

VREM REALISM, NU MAGIE!
Disputa în jurul cronicilor teatrale din revista *Útunk*
(Anul 1954)¹

György Andrea

DOI 10.46522/CT.2020.01.02

Abstract

*We Want Realism, Not Magic! The Dispute Over
Theatre Criticism in Útunk in 1954*

After the communist took power in the aftermath of World War II, the political leadership set out to impose a new concept of the world and a new kind of man. In this sense, it was necessary to gain control over the cultural press, subordinating the practices of criticism to Marxist propaganda, turning into a means of manipulating readers. Criticism, like fiction was considered a deed, and in the party's view, the critic was to play an important role in shaping the new society. Focusing on the dispute over theatre criticism that took place in the *Útunk* magazine in 1954, my goal was to identify how critical discourse about theatre worked in this period.

Keywords:

*dispute, theatre criticism, communism,
cultural press, Transylvania*



1. Conferință online desfășurată în cadrul seriei de evenimente „Conferințele I.C.T.M.” din 04 mai 2020.

Introducere

După preluarea puterii de către comuniști, care a urmat celui de al doilea război mondial, conducerea politică și-a propus să impună un nou concept al lumii și un nou tip de om. În acest sens, era necesară obținerea controlului asupra presei culturale, subordonând practicile de critică propagandei marxiste, transformând-o într-un mijloc de manipulare a cititorilor. În concepția partidului comunist, creația beletristică și scrierea de cronici era considerată „faptă obștească“. În acest context, criticul urma să joace un rol important în formarea noii societăți. Concentrându-mă asupra disputei din jurul criticii de teatru, care a avut loc în revista *Útunk*, și studiind edițiile acesteia din anii 1946-1954, mi-am propus să identific modul în care funcționa discursul critic despre teatru în această perioadă.

Útunk este o revistă literară, de artă și critică fondată de Uniunea Scriitorilor Maghiari din România, la 22 iunie 1946 în Cluj Napoca, cu apariție bilunară, apoi, începând cu 1951, lunară, fiind cel mai longeviv periodic cultural maghiar din România, cu 44 de numere publicate până în 1989. (Din aprilie 1955, revista este publicată sub numele *Utunk*.) Spațiul acordat atât literaturii, cât și evenimentelor și problemelor ramurilor conexe ale artei (muzică, arte plastice, teatru și film) indică „spectrul vast al intereselor“ (Kántor-Láng, 1971, 27) revistei, considerate drept atelier intelectual al maghiarimii transilvănene și aspirația acesteia de a cuprinde întregul orizont literar, artistic și cultural maghiar din Ardeal. Deoarece ea a reacționat regulat la evenimentele teatrale din România, în special la cele maghiare, rolul ei în conservarea memoriei teatrului este de neprețuit (succesoarea ei, *Helikon*, cu toate că scrie despre teatru, este totuși predominant o revistă literară). *Útunk* și-a propus să ofere o imagine de ansamblu asupra lumii teatrului maghiar transilvănean. Criticii ei încercau să comenteze asupra tuturor premierelor de teatru, monitorizând neîncetat activitatea și dezvoltarea teatrelor maghiare de stat, fără să lase neobservate companiile amatoare (teatrele muncitorești) și teatrele de păpuși. În 1954, teatrele maghiare de stat care funcționau în România

erau: Teatrul și Opera Maghiară de Stat din Cluj Napoca, Teatrul Secuiesc de Stat din Târgu-Mureș, Teatrul Maghiar de Stat din Oradea, Teatrul Maghiar de Stat din Sfântu Gheorghe, însă avuseră companii maghiare și Teatrul de Stat Baia Mare, Teatrul de Stat Timișoara, Teatrul de Păpuși Cluj Napoca.

