

profesionalismul cronicarului dramatic

Se folosește adesea termenul de „profesionalism” ca o virtute rară a unui spectacol de teatru — de parcă, pentru un teatru profesionist, însușirea n-ar sta în fața lucrurilor, n-ar constitui doar platforma de pe care să intre-n discuție valențele estetice, ideatice etc. ale faptului artistic propus. Dar dacă, din păcate, în viața curentă a teatrelor, cu hamalicul lor cotidian, însușirea se cere relevată ca o victorie demnă de stimă, în planul criticii de specialitate, profesionalismul ar trebui să fie o constantă, de la sine înțeleasă, cu atât mai mult cu cât publicațiile care o găzduiesc nu sînt prea numeroase. Mai ales revista „Teatrul”, singurul organism de presă dedicat exclusiv vieții teatrale — evident și salutar întinerită în ultimul timp — fiind principalul martor peste vreme al fenomenului spectacular, trebuie să selecteze cu multă grijă, după rigori de cea mai înaltă colă, chiar și pe semnatarii celor mai mărunte croniche.

Sigur, lucrul nu-i deloc simplu; cei cîteva redactori ai revistei, cu condei exercsat, nu pot acoperi întregul teritoriu teatral (și geografic) al țării; colaboratorii sînt și ei greu de selectat. Soluțiile practice, de tipul reciclărilor, instruirilor (eventual în cadrul secției de critică ATM) nu sînt nici ele prea lesne de abordat, deși, poate, știința și experiența unor teoreticieni de teatru ar trebui folosite, în chip benefic, și în formarea unor noi generații de cronicari.

S-a întimplat să văd prin teatrele din țară cîteva spectacole de a căror existență aflasem din paginile revistei „Teatrul”, din cronicile semnate de tineri debutanți. Formația eminentamente filologică a lor asigură o anume clasă scriiturii, dar, în confruntarea cu viziunea spectacolului, izbește lipsa pregătirii de specialitate, a simțului teatral al cronicarului — senzația de diletantism.

Trupa orădeană a montat în stagiunea trecută **Huhurezul** de Giovanni Maria Cecchi — una din acele nenumărate producții ale Renașterii, în bună măsură ui-

tate de istoria literară curentă (**Mandragora** a rămas ca etalon al momentului) — texte a căror geneză estetică și etică trebuie căutată în farsa medievală grotescă (nu rareori vulgară de-a dreptul) născută în umbra și plictisul lungilor procesiuni ale misterului medieval. Puținele texte păstrate din acei noian de reprezentații populare de piață și bîlci, care au invadat apoi lumea meridională, sînt lipsite de virtuți literare, de construcții dramatice solide sau caractere complexe (din ele s-a născut schema fixă a măștilor din *commedia dell'arte* pe care abia Goldoni avea s-o mai îmbogățească cu unele tente sociale și psihologice) — aceste texte constituind și azi doar un **pretext** pentru un spectacol naiv, generator de bucurii simple, chiar și în rîndurile publicului elevat de azi. Regizorul (Sergiu Savin) și scenograful (Th. Ciupe) reprezentației orădene au știut foarte bine toate acestea, izbutind un spectacol de certă **cultură** teatrală, folosind cu măsură și pricepere arsenalul epocii: decorul — o baracă de bîlci pictată naiv, dar cu gust, cu imagini bucolice, aduce în scenă o trupă de zurbagii cam sârmani care „încropesc” în văzul lumii povestioara plină de peripeții hazlii a bătrînului bogat pețind o preț tinără mireasă. Publicul se amuză cu măsura și distanța ce i-o conferă cele trei secole și mai bine de evoluție culturală, actorii se exersează pe tipuri și situații inedite pentru ei și rezultatul e cît se poate de benefic. Cronicarul (Mircea Morariu) însă se arată indignat de „arsenalul de chiote și zgomote” produse de actori, analizează textul literar ca pe o „replică în proză a Decameroului” (!), găsind comedia prea „simplă, condusă pe un drum bătătorit, prolixă din punctul de vedere al construcției dramatice, cu desfășurări inegale” etc. Decorul, „fără ambiții”, are pentru D-sa „o inexplicabilă tentă pastorală” iar regia care „nu reușește să domine prolixitatea materialului literar” (!) i se pare, aici, o... „indeletnicire ocultă!” Iată, așadar, cum rămîne consemnat în

