu *Iarbă rea* a lui Aurel Baranga, un text satiric-dramatic dedicat confruntărilor asupra proprietăților agricole și înfierării chiaburimii. Amiciția reciproc avantajoasă dintre dramaturg și regizor este astfel definitiv pecetluită, lucru ce va fi probat de multele înscenări ale comediilor celui dintâi semnate de cel de-al doilea. Peste doar două săptămâni, foarte harnicul regizor (înconjurat, însă, de o armată de asistenți de regie) are o

nouă premieră la Național: comedia satirică *O zi de odihnă* de Valentin Kataev. Dintr-un foc, numai în septembrie – octombrie 1949, același artist „bifează” dramaturgie clasică românească, piesă în premieră absolută și text sovietic, performanță care a costat, desigur, multă energie, dar care depune azi mărturie despre frenezia cu care vrea să se impună nu atât în ochii publicului cât, în special, în cei ai puterii.

Se va întoarce însă la Caragiale în 1951, cu *D-ale Carnavalului*, pe care îl mai montase de cel puțin patru ori până atunci, în diversele sale companii. Producția ocupă doar o lună, precedată de un spectacol pe text sovietic semnat tot de el, și îl are drept colaborator pentru scenografie tot pe Siegfried. Distribuția se bazează pe actorii lui constanți – ai putea zice „echipa Sică” din sânul Naționalului: Marcel Anghelescu, Radu Beligan, Alexandru Giugaru, Niki Atanasiu, Grigore Vasiliu Birlic, Cella Dima, cărora li se alătură Maria Voluntaru și mult mai tânăra Carmen Stănescu, ce va deveni puțin mai târziu ultima (neuitată) Zoe aleasă de maestru pentru *Scrisoarea pierdută*.

Privind lucrurile retrospectiv, devine clar că regizorul pregătea, de fapt, reluarea programatică a tuturor comedilor lui Caragiale, pentru stagiunea aniversară, după modelul de virtual prestigiu (neîmplinit în totalitate) cu care operase în 1937. E posibil ca această ambiție personală să fi influențat, pe tăcute, chinuitorul proces de rescrieri „la ordin” de care are parte Camil Petrescu, pentru *Caragiale în vremea lui*¹, piesă dedicată de academician aceluiși eveniment. Diferența era că, față de 1937, de data asta proiectul „de autor” al lui Alexandrescu putea beneficia

¹ Vezi Ion Vartic, *Caragiale în vremea lui. Procesul tovarășului Camil*, Fundația Culturală „Camil Petrescu” – Revista „Teatrul azi” și Editura Cheiron, 2014.

de toate avantajele materiale și morale, ca și de publicitatea cu trompete a Naționalului bucureștean, în cadrul unui întreg program de omagiere a lui Caragiale.

În februarie 1952 reia *Noaptea furtunoasă*, de această dată colată cu *Conu Leonida față cu reacțiunea*. Pentru cea dintâi păstrează aceeași distribuție și același decor din 1949, pentru *Conu Leonida* îi invită pe venerabilii actori Sonia Cluceru și George Timică. În martie 1952 produce o nouă combinație: un *coupé* între *Momente* și *D-ale Carnavalului*, evident cea de-a doua secțiune fiind simpla reluare a spectacolului din anul anterior. Dacă punem la socoteală și reluările festive, în repertoriul stagiunii, ale *Scrisorii pierdute*, e limpede că am obținut deja integrala comedii-lor, în coplășitoarea lor majoritate reciclări ale spectacolelor mai vechi.

Autoritățile comuniste par să nu sesizeze manevra. Dimpotrivă, ele sunt deosebit de încântate, ziarele, radioul și jurnalele de actualități se întrec să laude această consecvență și „strălucită” repunere în drepturi a marelui dramaturg. Iar regizorului îi este oferită, în mentalul colectiv, o hegemonie de necontestat asupra punerii în scenă a lui Caragiale, care va dura câteva decenii.

În aprilie 1952, prin decret al Marii Adunări Naționale, alături de alți actori ai teatrului (printre care, evident, și Costache Antoniu), Sică Alexandrescu este distins cu *Ordinul Muncii clasa I* „pentru munca depusă cu ocazia «Centenarului Caragiale»”; iar în ianuarie 1953, tot printr-un decret similar, e încununat cu laurii titlului de *Maestru Emerit al Artei*.

Sică Alexandrescu își dublează însă hărnicia „refacerilor” de la Național și cu luări de poziție cu pretenție teoretizantă, care apar în presa vremii și vor fi reluate nu doar în multiple articole, ci și în volume de sine stătătoare. Teza sa

de bază este, evident, cea a „reconstituirii” operei marelui comediograf în forma „originală”, cea în care Caragiale își regizase propriile premiere absolute. În acest demers de arheologie regizorală, el afirmă ar fi fost ajutat de foarte vârstnici actori, precum Nicolae Soreanu, care făcuseră parte din distribuțiile prime, așa cum subliniază în introducerea la *Caietul de regie pentru O scrisoare pierdută*, publicat în prima ediție în 1953. Dacă la această ediție e pomenit drept colaborator Radu Beligan, în volumul de *Caiete* din 1956, care adaugă și *O noapte furtunoasă* și *D-ale Carnavalului*, numele lui Beligan dispare ca prin farmec.