Orientarea revistei în primii doi ani de la lansare era caracterizată de un orizont larg. Însă în urma atacurilor din partea partidului comunist, redactorul-șef Gábor Gaál a reacționat prin înăsprirea liniei ideologice a revistei. Astfel, scrierile apărute în perioada 1948–53 sunt caracterizate de o nerăbdare dogmatică normativă, lupta de clasă intensă (sub aspect internațional, „denunțarea culturii occidentale putrede“ și imperialismului) și „aparitiia doctrinei rigide a dogmatismului estetic: în lumina realismului, se consideră drept individualism orice manifestare neobișnuită a personalității artistului“. (Kántor Lajos-Láng, 1971, 28). Această perioadă este rezumată de și încheiată prin disputa în jurul cronicilor teatrale ce a avut loc în vara anului 1954, care deja dădea semne ale „relaxării treptate“ a revistei (Balogh Edgar-Dávid, 1981-2010) și marca instalarea perioadei numite „dezgheț“ după moartea lui Stalin.

Singurele căi salvatoare: realismul socialist și teoria literară marxistă *Útunk* promova realismul socialist, orientările artistice și metodele creative impuse de partidul comunist, care și-a propus să exprime idealul comunist și să-l prezinte pe omul socialist multilateral dezvoltat în literatură și toate ramurile artei, apelând la mijloacele realismului din secolul 19, conform mentalității marxist-leniniste și în spiritul loialității față de partid. Loialitatea față de realismul socialist reprezenta valoarea creatoare supremă. Reprezentarea ideologică a realității s-a constituit într-o cerință esențială. (Balogh-Dávid 1981-2010). De aceea, Gábor Gaál le-a impus criticilor ca aceștia să studieze realitatea socială, însă nu din interiorul birourilor de lucru sau al cafenelelor,² „ci făcând vizite dese la fabrici, fermele colective sau mine“ – menționează Győző Hajdu.³



2. Gaál Gábor, „Új írói szervezet, új írói feladatok“, în: *Útunk*, nr. 6, 1949, p. 9.

3. Hajdu Győző, „A kritikus és a valóság“, în: *Útunk*, nr. 6, 1950, p. 7.

Cu toate că rolul criticii nu este de a reprezenta, ci de a interpreta, limbajul ușor de înțeles și accesibil, precum și reprezentarea realistă (care se delimitează clar de naturalism) au devenit cerințe impuse nu doar spectacolelor de teatru, ci și criticilor de teatru. În discursul critic al revistei se observă cu ușurință rolul de etalon al artei teatrale sovietice și statutul ei de valoare incontestabilă și eternă. Standardele și punctele de referință permanente sunt Gorki și Stanislavski. Actorul care clădește socialismul și creează în mod conștient „trebuie să-și clarifice întotdeauna mesajul ideologic al rolului, apoi să-și analizeze personajul cu ajutorul lui Stanislavski“.⁴ Criticul are obligația de a cunoaște lucrările lui Stanislavski și să fie la curent cu articolele publicate în Uniunea Sovietică cu privire la problemele teoretice ale cronicilor teatrale.

Aprecierea valorilor sovietice reprezintă totodată și prezentarea artei occidentale într-o lumină negativă. Articolul semnat de György Jánosházy, al cărui spirit luptător apare chiar în titlu, *A nyugati színház a válság és dekadencia örvényében (Teatrul occidental în vârtejul crizei și decadenței)*⁵ și trece în revistă situația dramei americane și vest-europene a perioadei, se bazează pe contrastul vest și est, declin și progres, refuzul vieții și afirmarea vieții și reia perfect ideile teoreticianului sovietic. V. Ermilov declară: „lupta pentru reflectarea autentică a realității aflate în schimbare revoluționară reprezintă cerința supremă a realismului socialist. În schimb, arta decadentă proclamă pesimismul și declinul, încurajându-l pe scriitor să evadeze din realitatea obiectivă“.⁶

Se consolidează un limbaj specific care reflectă valorile oficiale ale perioadei. Metaforele militare, limbajul cât se poate de simplist și modurile de exprimare și sintagmele tipice sunt mijloace ale convingerii. Limbajul de-a dreptul artifi-



4. Bieliczky Katalin, „Kövessük nyomon a színész alkotó munkáját“, în: *Útunk*, nr. 28, 1954, p. 2.

5. Jánosházy György, „«Nem akarok realizmust! Mágiát akarok!» A nyugati színház a válság, a dekadencia örvényében“, în: *Útunk*, nr. 30, 1954, p. 4.

