



Micul Muck

mitate, la prima comparație va dezavantaja spectacolul inspirat din același text. Presupunind chiar că *Povestea micului cocoșat* — amuzantul film german — nu mai este vie în amintirea spectatorilor, greutatea dramatizării se mențin aceleași.

Dramatizarea cunoscutului basm al lui Hauff (de Teodora Petcuț) a mers totuși pe linia unei minime rezistențe. Un monolog destul de lung și plicticos a fost socotit valabil pentru înlăturarea unor greutăți, mai cu seamă în ceea ce privește introducerea în atmosferă.

Rizibilă e însă ideea de a i se fi făcut o operație estetică micului Muck, care a fost eliberat de... cocoasă. Pe aceleași criterii... estetice, porcul din povestea lui Creangă

putea fi innobilat ca păun, iar Ochilă dus la oculist și transformat în posesorul unor ochi superbi.

Hauff și-a încărcat micul erou cu o cocoasă, nu din motive naturaliste, ci tocmai pentru că acest defect fizic dădea eroului său o undă de tristețe, o înțelepciune prematură, o sfătoșenie de moș. Micul Muck este în prelucrarea rominească despersonalizat și pierdut în noianul celorlalți eroi. Ne-firească este și gradarea dramatică a tablourilor, episoadele de la curtea sultanului sînt mai lipsite de tensiune decît cele din prima parte, și de aceea piesa dă impresia unei ape care curge prea leneș.

Miron Niculescu, invitat ca regizor la Teatrul „Tăndărică”, a încercat să condimenteze textul cu unele artificii orientale, „clasice”: o baiaderă, eunuci cu turbane, minarete etc. Există bun gust în spectacol, o mișcare lentă de atmosferă (uneori, puțin prea „au ralenti”), dar aripile inspirației parcă obosește de năduful Orientului planează la altitudini medii.

Ar fi de reținut pastelatul personaj Muck, pe care Brîndușa Zaița nu l-a ridicat la nivelul altor creații personale, mai valoroase și mai expresive; o vrăjitoare conturată corect de Despina Petrini și un „eunuc” minuit de Viorica Ulubeanu.

Păpușile, destul de neindividualizate, nu s-au armonizat tot timpul pe fundalul decorurilor Mioarei Buescu (a cărei fantezie nî s-a părut de asemenea „cumințită”). Agreeabilă, ilustrația muzicală semnată de Paul Urmuzescu.

*

După seria de succese din ultima vreme, să se simtă oare Teatrul „Tăndărică” obosit? Să se fi făcut oare o mică pauză la „Tăndărică”? Pe cînd, linia ascendentă își va relua traiectoria firească?

AL. POPOVICI

Cronica cronicii

Alături de „corespondențe”

O seamă de cronicari ai vieții noastre teatrale au început în ultima vreme să vadă spectacolul de teatru ca pe o operă de artă unitară; nu ca pe un fenomen anexă al unui text dramatic. Este un bun

ciștigat, sau, cum s-ar spune, un pas înainte în critica noastră. Numai că, ni se pare, pasul acesta înainte trage cam într-o parte, spre extreme. Citesc în ultima vreme cronici cu titluri de soiul acestora: „Reușit

spectacol ieșean", „O dovadă de fantezie regizorală", „Încercări regizorale interesante" etc. Firește titlurile, prin ele însele, au doar o menire îmbietoare, de invitație la lectură. Lectura cronicilor cu pricina îmi deșteaptă însă, odată cu satisfacția de a recunoaște în ele încercarea de a cuprinde global opera de artă care e spectacolul de teatru, nemulțumirea — aș întări chiar: teama — de a descoperi în ele o primejdioasă alunecare spre o veche, de mult îngropată erezie: aceea cunoscută în termenii noștri profesionali sub numele de primat al regiei. Acesta este pasul cam într-o parte, spre extreme, de care vorbeam. De la primatul textului, la primatul regiei. Să fi întilnit măcar în lectura respectivelor cronici înțelesul deplin, de factor genetic al artei teatrale, pe care-l presupune direcția de scenă! Aș fi ezitat să-mi mărturisesc teama. Dimpotrivă, aș fi privit cronicile la care mă refer, ca pe niște foarte utile vestiri ale cronicii active, atât de rare la noi. Prin cronică activă înțeleg — opunând-o cronicii noastre frecvente, de consemnatoare placidă a cite unui eveniment artistic — manifestarea unei prezențe vii, lămuritoare, stimulative și înainte-mergătoare a criticului, în viața, în problemele și în căutările teatralului. Și, în măsura în care la noi, dintre artele care intră în sinteza spectacolului teatral, arta regiei se simte, așa zicând, mai descoperită, o critică dispusă a-i sprijini eforturile laudabile spre înnoire ar fi în adevăr de dorit, ar fi o critică activă, vrednică de salutat. Sint încredințat că aceasta a fost și în intenția celor ce au semnat ultimele cronici de soiul celor pomenite mai sus. Din păcate, uneori bunele intenții pavează însă iadul.