Publicarea, după modelul Stanislavski, a unor *caiete de regie* e menită să pună alte cărămizi la fundamentul clasicizant-academist al operei „maestrului”. Firește, însă, limbajul folosit ca să justifice nevoia unei reconstituiri a viziunii „autentic” caragialiene a regiei comediilor e unul tipic pentru proletcultismul pur și dur al începutului anilor 1950:

Oligarhia burghezo-moșierească, pe care Caragiale o demască și o înfierează în comediile sale, neputând să dea viguroasei lui opere o lovitură de grație printr-o tactică brutală (bandele organizate de scandalagii și bătăuși, atacul patriotard al lui Sturdza de la Academie, afacerea Caion) a recurs atunci la o tactică diversionistă, mult mai subtilă, pentru a-i atenua virulența corozivă. Din componenți ai claselor exploatare, personajele lui Caragiale au fost decretate de critica burgheză, și apoi transformate prin jocul scenic, prin decoruri și costume, în mici mahalagii provinciali.¹

¹ Sică Alexandrescu, *Caiet de regie pentru O scrisoare pierdută*, București, Editura pentru Literatură și Artă, 1953, p. 6.

Cum interpretarea ideologică asupra situațiilor și personajelor caragialiene era în plină expansiune în epocă, desigur că teza „alterării” spectacolelor după piesele marului clasic, oricât de abracadabrantă (și de ipocrită, în fond, dacă ținem seama de primele montări „de vară” ale lui Sică Alexandrescu, cu actori veniți, unii, din teatrul bulevardier ori de revistă), se potrivește mână cu trendul dogmatic, mecanicist și bombastic al discursurilor noii critici. Neadevărul tezei este probat, paradoxal, tocmai de grozava asemănare a felului în care erau gândite spațiile montărilor, ca și distribuțiile tipologice, fie că spectacolul era montat în interbelic sau imediat după război, la București, Craiova, Iași ori cine știe unde.

În realitate, mult lăudatul și utilizatul caiet de regie e o improvizație de indicații regizorale de o transparentă banalitate, însoțite de copilărești schițe de mișcare pentru scenele – altminteri mai degrabă statice – ale fiecărui act. Mai mult decât atât, în caiet, regizorul însuși face referiri la replicile așa-zis „tradiționale”: e vorba despre replici introduse de către actorii lui Caragiale în repetiții, și pe care scriitorul le-a aprobat verbal, dar nu le-a preluat în edițiile tipărite. Ele, însă, s-au păstrat intacte, din generație în generație: cel mai bun exemplu este replica ultimă a Cetățeanului turmentat: „nu mai pupa mâna, că se-nchide urna!” Alexandrescu nici măcar nu simte contradicția dintre acest respect al echipelor de artiști față de memoria spectacologică a autorului și teza „alterării”; o teză care, și azi, ca și în epocă, își conservă ridicolul și toxicitatea:

După moartea sa, „domnii miniștri, deputați, senatori, demnitari superiori și inferiori, partizani politici mai mult sau mai puțin influenți” au făcut tot ce le-a stat în putință

pentru ca „stilul Caragiale” să devină doar o amintire din ce în ce mai vagă...¹

Evocând cu emfază, într-un articol scris zece ani mai târziu, așa-zisul proces de „restaurare” a spectacolelor caragaliene din 1952, pentru care fusese atât de bine recompensat de autorități (între timp, în 1960, devenise și Artist al Poporului) și căruia îi dedicase puzderie de alte articole, toate spunând, în fond, același lucru, regizorul nu ezită să concluzioneze vanitos:

Teatrul lui Caragiale, întors astăzi la autorul lui, s-a reîmprospătat din duhul care l-a creat, a revenit la inima și mintea din care-a răsărit, și-a reînnoit vechea lui haină și croiala tiparului original și ne apare acum ca cea mai autentică pagină a realismului critic exprimat prin dramaturgia autohtonă.²

Bătălia reteatralizării

Ceea ce numim astăzi „bătălia reteatralizării” este, de fapt, o amplă dezbatere, cu accente polemice marcate, cu privire la regia de teatru, organizată inițial de revista *Contemporanul* în primăvara lui 1956; ecourile ei se mai fac încă auzite, mai ales în nou înființata revistă *Teatrul*, până spre finalul lui 1957. Dezbaterea vine în contextul scurtei „primăveri” ideologice prilejuite, în toate țările comuniste, de discursul lui Nikita Hrușciiov din februarie 1956, în care secretarul general al PCUS condamna

¹ *Ibidem*, p. 7.

² „Caragiale și montările sale”, în *Contemporanul*, 8 iunie 1962, în Sică Alexandrescu, *Un drum în teatru*, ed. cit., p. 132.

crimele epocii staliniste și cultul personalității. Hrușciiov dăduse astfel un semnal pentru reconsiderarea limitărilor ideologice și culturale impuse de stalinismul virulent. Reconsiderări publice asemănătoare au loc în tot Estul european, pe probleme de cultură, iar la noi, discret supravegheate de responsabili de partid, ele agită și cinematografia, și mediul literar. Însă doar în teatru lucrurile iau amploare și capătă consistență; iar asta se întâmplă mai ales din pricina tensiunilor acumulate între „vechea gardă” de artiști privilegiați, aliați cu dramaturgii „de partid”, și tânăra generație de regizori ce reclamă o profesionalizare reală a vieții artistice în ansamblul ei, dar și o modernizare mult mai dinamică a artelor scenei.