6. V. Jermilov, „A szocialista realizmusért“, în: *Útunk*, nr. 25, 1954, p. 1.

cial construit din cuvinte cu sensul original deformat, care au dobândit o încărcătură axiologică negativă, este caracterizat prin monotonie și absența oricărei nuanțe. Toate acestea se datorează unui vocabular sărăcăcios care avea rolul de a asigura controlul eficient. (Gyulai, 2007, 105). Varianta teatrală a acestui nou limbaj devine metodă de lucru și pentru criticii de teatru, ale căror criterii în analiza evenimentului teatral nu sunt estetice, ci în primul rând ideologice, impunându-i să prezinte lupta de clasă, să facă portretul omului sovietic și să educe.⁷ Astfel, rolul criticii este să reflecteze asupra evenimentelor teatrale, oferind ajutor creatorilor de teatru. Mai precis, „regizorii de tip nou“ nu sunt „regizorii-dictatori burghezi“ tradiționali, ci produc „regizări colective“, știut fiind faptul că activitatea creatoare de teatru este democratică. Sintagma tipică a noului vocabular critic este „criticul de partid“ (și expresia asociată, „arta teatrală de partid“). Spectacolul de teatru este de partid atunci când prezintă lupta de clasă, iar criticul de partid respectă programul Partidului Comunist care stabilește și sarcinile artei socialiste. Așadar, virtuțile cronicarului de teatru sunt supunerea față de ideologie și atitudinea luptătorului de clasă. Cronicile de teatru reiterează ideea că spectacolul este reușit dacă are un efect agitator asupra spectatorilor. De cele mai multe ori, lecturarea cronicilor de teatru ale perioadei oferă prea puțină plăcere, nu doar pentru modul iritant cu care agită constant în interesul ideologiei comuniste, ci și pentru că prea iau în serios rolul de a educa, fiind lipsite de orice simț al umorului și emanând patetism. Sunt scrieri supărate și tensionate, care se luptă mereu cu ceva. Cu toate acestea, treptat-treptat, apar și scrieri critice agreabile, de exemplu semnate de Tibor Oláh.

În această perioadă, raportul dintre dramă și teatru, textul dramatic și reprezentarea scenică este văzut ierarhic. Textul dramatic și autorul acestuia prevalează față de spectacol care are rolul „doar“ să expună textul. Piesa de teatru are un (singur) sens, integrat în ea de către autor, iar regizorul are obligația de



7. Molter Károly, „Három egyfelvonásos a Székely Színházban“, în: *Útunk*, nr. 4, 1949, p. 15.

a identifica și de a pune în scenă acest sens. Iată de ce criticul își permite constatări entuziaste de genul: „Regia lui Ernő Szabó a pătruns corect piesa”⁸. Sau: „Teatrul Secuiesc a înțeles interpretarea corectă a operei lui Gorki”⁹. Modul de gândire al perioadei, obligatoriu și considerat infailibil, teoria literară marxistă consideră că singura și „absolută” semnificație a textului (dramatic), singurul sens reconfortant și stabil al acestuia este lupta de clasă. „Pentru epoca noastră, importanța și valoarea lui Shakespeare constă în faptul că reflectă lupta de clasă a perioadei sale și progresul rezultat din acea luptă”¹⁰. Deoarece comunismul identifică actul creator cu producția, apare frecvent paralelismul dintre artist și miner: „György Harag a reușit să scoată la iveală perfect mesajul moral și politic al piesei”¹¹. Dacă regizorul înțelege greșit piesa (înțelegerea greșită nefiind înțelegere, ci o eroare fatală), îi revine criticului de a-l demasca. Așadar, cititorul cronicii teatrale, omul socialist aflat în dezvoltare dobândește înțelegerea prin intermediari, prin regizor și prin critic.