Căci, în adevăr, regia e în coloanele respective denaturant și cu exclusivitate orientată spre rosturile ei formale, spre folosirea cu precădere a uneltelor ei de a doua mână; ca să fiu mai concret, spre folosirea mijloacelor tehnice de iluzionare a spectatorului.¹ Ne-am pomenit astfel, în urma câtorva spectacole, multe de remarcabilă valoare (nu tăgăduiesc) — *Uraganul* din București și Iași, *Ploșnița* din Timișoara, *Tragedia optimistă* din Craiova, *Hotel Astoria* din București —, că ne extaziem, ca

în fața unei descoperiri epocale, dacă nu chiar cruciale, în fața folosinței modalității cinematografice și a cinematografului ca atare, în teatru. Mihail Lupu, de pildă, elogiază pe Ion Olteanu pentru „dinamismul aproape cinematografic" al montării lui și pe Gh. Jora pentru „concepția lui regizorală, extrem de interesantă din punct de vedere plastic", pentru „iscusita utilizare a luminilor care dau de fiecare dată o altă înfățișare scenei", pentru „ingenioasele cortine de întuneric", și închide toate aceste procedee în sfera „procedeele de teatru modern".² C. N. Constantiniu află, la rindul său, în unele „mici episoade foarte cinematografice" din *Uraganul* ieșean, modalități de lărgire a viziunii, de îmbogățire a sugestiei.³ Pe cronicarul timișorean al *Ploșniței* îl bucură „redarea cinematografică", pe care a „căpătat-o" spectacolul...⁴

E drept, „bucuria" de a descoperi infiltrații cinematografice în teatru nu e fără rezerve mărturisită la cronicarii pomeniți. Mihail Lupu îl dojenește pe Olteanu că, de dragul „sensurilor mari" care l-au ispitit și îndrituit să folosească maniere cinematografice, „a scăpat din vedere definirea profilului multor personaje ce se perindă pe scenă și care cu trăsăturile lor distincte concurează la înjghebarea ansamblului"; îl dojenește apoi pe Jora „că stăpinit de grijă pentru fiecare efect și artificiu... nu a îndrumat pe interpreți spre un joc concentrat, interiorizat". C. N. Constantiniu subliniază, spre lauda lui Dan Nasta, identificarea ideii plastice a regizorului „cu personajele, cu faptele, cu evenimentele". Simion Dima relevă în folosirea ecranului cinematografic de către regizorii *Ploșniței*, de la Timișoara, și unele abuzuri, gratuități, goană după efecte pur și simplu...

Dar aceste rezerve nu sint de natură a știrbi convingerea dobândită de respectivii regizori că au soluționat, prin cinematograful, unele dificultăți ale artei lor; nici erezia cronicarilor care își închipuie, azi, că teatrul nu-și este sieși îndestulător ca artă și că are nevoie de sprijinul ecranului și al

² Mihail Lupu, „Încercări regizorale interesante", în „Știința Tineretului", nr. 2603 din 30.XI.1957.

³ C. N. Constantiniu, „Reușit spectacol ieșean", în „Contemporanul", nr. 47 (581), din 22.XI.1957.

⁴ Simion Dima, „O dovadă de fantezie regizorală", în „Drapelul roșu", Timișoara, nr. 4012 din 16.XI.1957.

¹ Problema iluzionării spectatorului e ea însăși o sursă bogată de discuții în momentul de față. Deocamdată, nu despre ea este însă vorba.

umbrelor cinematografice pentru a se împlini. Nu sînt pârtaș al purismului în artă, și mai cu seamă nu sînt în ce privește arta teatrului, care se constituie prin definiție din... arte ajutătoare. Ba, adaug, nu resping nici filmul în teatru. Dar dacă-l accept, îl accept nu topit, nu ca o infuzie în teatru, ci găzduit cu propriile lui funcții, cu esența și posibilitățile lui specifice în anumite momente extrateatrale, pe care, în ultimii 30 de ani, o anumită categorie de opere dramatice le conțin ori le reclamă explicit. De la „drama documentară“, practică în zgomotoase dezbateri divergente, dar nu și fructificată de Piscator, la mijloacele distanțării și epificării unor împrejurări sau acțiuni dramatice, folosite de Brecht, se întinde și se licheidează un insolit proces pentru întietate, între film și teatru.