singura noastră revistă de specialitate un fapt de cultură teatrală petrecut cam singular undeva, la marginea țării, care n-a avut șansa să fie văzut de un cronicar dramatic posedind informația istoric-teatrală necesară — adică de un **profesionist**.

Și mai flagrant mi se pare cazul **Burghezului gentilom** de la Cluj-Napoca, Statura de capodoperă a piesei risipește orice dubiu asupra oportunității și actualității ei; cu toate acestea, cronicarul din „Teatrul” (aceiași) ne pune la punct din capul locului „Să fim drepecți, e greu de crezut că spectatorul de azi mai poate fi teribil de interesat și de amuzat de comicul subiectului și al tipurilor piesei!” (!) — înțelegând îngăduitor de ce spectacolul „e prea puțin problematizat în sensul descoperirii unor eventuale profunzimi ale textului”! Reprezentația clujeană este, după opinia mea, o izbândă certă a momentului teatral actual și o dovadă de maturitate artistică a tinărului regizor Mihai Măniuțiu. Stăpînit și condus cu mină sigură, textul lui Molière apare în montarea clujeană mustind de viață și de haz, cu caracterele-i desfășurîndu-se impetuos (scena profesorilor, doar povestită școlărește de cronicar, e absolut antologică!), într-un interior poleit ieftin după gustul unui parvenit (dar, ca decor, de un rafinat simț artistic) — o montare care poate sta oricînd alături de cea, mai veche, cu **Tartuffe** pe scena Teatrului „Bulandra”.

Sigur, se pot formula și cîteva rezerve (unele excese în jocul interpretului principal, una-două excrescențe în spectacol care puteau lipsi) — dar acest fapt artistic ce umple pînă la refuz marea sală a Naționalului clujean stîrnind dese hohote de ris și furtuni de aplauze e departe de a fi doar... „un spectacol nostim”, cum ne informează chiar titlul cronicuței. Dar și pentru a recepta o reprezentație de asemenea calibru e nevoie de cultură și informație teatrală.

Din păcate, lacune asemănătoare apar la unii cronicari și cînd e vorba de teatru contemporan. „N-am înțeles de ce Osborne e un autor **serios!**” — exclama cineva într-o discuție pe marginea spectacolului ieșean cu **Epitaf pentru George Dillon** — tinăra ziaristă neștiind, probabil, că acel „anger” din titlul piesei **Privește înapoi...** care a dat numele unei întregi mișcări

teatrală nu presupune neapărat o prestație scenică plină de răcnete și violențe fizice, ci specifică o **atitudine** contestatară esențialmente estetică față de principiile și poncifele teatrului burghez. În **Epitaf...** de pildă, idealurile burgheze de altădată (prosperitate materială, casă, nevastă, copii) sînt „demontate” cu exact aceleași instrumente ale teatrului burghez și transformate într-un coșmar ucigător de spirit și fantezie, consumîndu-se moenit, scrișnit, ca o moarte lentă. Decorul (Vasile Rotaru) construia un spațiu strîmțorat de prea multe obiecte, fără uși și ferestre, în care fiecare detaliu — culoarea cenușie a pereților, mobilele negre, verziul de licheni al plușului canapelei rectangulare ca de piatră, becurile-luminare din aplici, scara îngustă ce cobora, luminatorul ei ca un vitraliu de capelă, ingerii de pe acoperiș — **totul** în această casă „confortabilă” imagina un mormînt perfect! Paul Cornel Chitic era de părere, într-o conversație doar, că acest decor ar **trebui** expus undeva ca atare, nu doar în schițe, ca o probă de virtuozitate plastică. Un cronicar local însă l-a găsit a fi o simplă „căsuță” (ca și minunatul dispozitiv conceput tot de Vasile Rotaru cam pe aceeași idee, dar cu totul altfel, pentru **Gaițele**), altuia i s-a părut „impersonal”, pentru ca un profesor ieșean să consemneze momentul (în chiar paginile revistei „Teatrul”) drept un spectacol „rotund” cu o piesă „subțirică” (unii comentatori străini o găsesc chiar mai solidă și complexă decît **Privește înapoi...**), desfășurîndu-se într-un decor doar „realist”, cu partituri „fără probleme”, deși actorii care le-au compus cu multă migală au realizat unele performanțe profesionale. Drama creatorului sufocat de mediocritatea înconjurătoare, condiția artistului care refuză bunăstarea de dragul afirmării spirituale, soarta jalnică a teatrului într-o societate falimentară, chinuită de obsesia banului — toate acestea i-au scăpat cu desăvîrșire.