Disputa în jurul cronicilor teatrale

Stabilirea sarcinilor (informare, evaluare, susținere a creatorilor, educare a publicului) și normarea care caracterizau începuturile sunt înlocuite de opinii care reflectează asupra problemelor concrete ale activității criticului. În disputa din jurul cronicilor teatrale din 1954, se pronunță critici de teatru practicanți, teoreticieni și creatori de teatru, regizori și actori, care dezbăt în primul rând probleme profesionale și nu ideologice.¹² Articolul care



8. Kotyor András, „A Különös házasság”, în: *Útunk*, nr. 3, 1949, p. 13.

9. Marosi Péter, „Útban Gorkij felé. A Kispolgárok marosvásárhelyi bemutatója”, în: *Útunk*, nr. 1, 1950, p. 9,

10. Rappaport Ottó, „Új színjátszás Bukarestben”, *Útunk*, nr. 4, 1949, p. 14.

11. Tamás Gáspár, „Alekszandr Kornyejcsuk: Ukrajna mezőin”, în: *Útunk*, nr. 43, 1953, p. 1.

12. Scrierile implicate în dispută sunt: Jánosházy György, „A semmit-

a marcat începutul disputei, intitulat *A semmitmondó színibírálatok ellen* (*Contra cronicilor teatrale fără sens*) și semnat de György Jánosházy, critic și teoretician care s-a bucurat deja de prestigiu, începe cu constatarea faptului că critica de teatru a rămas cu mult în urma criticii literare. Puterea comunistă și-a propus înlocuirea publicului cititor. Grupurile țintă erau proletariatul și țărănimia și, având în vedere cerințele și interesele acestora, critica a mutat accentul de pe evaluarea estetică a operelor, pe elementele de conținut și reprezentarea realității. Jánosházy observă că cronicile teatrale sunt structurate în jurul criteriilor poetice ale teatrului maghiar tradițional (textocentrism, axare pe actor, axare pe acțiune). De aceea, ele se disting pregnant prin atenția excesivă acordată operei dramatice și mai puțin evenimentului scenic și analizei acestuia. Din ele, aflăm prea puțin despre spectacol, însă cu atât mai mult despre textul dramatic pe care acesta este bazat (ele prezintă contextul istorico-social în care s-a născut piesa, trec în revistă interpretările teatrale din trecut, relatează acțiunea). Totodată, analizează în detaliu (în opinia lui Jánosházy, insuficient) jocul actoricesc, și menționează doar superficial regia, scenografia, decorul, sunetul. O consecință negativă a acestei evoluții este că „cititorul care nu a văzut



mondó színibírálatok ellen. (Contra cronicilor teatrale fără sens)“, în: *Útunk*, nr. 23, 1954, p. 4; Mikó Ervin, „Hozzászólás Jánosházy György cikkéhez. (Comentariu la articolul semnat de György Jánosházy)“, în: *Útunk*, nr. 24, 1954, p. 2; Gergely Géza, „Hozzászólás a semmitmondó színibírálatok kérdéséhez (Comentariu la problema cronicilor teatrale fără sens)“, în: *Útunk*, nr. 25, 1954, p. 3; Oláh Tibor, „Hozzászólás a semmitmondó színibírálatok kérdéséhez (Comentariu la problema cronicilor teatrale fără sens)“, în: *Útunk*, nr. 25, 1954, p. 3; Nagy Pál, „A színház közügy (Teatrul este o chestiune publică)“, în: *Útunk*, nr. 26, 1954, p. 2; „Senkáliszky Endre: Lássuk meg az újat a színész munkájában. (Să observăm aspectul inovator în activitatea actoricească)“, în: *Útunk*, nr. 27, 1954, p. 2; Bieliczky Katalin, „Kövessük nyomon a színész alkotómunkáját. (Să pornim pe urmele actului creator al actorului)“, în: *Útunk*, nr. 28, 1954, p. 2; Mogyoróssy Győző, „Több szakismeretet, segíteni akarást várunk a színibírálattól. (Ne așteptăm la multe cunoștințe profesionale și la multă bunăvoință din partea cronicilor teatrale)“, în: *Útunk*, nr. 29, 1954, p. 2; [s.n.], „A színibírálati vita mérlege. (Bilanțul disputei în jurul cronicilor teatrale)“, 1954, în: *Útunk*, nr. 30, 1954, p. 2.

spectacolul nu își poate forma nicio imagine concretă asupra acestuia în baza cronicii“. Cronicilor li se poate reproșa și atenția insuficientă acordată reacțiilor publicului. Jánosházy consideră că spectatorul este un personaj cheie, un partener de creație în procesul în care se formează semnificația manifestării teatrale. Apelând la autoritatea sovietică, ridică scrierea critică la nivelul practicării literaturii. „Criticul, dacă dorește să fie demn de acest nume, trebuie să-și abordeze subiectul cu instrumentele unui artist, respectând cerințele impuse unei creații artistice. Iar acestea impun ca cronicii noștri să dea dovadă de pregătirea profesională necesară, de o atenție creatoare mult mai mare, o atitudine mult mai fermă și o voce mult mai individuală“.