Aceștia din urmă (Mihail Raicu, care avea și responsabilități politice, Lucian Giurchescu, Horea Popescu, Sorana Coroamă-Stanca, Dan Nasta, Liviu Ciulei, George Rafael, Radu Stanca, Crin Teodorescu, Vlad Mugur, lor alăturându-li-se, chiar dacă mai discret, Ion Cojar și Miron Niculescu, de la Naționalul din București), organizați informal într-un „Cenaclu al tinerilor regizori V. I. Popa”, au multe și acide intervenții în *Contemporanul* și, mai apoi, scriu ample eseuri de estetică teatrală, dar și referitoare la viața teatrală cotidiană din București și din țară, ori la învățământul teatral; majoritatea eseurilor sunt publicate în *Teatrul*. Conceptul de *reteatralizare* e introdus de Radu Stanca, în cele două eseuri dedicate esteticii teatrale, și e preluat și de Ciulei într-un celebru studiu dedicat scenografiei; termenul este, de fapt, o punte de legătură cu marea mișcare de *teatralizare* (marcare estetică a autonomiei artistice a regiei de teatru, în raport cu literatura și cinematograful) din interbelic, teoretizată de avangardiștii ruși și pusă la noi în discuție mai ales de Ion Sava, Ion Aurel Maican și Victor Ion Popa.

Acest conflict artistic și generațional este, din umbră, întreținut chiar de autoritățile momentului responsabile cu teatrul: tânărul lector universitar Paul Cornea era de curând numit director al Direcției instituțiilor de spectacol din Ministerul Culturii. El e cel care concluzionează, aparent împăciuitoare, dezbaterile din *Contemporanul*, și tot el e cel care le permite tinerilor regizori ai „Cenaculului” să prezinte un raport separat de cel al Direcției sale, intitulat „Referat”, la istorica *Consfătuire a oamenilor de teatru* din decembrie 1956. Consfătuirea degenerază, pe alocuri, în schimburi virulente de opinii și acuze; însă, spre surprinderea „granzilor”, în cuvântul de închidere, Paul Cornea îi felicită pe tineri și le preia programatic unele dintre observații.

Finalul lui 1957 răstoarnă, aparent, această mică victorie, fiindcă Gheorghiu-Dej e nemulțumit de rezultatele dezghețului cultural și pornește o nouă vânătoare de intelectuali, scriitori și artiști, inclusiv activiști de partid din câmpul culturii, cu vechi state în ilegalitate, sub pretextul de a feri țara de consecințele revoluției maghiare. Pentru teatru, însă, această recidivă proletcultistă nu mai poate opri schimbarea de generație.

*

Cum e prins Sică Alexandrescu în acest mic vârtej? Cu destinul său artistic se petrece acum ceva paradoxal. Pe de o parte, unii dintre tinerii regizori care stârnesc valurile polemicii îl atacă, încă din martie – aprilie, indirect, ori chiar direct, cu nume și prenume. Pe de altă parte, însă, e recompensat de regim cu cel dintâi turneu internațional în care pleacă un teatru românesc, Naționalul bucareștean, după finalul celui de-al Doilea Război Mondial.¹

¹ „Cui se datorește rezultatul ăsta fericit la care nu ne așteptam? [succesul turneului de la Paris, din 1956 – n.n.] În primul rând lui Caragiale și celor care conduc astăzi destinele țării

Atacurile încep, de exemplu, cu articolul lui Mihail Raicu, cu referire voalată la căderea de presă și public a tentativei (unice) a lui Sică a de pune un Shakespeare, mai precis *Regele Lear*, în vara lui 1955:

Fără îndoială că și tonul diplomatic al Direcției Teatrelor când trebuie criticat vreun artist emerit sau al poporului contribuie la călduța mușamalizare a unei lupte de opinii. În același timp directorii de teatre sesizează rareori noul când apare în teatrele lor, pentru a-l promova și valorifica.¹

Tot voalat, continuă prin vocea Soranei Coroamă, regizoare în plină afirmare și asistentă la IATC:

Ni se pare normal ca un scriitor, un pictor, un compozitor să nu scrie, să nu picteze, să nu compună dacă n-are nimic de spus. De ce, așadar, să fim atât de îngăduitori cu actorul care n-are nimic de spus, de ce ni se pare firesc ca regizorul care n-are nimic de spus să monteze totuși un spectacol?²

Legitimitatea întrebării este și azi incontestabilă, iar luarea de poziție le adâncește pe cele anterioare în două direcții, aceea a necesității lucrului în echipă (un deziderat până atunci încă neîmplinit, în buna tradiție a autorității vedetei din interbelic, cu care avuseseră crunt de luptat toți marii

noastre și căroră nu vom izbuti niciodată să le mulțumim îndeajuns pentru că ne-au ajutat să urcăm această culme a teatrului românesc: partidului, care ocrotește cu atâta dragoste arta și pe slujitorii ei, guvernului nostru înțelept și generos, care a avut încredere în noi și ne-a trimis la Paris cu grele sacrificii”, Sică Alexandrescu, *Caragiale în timpul nostru*, București, Editura pentru Literatură, 1962, p. 135.

¹ Mihail Raicu, „Meșteșugari și artiști”, în *Contemporanul*, nr. 11 (493), 16 martie 1956.

² Sorana Coroamă, „Îndrăzneala este acolo unde începe arta”, în *Contemporanul*, nr. 12 (494), 28 martie 1956.

regizori, de la Gusty la Maican, de la V. I. Popa la Sava ori Zamfirescu) și aceea a diversificării stilurilor, metodelor, viziunilor. Aliații mediocrității regizorale sunt limpezi, la vedere: „compromisul artistic și conformismul”, pe de-o parte, „atmosfera lăncedă” din teatre, pe de alta.