Procesul s-a dovedit de mult un proces al aparențelor. A fost alimentat, susținându-se nu știu ce degenerescență a dramaticului teatral, mai curînd de o politică negustorească a studiourilor și de o anume inaptitudine vremelnică a unor dramaturgi de teatru în sesizarea, după primul război, a dimensiunilor mult mai largi și mult mai variate pe care le prezentau viața și relațiile omului în acea vreme. Era epoca celebră a „crizelor teatrului“ și, se zicea, a neputinței teatrului de a mai ieși din criză. În aceste împrejurări a fost „descoperit“ filmul. Acesta invadase piața sălilor de spectacol, mai mult cu noutatea lui tehnică decît artistică. Elementul artistic, pe care cam de pe atunci i l-am putut recunoaște, se datora în primul loc pătrunderii în cadrele ecranului a artiștilor de teatru și a mijloacelor de expresivitate caracteristice oropsitului teatru. Și această împrejurare a născut și a făcut să circule enormitatea că „cinematograful a ucis teatrul“. Enormitate, care n-a avut nevoie de prea mult timp pentru a se dovedi ca atare. În plină prevestire a morții teatrului, Louis Jouvet s-a ridicat — mandatar al celor citorva cîți păstrau încă credința în teatru și cîți nu voiau, ca oameni de teatru și credincioși ai teatrului, „să fie devorați de acest gigantic King-Kong care era cinematograful“ — și a demonstrat că, departe de a fi în pragul morții, teatrul e dimpotrivă în pragul unei renașteri; că marea ceartă între scenă și ecran, departe de a demonstra vlăguirea artei milenare a Thaliei, i-a revelat, dimpotrivă, virtuți expresive și mijloace de

a-și continua nobila misiune — în rîndul celorlalte arte — pe care tehnicitatea, oricît de avansată, nu i le-ar putea vreodată nici răpi, nici nimici. Arta nouă a filmului, oricît de vast și multilateral ar depăși dimensiunile limitate ale teatrului, nu va izbuti, pe calea mijlocită a tehnicii, decît să reproducă viața, umanitatea, frământul poetic imediat, proprii teatrului. „La teatru, arăta Jouvet, mijloacele de expresie sînt mai reduse, dar vezi în ei oameni, oameni care trăiesc... Cel mai bun film nu va putea niciodată înlocui aceasta.“

Și, în adevăr, nu trecuse o stagiune de la piesa-panegiric a lui Lenormand: *Amurgul teatrului*, și o seamă de noi autori, de noi piese, construite însă cît de cît pe măsura noului conținut de viață al epocii, au redat sălilor de teatru afluența entuziastă a privirilor, o vreme îndreptate cu precădere spre sălile de cinematograf. „Cinematograful a ucis teatrul“ se dovedise o enormitate. Pe care nimeni nu s-a mai încumetat s-o repete de atunci.

Și iată, ne este dat, în fața citorva încercări regizorale de a înnoi forța artistică a scenei cu foarte comode dar de mult osindite formule tehnic-cinematografice, să asistăm nu numai la promovarea (chiar cu rezerve) a acestor innoiri, dar și la teoretizarea dezumflății enormități că „cinematograful a ucis teatrul“.

Citesc cronică „Corespondențele“ dramei moderne“, apărută sub semnătura lui Mihnea Gheorghiu în „Contemporanul“ din 15.XI.1957. Se analizează în cronică regia Soranei Coroamă la *Hotel Astoria*. Cu spirit de pătrundere analitică și cu necontestată competență. Dar atît spiritul analitic pătrunzător, cît și competența netăgăduită a lui Mihnea Gheorghiu se așază — din capul locului și cu tendința clară de a generaliza și de a orienta — pe o poziție discutabilă.