La Jánosházy, apare problema binecunoscută și astăzi: lipsa comunicării dintre critic și creatorii de teatru, care este sursa tuturor conflictelor. Ideea nevoii unui dialog între participanții producției teatrale și cei ai receptării apare în fiecare comentariu adus în disputa cronicilor teatrale. În timp ce își bat capul cu găsirea unor modalități de a îmbunătăți calitatea cronicilor teatrale autohtone și își pun întrebarea dacă cronicarul teatral ar trebui să fie un cunoscător mai bun al teatrului sau al literaturii, polemicii de fapt dezbate dacă teatrul este o artă independentă sau subordonată literaturii. Și cu aceasta ei intră în disputa înverșunată, încă nerezolvată, a istoriei teatrului european cu privire la statutul cuvântului în teatru. Niciunul dintre polemiciști nu consideră că teatrul ar fi o artă autonomă, ci mai degrabă o parte a literaturii. Ei consideră că teatrul derivă din piesele dramatice, însă pun sub semnul întrebării, delicat, valabilitatea acelei tradiții a teatrului occidental pe care Derrida o numește drept logocentrică și teologică și pe care se bazează și teatrul maghiar. În accepțiunea articolelor revistei pe tema teatrului, e de la sine înțeles că spectacolul se bazează întotdeauna pe un text dramatic scris anterior, care așteaptă să fie reprezentat. Însă dacă teatrul este slujitoarea literaturii, iar sarcina sa nu e alta decât „să se raporteze cu smerenie la text și să se nevoiască în interesul afirmării depline a adevărului și frumuseții textului“ (Visky, 2002, 7-8), nu încape îndoială că spectacolul teatral este „întruparea

mesajului poetic”,¹³ adică ajungem la concluzia, astăzi infirmată, că semnificația teatrală este o informație care poate fi decodată din textul dramatic și nu „un rezultat instabil și eterogen al unui proces complex de producere și receptare” (Kékesi, 1998, 24).

Ervin Mikó consideră că existența cronicarului teatral este duală: el este un om apropiat teatrului și literaturii. „Cronicarul devotat are obligația de a trăi procesul creației teatrale împreună cu colectivul teatrului”, să frecventeze repetițiile, ședințele de producție, dezbaterile cercului Stanislavski.

Géza Gergely accentuează caracterul specific, de artă universală, al teatrului. Îl numește artă colectivă (literatură, arte plastice, muzică, dans), însă atrage atenția că teatrul, prin definiție, nu există fără public. Reiterând caracterul efemer al spectacolului de teatru, menționează rolul documentelor (mai ales al cronicilor teatrale) în păstrarea memoriei teatrale și, desigur, subliniază rolul incontestabil al criticului în aceste eforturi. Dă drept exemplu de urmat activitatea unui critic din secolul al XIX-lea, Bajza József. Scrierile acestuia permit „reconstruirea artei creatoare a multor actori”. Cu toate că scoate în evidență caracterul de artă universală al teatrului, el abordează procesul creației teatrale axându-se pe jocul actoricesc: scopul cronicii este de a apela la metoda criticii descriptive și de a „înregistra și de a analiza actul creator al marilor actori sau regizori”.