George Rafael, excelentul regizor de la Teatrul Tineretului și, ulterior, de la Nottara, are însă marele curaj de a merge direct la exemple concrete. Regizorul tânăr, susține el, este ținut, în marile teatre, pe un fel de linie de rezervă, ba chiar boicotat de colectivele de actori cu nume sonore, și asta cu sprijinul direct al bătrânilor directori de scenă, care nu sunt interesați nici să „facă școală”, nici să accepte că alături de viziunile lor mai pot exista și alternative. Instituția teatrală, așa cum este organizată și cum funcționează în epocă, nu numai că nu încurajează tinerele talente, ci le privește cu suspiciune și le inhibă dezvoltarea, când nu le carotează pur și simplu:

Pentru că, în mod paradoxal, Teatrul Tineretului n-a format, de la înființarea lui și până la ora actuală, niciun regizor tânăr. De asemenea, Teatrul Municipal nu a format până acum niciun regizor tânăr, cu excepția lui Dan Nasta, care s-a format singur. [...] De ce tov. Sică Alexandrescu, W. Siegfried sau Mony Ghelerter n-au format măcar câte un singur tânăr pe care să-l fi crescut și promovat ca regizor?¹

Sică Alexandrescu nu intră în dezbateri decât târziu, lăsând mai întâi spațiu unei avangarde asumat dogmatice, compuse din academicienii Victor Eftimiu² și George

¹ George Rafael, „Regizorii tineri, presa și altele...”, în *Contemporanul*, nr. 14 (496), 6 aprilie 1956.

² Victor Eftimiu, „Regizorul și textul”, în *Contemporanul*, nr. 15 (497), 13 aprilie 1956.

Călinescu, colegul și competitorul său Ion Șahighian¹ (de o virulență împotriva tinerilor pe care-o concurează doar mecanicitatea limbii de lemn, tipică înfierărilor din procesele politice ale epocii), regizorul Marin Iorda², actorul și profesorul Ion Finteșteanu, ori istoricul teatral și activistul de partid Simion Alterescu³ ș.a. Cu toții răstoarnă direcția de atac, acuzându-i pe tineri de infatuare, nerăbdare de a se maturiza, dispreț față de „primatul textului”, dar și față de actor. Încrucișările de floretă între tineri (Lucian Giurchescu⁴, Horea Popescu, Radu Stanca⁵, Miron Niculescu⁶, susținuți de profesorul G. Dem Loghin⁷ și de alți magiștri, printre care chiar... Arghezi!) și artiștii mai vârstnici continuă luni în șir.

Abia în septembrie se aude și vocea meșterului Sică, reîntors cu lauri din turneul de la Paris, unde fuseseră prezentate în cadrul festivalului Théâtre des Nations *O scrisoare pierdută*, dar și *Ultima oră* de Mihail Sebastian, aceasta din urmă regizată de Moni Ghelester. Articolul său, intitulat „Să fim mai optimiști!”, în pofida scurtimii sale și a faptului că e scris mai degrabă ca un mic pamflet decât ca o analiză a problemelor atât de complexe ridicate de

¹ Ion Șahighian, „Problema regiei într-un punct critic”, în *Contemporanul*, nr. 16 (498), 20 aprilie 1956.

² Marin Iorda, „Câteva aspecte concrete ale muncii regizorului”, în *Contemporanul*, nr. 20 (502), 18 mai 1956.

³ Simion Alterescu, „Îndrăzneală și... încă ceva”, în *Contemporanul*, 4 mai 1956.

⁴ Lucian Giurchescu, „Tinerețe în regie”, în *Contemporanul*, nr. 24, 15 iunie 1956.

⁵ Radu Stanca, „Autenticitate și creație”, în *Contemporanul*, nr. 22 (504), 1 iunie 1956.

⁶ Miron Niculescu, „Regizorul animator”, în *Contemporanul*, nr. 24, 15 iunie 1956.

⁷ G. Dem. Loghin, „Arta regiei nu a rămas în urma artei actoricești”, în *Contemporanul*, nr. 34 (516), 22 august 1956.

majoritatea predecesorilor săi, este unul dintre cele mai fățișe, dar și perverse contraatacuri ale „bătrânilor”, poate tocmai din pricina șugubeței bagatelizări de care se folosește. Bonomia optimistă a Maestrului emerit al Artei, viitor Artist al poporului, nu trebuie să ne inducă în eroare asupra intențiilor sale reale. Așezat nu numai pe piedestalul succesului parizian (despre care va publica în 1962 și o carte), ci și pe etern comoda poziție a bunului simț comun, Sică Alexandrescu are aerul să agreeze și chiar să încurajeze rosturile „dezbaterei”. În mod evident, însă, cuvântul său pare a fi dornic să tragă concluziile acesteia, veștejindu-i conceptele și nivelându-i tocmai conflictul.

Putem privi spre viitor cu încredere. Și nu trebuie să uităm că sunt regizori distinși astăzi pe drept cu titlul de maștri emeriti, care s-au dedicat acestui meșteșug de la 1944 încocoace: Finți, Moni Ghelerter, urmați de un stol de speranțe regizorale. Le spun numai „speranțe” pentru că oricât de înzestrați și de grăbiți ar fi acești tineri, regia rămâne o meserie de maturitate.