Însuși titlul cronicii ni s-a părut, cu izul ei oarecum ezoteric, nițeluș... demodat. (Moda, modernitatea, modernismul au făcut nu de mult, la noi, obiectul unor pe cît de ample și îndelungi, pe atît de zadarnice ostenele lămuritoare, în domeniul poeziei.) Totuși, el făgăduia, credeam, utile contribuții la dezlegarea multelor 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 chinuitorilor întrebări pe care „comentarii teatrului contemporan apusean” și le pun „mai de mult, cu tristețe”, în fața fenomenului „pe care l-au numit abandonarea teatrului de către public”. Așadar, de la criza teatrului apusean. Apoi, o a doua surpriză: Mihnea Gheorghiu descoperă cu ușurință cauzele crizei teatrului apusean în... seducția pe care „arta vertiginoasă a filmului, mai bogată, mai confortabilă”, o operează asupra publicului, pentru care „iluzia dramatică nu mai corespunde total sensibilității” lui. „Mai ales — afirmă Mihnea Gheorghiu — drama retorică sau care solicită obositor fantezia și atenția spectatorului, prin implicațiile (de joc, de timp, atmosferă etc.) ale textului, este aceea care este osindită să tragă toate consecințele faptului că „cinematograful a ucis teatrul”. („Mai ales, drama retorică”, dar, deci, nu numai ea — n.n.) De aici, concluzia: înlătură cauza, stingi efectul. Cu alte cuvinte: teatrul apusean — „ucis de cinematograf” — poate ieși din criză sau (ca să fim în termenii lui Mihnea Gheorghiu) „supraviețuiește cu cinste”, adaptându-se la vreme, cerințelor noului public... reluând cinematografului, în forma actuală, o parte din datele pe care i le furnizase odinioară”. (Ca și cum, furnizând odinioară cinematografului respective „date”, teatrul le-ar fi abandonat cîndva.)

Rămîne cert un lucru. Că toată nefericita stare de lucruri în care se zbate teatrul apusean e o mărunță treabă de deplasare a sensibilității publicului spre modalitatea de expresie „mai bogată și mai confortabilă” a filmului. Așadar, o chestiune de mijloace tehnice de iluzionare⁵, și — pentru momentul de față — anume, de mijloacele proiecției, dinamicii, luminilor și umbrelor, perspectivelor și cîtor altora specifice cinematografului. E uimitor cum „comentarii teatrului apusean” se încurcă atît de dezorientați în hățișul unor probleme de conținut al dramei, mă rog, modernă, care (acest conținut și această dramă) n-ar mai cores-

punde, după ei, sensibilității actuale a publicului, și nu-și dau seamă că această sensibilitate e o simplă chestiune de formă și că, pentru a salva teatrul de la pieire, nu au decît să-l înece în magma cinematografului care „l-a ucis”... Dar, în sfîrșit, treaba „comentariilor teatrului apusean” dacă se încapăținează să nu ucidă, prin cinematograf, a doua oară teatrul.

Să revenim la oile noastre și să luăm act de „satisfacția” lui Mihnea Gheorghiu că, măcar noi, ne-am dat seama că „destinele” dramei — „în special acela al dramei de amplă evocare”, al dramei istorice, „de factură contemporană” (ceea ce, iarăși, nu înseamnă că numai ea — n.n.) — depind de „înrudirile” ei; că „contemporaneitatea artistică a teatrului constă astăzi în detectarea și folosirea măiastră a corespondenței dramei cu artele surori”, dintre care, cea mai nouă, cea mai darnică, este, fără îndoială, arta cinematografului („resursele de sunet, de lumini și de culori ale filmului” avînd o forță sporită de a „transmite sugestia poetică”, pînă mai ieri iscată de apelul la mărunte virtuți artistice ale scriitorului, ale actorului, ale scenografului, ale, la urma urmelor, regizorului...).

Cînd Gordon Craig susținea că teatrul este o artă incompletă, o susținea avînd și el în vedere artele surori la care teatrul apelează, ca să fie. Numai că arta cuvîntului, a gustului, a culorii, a liniei, a mișcării, a monumentalului etc., cite alcătuiesc în expresie arta teatrului, s-au pomenit multate inextricabil în structura lui artistică osebîtă. Nicăieri și nimeni nu vedeau teatrul apelînd însă la o artă soră care, în esență, a crescut din dărnicia lui și care, prin destinație și prin substanță, nu se poate mula cu celelalte „înrudiri” decît alterîndu-le. A se „revitaliza” prin cinematograf, resemîndu-se, cu alte cuvinte a sta în umbra lui, ar fi pentru teatru mai grav și mai trist decît moartea. Numai că teatrul, cu toată sensibilitatea schimbată a publicului, se vrea și se știe o artă proprie, cu un destin alături — deși nu potrivit — de „corespondențele” socotite, nu știu de ce, neapărat necesare pentru salvarea „dramei moderne”.

⁵ Încă o dată, problema iluzionării e o problemă care prinde a adăstare aparte.