Tibor Oláh este de acord cu Ervin Mikó, care îi pofteste pe critici să-și aprofundeze cunoștințele despre teatru, însă consideră că e important ca și criticul să cunoască literatura dramatică. Este singurul care se declară susținător al literaturii. De la bun început, mărturisește că, pentru el, creația literară este mai importantă decât spectacolul de teatru care se naște din ea. „Cu adevărat, lectura este mai potrivită pentru meditație, decât reprezentarea scenică. În jocul personajelor care populează scena, eu caut scriitorul, pe acela îl cercetez”. De ce face acest lucru? „Să nu uităm, estetica marxist-leninistă



13. Jánosházy György, 1948, „Kulissza és valóság”, în: *Útunk*, nr. 17, 1948, p. 10.

cere socoteală în privința conținutul ideologic al operei, iar de aici rezultă că cronicile teatrale au obligația de a-i impune teatrului în primul rând tălmăcirea fără echivoc a mesajului ideologic al operei dramatice. Așadar, interpretarea piesei nu este irelevantă, pentru că, în cazul în care cronicarul teatral înțelege greșit mesajul ideologic al piesei, întreaga cronică teatrală o ia pe arătură“. Tibor Oláh arată clar modul în care funcționează tehnica interpretării bazate pe intenția autorului, specifică acelei concepții pozitivistice a literaturii, care astăzi stârnește zâmbete. Portretul pe care i-l face cronicarului teatral este cel al unui inspector rigid și exigent, care studiază „temelia literară dramatică a spectacolelor“, adică citește textul dramatic, ca să înțeleagă ce vrea să spună autorul, apoi vizionează spectacolul, ca să verifice: oare regizorul a înțeles mesajul autorului? Oferă sfaturi practice, de exemplu că piesa trebuie citită înainte de spectacol, nu e suficientă o singură vizionare. Acceptă că cronicarul de teatru trebuie să fie cunoscător al particularităților jocului actoricesc, însă „trebuie să evalueze spectacolul stând în rândurile publicului, nu din spatele culiselor. Cu adevărat, vederea clară necesită nu doar apropiere, ci și distanță“.

Pál Nagy consideră că distanța nu este necesară, ba dimpotrivă. În opinia sa, „cronicarul trebuie să trăiască în lumea teatrului, în cultura teatrală. Chiar și cele mai obiective cronici pot provoca daune mari, dacă cronicarul teatral nu cunoaște suficient mijloacele și posibilitățile teatrului, rezultate și lipsurilor artiștilor care au creat spectacolul.“

Cei trei actori care intră în dispută, Endre Senkálzsky de la Cluj Napoca, Katalin Bieliczky de la Târgu-Mureș și Győző Mogyoróssy de la Oradea, susțin cu mult patos exigențele la care trebuie să facă față cronicarul, specialistul teatral cu bune abilități scriitoricești și calificări înalte, al cărui rost primar este să analizeze în profunzime jocul actoricesc și să nu se ocupe de analiza piesei. Sarcina primară a cronicarului este ca de fiecare dată să reevalueze, să aprecieze cine sunt aceia care prestează la standardele artei, aceia care își etalează personalitatea proprie și aceia care se fac de râs pe scenă.“ Apoi, trebuie să urmărească cu atenție și evoluția actorului, „să consemneze noutățile care strălucesc în evoluția actoru-

lui“. Lista actorilor este lungă: criticul să nu fie superficial, să-l iubească pe actor (unchiul benevol al lui János Kemény „care laudă și când muștră cu dragoste pedagogică“¹⁴), responsabil, calificat din punct de vedere teatral, să nu fie dur, să nu fie necruțător (desigur cu actorul), să nu se abțină de la laude.

Articolul anonim care consemnează bilanțul disputei în jurul cronicilor teatrale este o scriitură destul de neutră. Similar cu textele fade fără autor din *Útunk*, și acest text duce la comunicări impersonale. Rezumă rezultatele disputei și completează încărcătura ideologică pe care o consideră insuficientă în acestea. Este grăitor faptul că ține să remarce creșterea nivelului ideologic și nu al celui artistic al cronicilor teatrale. Accentuează frecvent menționata funcție de educație socială a cronicilor, apoi prezintă în manieră didactică strategia de interpretare marxistă care reconstruiește sensul spectacolului teatral. Nu uită nici de paralelismul critic-miner: cronicarul *aduce la suprafață* și conștientizează în cititori conținutul ideologic al operelor, printr-o expunere profesională și profundă a textului dramatic, apoi analizează mijloacele artistice ale spectacolului, iar, în final, evaluează spectacolul. „Cronicarul teatral poate evalua spectacolul doar dacă cunoaște mesajul ideologic al piesei și mijloacele artistice. Cu adevărat, scopul activității actorilor și regizorului este de a *tălmăci* mesajul operelor cu maximă claritate ideologică și la cele mai înalte standarde artistice, cu mijloacele proprii“. Creatorii teatrali, ca niște „sclavi tălmăcitori“ (Derrida) execută loial voința autorului creator. Aceasta este o expresie plastică, nu prea înălțătoare, a ideii că reprezentarea teatrală este supusă textului dramatic, fiind doar un accesoriu tehnic pentru a da o formă vizibilă și audibilă textului. Rezumatul încheie disputa și îi reamintește cititorului că toți trebuie să