Pe măsură ce aceste noi elemente vor ajunge la maturitate profesională, vor înlocui în chip fericit pe „empirici”. Până atunci să spunem bogdaproste că teatrul românesc, așa cum e, se învrednicește să se prezinte onorabil în competiții internaționale ca aceea de anul acesta de la Paris, și că Teatrul Național, cu colectivul său hibrid (așa cum îl găsește un colaborator al revistei oficiale *Teatrul*) izbutește să se situeze la loc de frunte între națiunile lumii.¹

În pofida tonului ironic (care va prilejui un răspuns aprig în revista *Teatrul* din partea lui Ștefan Aug. Doinaș², redactor efemer la publicația în cauză) motivul

¹ Sică Alexandrescu, „Să fim mai optimiști!”, în *Contemporanul*, nr. 36 (518), 7 septembrie 1956.

² Ștefan Aug. Doinaș, „Argumentele unui optimist”, în *Teatrul*, nr. 7, iulie 1957, pp. 85-86.

cel mai atacat de Alexandrescu rămâne distincția meșteșugar/artist din titlul articolului anterior al lui Mihail Raicu, articol care pare să fi stârnit reacțiile cele mai aprige în tabăra „maeștrilor”. După ce, printr-o povestire-parabolă a unei întâlniri cu un tânăr regizor, își alătură vocea cu cea a lui Șahighian sau Marin Iorda, pentru a deplânge nerăbdarea noii generații în a ucenici, Sică Alexandrescu laudă actorii care l-au asistat la montări, devenind astfel regizori (Marcel Anghelescu, Radu Beligan, Mihai Berechet), „...mai regizori decât mulți regizori care-și zic regizori”. În timp ce...

La noi, cei mai mulți dintre tineri, dacă au apucat o dată să ție-n mână bagheta unui spectacol, nu mai vor decât să dea concerte pe cont propriu. [...] Vorbesc de „meșteșug” dinadins. Unul din articole se intitulează: „Meșteșugari sau artiști?”. Alternativa e periculoasă. Și mi se pare chiar că aici e nodul problemei. Toți cei ce facem această meserie – sau, dacă nu vă place cuvântul, profesiune – trebuie să fim stăpâni, cât se poate de stăpâni pe meșteșugul nostru. Să fim buni meșteșugari și, care putem, artiști. [...] Întâi trebuie să ajungem buni meșteșugari – prima treaptă – și apoi să ne silim să devenim artiști – treapta superioară. Cine încearcă să treacă peste prima treaptă fără să puie sănătos piciorul în ea, se înșală crezând că se va putea menține pe treapta de sus a artei regizorale.¹

Sub modestia jucată fără mare talent, trădând cu ușurință ipocrizia, regizorul așezat în poziție de patriarh academicist dă, spre final, definiții normative care, privite retrospectiv, sunt de-o delicioasă platitudine, probând o dată în plus lipsa de interes față de cultura teatrală autentică și defazarea în raport cu însăși esența dezbaterii care durase, deja, o jumătate de an:

¹ Sică Alexandrescu, art. cit.

Și pentru că vorbim de arta regiei, să luăm alt punct esențial. Regia nu este, și nu trebuie să fie niciodată – cum afirmă unii – „o artă în sine”. Ea trebuie să rămână o artă sub-subordonată, o artă de interpretare. Poți avea „stilul tău personal”, poți ajunge o „personalitate”, poți avea toate îndrăznelile în afară de una singură, aceea de a trăda textul. Poți fi Yehudi Menuhin sau Lipatti – în arta lui – ești obligat să urmezi cu strictețe ceea ce inspirația unui Beethoven a pus pe portativele lui. Și asta nu înseamnă a „bucherisi”¹ indicațiile autorului, ci a te sili să pătrunzi și să redai înțelesul lor adânc. [...] În ceea ce mă privește – urmând sfatul cuminte al Soranei Coroamă – las să vorbească pentru mine spectacolele pe care le-am făcut. Dacă ele nu spun nimic, nu-mi rămâne decât să regret și... să tac.²

Faptul că dezbaterea se stinge treptat în 1957, lăsându-și urma consistentă în seria de spectacole, din ce în ce mai strălucitoare, ale anilor 1956-1960 semnate de tinerii regizori prinși în bătălia teatralizării, și de alții nou ieșiți de pe băncile facultății (Radu Penciulescu, David Esrig, Lucian Pintilie) nu pare să-l fi liniștit suficient pe Sică Alexandrescu. E, cred, motivul pentru care revine sarcastic, în iarna anului 1958 (un an greu, de noi arestări și persecuții, în care tinerii redactori afiliați reteatralizării de la *Teatrul* – Șt. Aug. Doinaș, Ioan Negoîtescu și I. D. Sîrbu – erau în închisoare!), strecurând într-un articol dedicat perspectivelor luminoase ale teatrului românesc un nou atac.

Dacă directorul de scenă a avut succes, este datorită faptului că, prezent în spectacol, n-a fost văzut de public. [...] Scriem acest lucru fiindcă din nou văd că se agită prin

¹ Sică Alexandrescu face aluzie la un articol anterior al lui G. Dem. Loghin.

² *Ibidem*.

presă condeie care descoperă acum, în al șaselea deceniu al veacului nostru, probleme care erau actuale prin 1922, cu privire la „teatralizarea” teatrului. Am impresia că descifrez în această pompoasă punere de problemă un mare, un năstrușnic balon de săpun. Teatrul e teatru, sau nu e nimic. Un teatru care trebuie „teatralizat” încât spectatorul să aibă emoția că e la teatru, dar să nu uite că e la teatru, seamănă cu efortul de a gândi un cerc pătrat. Ne vom feri deci și pe viitor de asemenea curse, chiar dacă unii foarte subțiri teatrologi ne consideră învechiți.¹

În proximitatea primelor montări din Brecht semnate de Lucian Giurchescu și Horea Popescu, însoțite de debateri despre „teoria distanțării” și bucurându-se de un excepțional succes de public și critică, ba chiar și de laudele văduvei marelui dramaturg, sosită în turneu cu *Mutter Courage*, aserțiunile de mai sus își înecă, până azi, intențiile vitriolante într-un ridicol involuntar.

Finalul și apoteoza

După multe montări și master-class-uri în străinătate (Finlanda, Germania, Belgia, Polonia) cu care fusese recompensat de autorități, aproape inexplicabil, Sică Alexandrescu e pensionat de la Teatrul Național în 1967. Retragera vine, însă, nu înainte de a i se fi organizat o ieșire de mare aristocrat: montează cu pompă *Apus de soare* al lui Delavrancea – în același decor semnat de Mircea Marosin, cu aceleași costume și cu peste 60 % din distribuția (inclusiv George Calboreanu) aceluiași spectacol

¹ Sică Alexandrescu, „Drumul teatrului nostru e bun”, în *Teatrul*, nr. 11, 1958.

din 1956, a cărei regie fusese semnată de Marietta Sadova și Mihai Zirra.¹ Nu numai că nimeni „nu-și aduce aminte” de spectacolul din urmă cu 11 ani, dar ecurile sale vor deveni legendare, mai ales din pricina preluării și difuzărilor repetate, decenii la rând, de către televiziune. La finalul ultimei stagiuni pune și *Răzvan și Vidra* de B. P. Hasdeu, profitând de celebrarea a șase decenii de la dispariția autorului, iar presa oficială aplaudă cu emfază:

Realizarea spectacolului a fost încredințată – à tout seigneur, tout honneur – lui Sică Alexandrescu, cel mai indicat, desigur, printre regizorii noștri, de a tălmăci fidel spiritul și carnea unei astfel de opere, prin spiritul Teatrului Național și prin spiritul unei comemorări de amplă rezonanță istorică și culturală.²

Nu e vorba, totuși, de o retragere reală: din septembrie, îl găsim director la Teatrul de Stat din Brașov (îi va schimba numele în Teatrul Dramatic, iar astăzi instituția se numește... „Sică Alexandrescu”). Primește automobil de serviciu cu șofer din partea autorităților locale, ba

¹ De altfel, Sică Alexandrescu nu se află la primul „împrumut” din operele colegilor. Mai există măcar o mărturie în acest sens: istorisirea Marioarei Voiculescu din *Memorii*, cu privire la preluarea sub propria semnătură, de către Sică Alexandrescu, în 1946, a spectacolului cu *Strigoii* de Ibsen, montat de ea doi ani mai-nainte: „Sică Alexandrescu [...] a refuzat să-mi dea o scrisoare prin care declara că piesa *Strigoii*, jucată în Teatrul lui, la Comedia, a fost pusă în scenă de mine, într-o distribuție absolut nouă de cea pusă în scenă de scumpul meu prieten Soare Z. Soare.” Vezi Marioara Voiculescu, *Jurnal. Memorii*, București, Fundația culturală Camil Petrescu, 2003, p. 129.

² Radu Popescu, „*Răzvan și Vidra* de B. P. Hașdeu”, în *România liberă*, 25 februarie 1967.

chiar și o superbă vilă din orașul vechi, naționalizată, cu grădină ce dă către promenada de sub Tâmpa. Introduce, în mod declarat, un regim de lucru continuu, ca la SCITA, care face abstracție de vacanța de vară. În ceea ce-l privește, produce preferențial remontări (inclusiv recentul *Apus de soare*, cu același decor, invitându-i în spectacol pe actorii naționalului, plătiți regește). De altfel, încă din anii 1950 își remonta, bine remunerat, în provincie, spectacolele bucureștene, profitând de permisivitatea sistemului.

Repertoriul celor șase stagiuni de la Brașov e unul care amintește, într-o anume măsură, de repertoriile de la Teatrul Nostru ori de la Comedia: sunt amestecate titluri clasice, românești și străine (Labiche, Scribe, Alecsandri, Caragiale, Zaharia Bârsan, V. I. Popa) cu comedii mai mult sau mai puțin comerciale scrise de amici (Mircea Ștefănescu, Baranga, Gheorghe Vlad), ori chiar cu adaptări însușite de director (vezi *Băiețașul tatii sau Napoleon era fată*, pe afiș tronând „adaptare de Sică Alexandrescu după o farsă americană”! Autoarea reală se numește Margaret Mayo). Evident, conform normelor vremii, sunt reprezentați și autorii sovietici.

Alexandrescu invită, majoritar, regizori din generațiile vârstnice, printre care, galant, și pe Marietta Sadova, căreia îi preluase fără tresărire *Apus de Soare* de la Național, și care are aici, ani la rând, un spațiu de refugiu. Repertoriul prăfuit și distanța dintre actorii tineri de frunte și bătrânii regizori invitați provoacă o mică răzmeriță de presă: în ianuarie 1969, câțiva dintre tineri (Maria Velcescu, Ștefan Dedu Farca, Dan Săndulescu, Mihai Bălaș, Mircea Andreescu, Costache Babii, Luminița Blănaru) organizează în revista culturală *ASTRA* o masă rotundă, moderată de la fel de tânărul critic de teatru

Ermil Rădulescu. Ei solicită invitarea de regizori tineri de mare anvergură, mult mai ancorați la realitățile teatrale ale epocii (sunt pomenite numele lui Penciulescu și Esrig), primenirea repertorială și înființarea unui studio experimental.¹ Atmosfera încinsă e repede calmată, fără ca directorul să renunțe la „stagiunea permanentă” care le mănâncă actorilor vacanțele: el îl aduce în teatru, prin angajare, pe Eugen Mercus, de curând încununat cu un mare succes la Târgu-Mureș, și invită, alături de foștii săi colegi de generație, și alți regizori mai tineri, care propun texte mai apropiate de spiritul vremii (*Acești îngeri triști* și *Pisica în noaptea anului nou* de D. R. Popescu, *Prețul* și *Vrăjitoarele din Salem* ale lui Artur Miller etc.). Se instaurează, în anii care vin, o pace relativă.