14. „Așadar, criticul nu se poate prezenta ca un străin elegant în rândul spectatorilor, cu intenția de a judeca viii și morții, cu ignorarea posibilităților date, însă nu se poate identifica nici cu unchiul benevol al teatrului care laudă și când muștră cu dragoste pedagogică“, scrie Kemény. V. Kemény János, „A színbírálatról (Despre cronica teatrală)“, în: *Útunk*, nr. 3, 1947, p. 5.

gândească identic și despre teatru. Așa cum cere partidul.

În disputa cronicilor literare, observăm o variantă mai rafinată și mai șlefuită a limbajului critic caracteristic revistei *Útunk* în perioada sa inițială. Se disting prin stil elegant, lejer și argumentări pline de spirit mai ales Jánosházy și Tibor Oláh. Ba chiar, articolul lui Jánosházy ilustrează și faptul că ironia îi șade bine unei cronici constructive, menționând că unii cronicari se tem să critice jocul actoricesc pentru că „nu suportă ideea îngrozitoare ca un actor criticat cum trebuie nu i-ar mai saluta pe stradă (așa cum se și întâmplă), ba chiar ar mai comenta pe la spatele lor că... nici nu se pricep la teatru (iarăși, așa cum se și întâmplă)“. Tibor Oláh își încheie scriitura cu umorul unui complice, adresându-i-se lui Jánosházy lejer și numindu-l coleg în breasla cronicilor. „Cronicarul teatral, oricât de *critic* ar fi, să nu privească nici printr-un obiectiv roz, nici printr-unul negru, ci să încerce să vadă cu ochii proprii“. Așadar, nu dorește ca cronicarul teatral să urmărească spectacolul prin prisma partidului, ci să-și asume personalitatea.

Concluzii

Într-o epocă în care practica critică „se zbătea între evaluarea estetică imanentă și producția orientată ideologic“ (Gyulai, 2007, 104), disputa în jurul cronicilor teatrale din anul 1954 în *Útunk* este demnă de a fi considerată lansatoarea unor idei care în mod latent au supraviețuit până astăzi în cultura teatrală maghiară din Transilvania și determină concepția noastră despre teatru. Polemiștii au delimitat contextul teoretic al cronicilor teatrale, au trecut în revistă rolul practic al acestora, și, cu pași precauți, au orientat atenția asupra relației fragile dintre teatru și literatură, o problemă la fel de actuală și astăzi. Cu toate că nu au contestat statutul teatrului de subordonat al literaturii, confirmat de estetica marxistă oficială, au sugerat posibilitatea că teatrul poate fi interpretat și ca o ramură autonomă a artei.

Bibliografie:

- BALOGH Edgár-Dávid Gyula, *Romániai magyar irodalmi lexikon. Szépirodalom, közírás, tudományos irodalom, művelődés*, vol. I-V, Cluj Napoca, Kriterion Erdélyi Múzeum Egyesület, 1981-2010.
- KÁNTOR Lajos-Láng Gusztáv, *Romániai magyar irodalom 1945 – 1970*, București, Editura Kriterion, 1971.
- GYULAI Levente, „Irodalomkritikai gondolkodás és olvasói preferenciák a korai Útunkban“, în: Balázs Imre József (ed.), *A sztálinizmus irodalma Romániában*, Cluj Napoca, Komp-Press, 2007.
- KÉKESI KUN Árpád, *Tükörképek lázadása*, József Attila Kör, Kijárat Kiadó, 1998.
- VISKY András, „A dramaturg. Hermész példája“, în: Visky András, *Írni és (nem) rendezni*. Cluj Napoca, Koinónia, 2002.