Artistul poporului Sică Alexandrescu moare în timp ce se afla în vacanță la Cannes, în urma unui atac cerebral, în 6 august 1973. E considerat și astăzi „un clasic” al regiei românești.

¹ Ermil Rădulescu, „Masă rotundă cu actorii tineri”, în *Astra*, nr. 2, februarie 1969, în Constantin Paraschivescu, *Teatrul Sică Alexandrescu Brașov. Monografie*, Brașov, TSA, 2014, pp. 137-138.

Bibliografie

Alexandrescu, Sică, *Caiet de regie pentru O scrisoare pierdută*, București, Editura pentru Literatură și Artă, 1953.

Alexandrescu, Sică, *Caragiale în timpul nostru*, Editura pentru Literatură, București, 1962.

Alexandrescu, Sică, *General la patru ani*, București, Editura pentru Literatură, 1969.

Alexandrescu, Sică, *Tovarășul meu de drum, tutunul*, București, Editura Eminescu, 1973

Alexandrescu, Sică, *Un drum în teatru*, București, Editura Eminescu, 1980

Alterescu, Simion (ed.), *Teatrul românesc contemporan. 1944-1974*, București, Editura Meridiane, 1974.

Badea, Gelu, *Prințul minor. Radu Penciulescu, pedagogie și creație*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2013.

Barbu, Nicolae, *Momente din istoria teatrului românesc*, București, Editura Eminescu, 1977.

Bîțfoi, Dorin Liviu, *Așa s-a născut omul nou. În România anilor '50*, București, Editura Compania, 2013.

Brecht, Bertolt, *Scrieri despre teatru*, Texte alese și traduse de Corina Juva, prefată de Romul Munteanu, București, Editura Univers, 1977.

Carandino, Nicolae, *Teatrul așa cum l-am văzut*, Editura Eminescu, București, 1986.

Comarnescu, Petru, *Ion Sava*, Editura Meridiane, București, 1966.

Copilaș, Emanuel, *Națiunea socialistă. Politica identității în Epoca de Aur*, Polirom, Iași, 2015.

Dobrenko, Evgeny & Jonsson-Skradol, Natalia (eds.), *Socialist Realism in Central and Eastern European Literatures Under Stalin: Institutions, Dynamics, Discourses*, London, Anthem Press, 2018.

Elvin, B., *Teatrul lui Mihail Sebastian*, București, ES-PLA, 1956.

Elvin, B., *A.P. Cehov*, București, Editura Tineretului, 1960.

Elvin, B., *Modernitatea clasicului I. L. Caragiale*, București, EpLU, 1967.

Elvin, B., *Teatrul și interogația Tragică*, București, EpLU, 1969.

Erjavec, Ales, *Politicized Art under Late Socialism*, University of California Press, 2003.

Frank, Philipp, *Modern Science and its Philosophy*, Cambridge, Harvard University Press, 1949.

Goldiș, Alex, *Critica în tranșee. De la realismul socialist la autonomia esteticului*, București, Cartea Românească, 2011.

Hermet, Guy, *Sociologia populismului*, Editura Artemis, 2014.

Ioffe, Dennis G; White, Frederick H. (eds.) *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism: An Introductory Reader*, Boston, Academic Studies Press, 2012.

***, *Istoria teatrului în România*, vol. III, București, Editura Academiei RSR, 1973.

Iovănel, Mihai, *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc*, București, Editura Muzeului Literaturii, 2017.

Jakovljević, Branislav, *Alienation Effects: Performance and Self-Management in Yugoslavia, 1945-91*, Ann Arbor University of Michigan Press, 2016.

Krementsov, Nikolai, *Stalinist Science*, Princeton University Press, 1997.

Lazăr, Marius, *Paradoxuri ale modernizării. Elemente pentru o sociologie a elitelor culturale românești*, Cluj-Napoca, Limes, 2002.

Macrea-Toma, Ioana, *Privilighenția. Instituții literare în comunismul românesc*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2009.

Malița, Liviu, *Literatura eretică*, micromonografie, București, Editura Cartea Românească, 2016.

Malița, Liviu, *Cenzura pe înțelesul cenzuraților*, București, Tracus Arte, 2016.

Marcus, Solomon, *Poetica matematică*, București, Ed. Academiei, 1970.

Massoff, Ioan, *Teatrul românesc. Privire istorică*, București, vol. V, Editura Mineva, 1976.

Massoff, Ioan, *Teatrul românesc*, București, Editura Minerva, 1981.

Martin, Mircea, *Radicalitate și nuanță*, București, Tracus Arte, 2015.

Mitchievici, Angelo & Stanomir, Ioan, *Comunism inc. Istorii despre o lume care a fost*, București, Humanitas, 2017.

Novac, Ana, *Frumoasele zile ale tinereții mele*, traducere de Anca Domnica-Ilea, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2004.

Paraschivescu, Constantin, *Teatrul Sică Alexandrescu Brașov. Monografie*, Brașov, TSA, 2014.

Peslin, Daniela, *Le Théâtre des Nations. Une aventure théâtrale à redécouvrir*, Paris Harmattan, 2009.

Popescu, Alice, *O socio-psihanaliză a realismului socialist*, Editura Trei, București, 2009.

Popescu, Marian, *Oglinda spartă*, București, UNITEXT, 1997.

Popescu, Marian, *Scenele teatrului românesc*, București, UNITEXT, 2004.

Riboulet, L, *Conseil sur le travail intellectuel*, Paros, Librairie Catholique Emmanuel Vitte, 1946.

Runcan, Miruna, *Modelul teatral românesc*, București, UNITEXT, 2001.

Runcan, Miruna, *Teatralizarea și reteatralizarea în România. 1920-1960*, Cluj-Napoca, Eikon, 2003.

Runcan, Miruna, *Fotoliul scepticului spectator*, București, UNITEXT, 2007.

Runcan, Miruna, *Critica de teatru. Încotro?*, Cluj-Napoca, PUC, 2015.

Sava, Ion, *Teatralitatea teatrului*, București, Editura Eminescu, 1981.

Sava, Valerian, *Istoria critică a filmului românesc contemporan*, vol. 1, București, Editura Meridiane, 1999.

Selejan, Ana, *Literatura în totalitarism 1952-1953*, Sibiu, Thausib, 1995.

Sevilla, Jean, *Terorismul intelectual din 1945 până în prezent*, București, Humanitas, 2012.

Silvestru, Valentin, *Personajul în teatru*, București, Editura Meridiane 1966.

Silvestru, Valentin, *Prezența teatrului*, București, Editura Meridiane 1968.

Stanislavski, K. S., *Viața mea în artă*, Editura Cartea rusă, București, 1951.

Stanislavski, K. S., *Munca actorului cu sine însuși*, Editura Cartea rusă, București, 1953.

Taubman, William, *Khrushchev: The Man and His Era*, London, Free Press, 2004.

Tănase, Stelian, *Anatomia mistificării. 1948-1989*, București, Humanitas, 1997.

Terian, Andrei, *Critica de export. Teorii, contexte, ideologii*, București, Muzeul Literaturii Române, 2013.

Tismăneanu, Vladimir, *Stalinism pentru eternitate. O istorie politică a comunismului românesc*, Humanitas, București, 2014.

Vartic, Ion, *Caragiale în vremea lui. Procesul tovarășului Camil*, Fundația Culturală „Camil Petrescu” – Revista „Teatrul azi” și Editura Cheiron, 2014.

Vartic, Ion, *Radu Stanca, poezie și teatru*, Editura Albatros, București, 1978.

Vasile, Cristian, *Literatura și artele în România comunistă. 1945-1953*, București, Humanitas, 2010.

Vasile, Cristian, *Politicile culturale comuniste în timpul regimului Gheorghiu-Dej*, București, Humanitas, 2011.

Vaughan, James C., *Soviet Socialist Realism. Origins and Theory*, London, Palgrave Macmillan, 1973.

Cuprins

<i>Cuvânt-înainte</i>	5
1. Argumente pentru o cercetare istorică a discursului criticii de teatru (în comunism)	9
Context politic, ideologie, estetică: critica normativă vs. critica axiologică	10
Evoluția estetică și stilistică a criticii de teatru în raport cu direcțiile teatrale internaționale.....	18
2. Contexte politice, normative ideologice	24
Cuvintele-cheie, editorialele și dezbaterile	26
Înghețul dezghețului, noi cuvinte-cheie: revizionism, partinitate, împăciuatorism și alte furtuni	39
„Cazul” Novac	48
Ferestre trântite cu zgomot	54
3. Interludiu: Bătălia <i>Cum vă place?</i> Studiu de caz.....	72
Instalarea intrigii	76
<i>Dramatis Personae</i>	85
Conflict, climax, concluzie.....	92
4. Discursul criticii, dezghețul și redescoperirea dimensiunii estetice a teatrului. Ascensiunea regiei	113

Comunicarea cu exteriorul. O clasificare	118
Sărăcia teoretică. Cazul Brecht	120
Ferestrele crăpate. Turnee, relatări, reportaje.....	125
Ferestre întredeschise: corespondențe străine. Cazul Crivăț.....	137
Spectacolul, teatralitatea, regia, decorul: dezbatere și adevăruri.....	152
5. Critica criticii de teatru.....	180
Criticul de teatru, autoritatea și autoritățile	184
Criticul de teatru văzut de artiști	201
6. Evoluția structurilor de discurs: genuri, stilistică, retorică	215
Cronica – structuri și stiluri	221
Nedisciplinării reteatralizării. Interludiu creativ	222
Dominanta dramatică a cronicii – strategii interpretative.....	236
Spectacolul în cronică – reprezentarea, vizualitatea, emoția (estetică?)	249
Eseistica – ținte, intenții și retorici.....	267
7. Final de etapă	287
<i>Addenda</i> . Marele mecanism de producție a „tovarășilor de drum” Sică Alexandrescu – Studiu de caz.....	301
<i>Bibliografie</i>	338

Tehnoredactor: Vasile Mihalache

Coperta: _____

Bun de tipar: ianuarie 2019. Apărut: 2019

Editura Tracus Arte, str. Sava Henția nr. 2, sector 1, București.

E-mail: office@edituratracusarte.ro, vanzari@edituratracusarte.ro

Tel/fax: 021.223.41.11.

Tiparul executat de S.C. WorldMediagraph București

Contravaloarea timbrului literar se depune în contul

Uniunii Scriitorilor din România