Se știe, experiențele anilor '60 s-au asimilat, s-au topit în creuzetul unui „nou clasicism”, cum nota, vizionar, încă Tudor Vianu — îmbogățind considerabil, cu mijloace de expresie insolite, arsenalul teatral modern. Un regizor serios, mai tinăr sau mai puțin tinăr, își propune acum, în pragul deceniului nouă, depășirea gra-

nișelor știute, sondînd în adîncime un text dramatic, nu simpla violentare a lui prin inovații formale fără acoperire. Dacă majoritatea regizorilor intuiesc acest mers al vremii, unii critici mai manifestă încă predilecția juvenilă (era să scriu infantilă) pentru simbolul declarat, afișat cu ostentație, pentru metafora explicită, și de multe ori atributul de „spectacol profesionist, în care ponderea o are performanța actoricească”, trădează o secretă undă de insatisfacție... (Mă întreb dacă nu cumva se naște un cerc vicios: unii critici fiind mai puțin sensibili la virtuțile de conținut și subtilitate ale creațiilor regizorale, apare ostentativ dorința de a le capta cu orice preț atenția; de aici — pericolul exceselor, care pot deruta și regizori cu experiență și talent, cum se întîmplă în **Uriașii munților sau Livada de vișini**).

Dar există și reversul medaliei: două piese românești arhicunoscute — **Gaițele** și **Steaua fără nume** — au fost înfățișate pe scena Naționalului ieșean într-o altă cheie decît cea știută; singurii spectatori (după știința mea) nu tocmai mulțumiți de tentativă au fost cei doi cronicari locali. În **Steaua fără nume**, de pildă, în scena călătoriei astrale din actul II, de obicei recitată la fereastră sau în vreo verandă, eroii pluteau la propriu (cîte strădanii să găsim cîtiva metri de cablu metalic rezistent și invizibil!) într-un abis plin de stele și de acordurile mozartiene din *Kleine Nachtmusic*... Această soluție scenică, alături de alte cîteva (aparitia Monei din aburul locomotivei, disparitia ei în fumul automobilului lui Grig, simfonia pentru corn englez scrisă de Udrea răspund cu-adevărat în final, cînd bietul veleitar primește banii necesari), își propunea să sporească expresivitatea acestul abil amestec de realitate și vis scris de

Sebastian, cantonat însă de decenii în aceleași forme spectaculare propuse de autor; or, tocmai acestea l-au nemulțumit pe cronicarul ieșean, C. Paiu, care a consemnat spectacolul în „România literară”. Totul e bine, zice D-sa, pînă cînd regia cocoată actorii „într-un scrînciob pascal” (!), dizolvînd poezia stelară a piesei! Acesta va rămîne, probabil, singurul document scris despre montarea ieșeană — și iată cum un eventual cercetător de peste ani va fi informat, cu totul eronat, cum că în 1988 un regizor cel puțin bizar a montat la Iași **Steaua fără nume** într-un... Ringspiel! (De notat că autorul cronicii e și cercetător la un institut de lingvistică!)

H. Taine, mi se pare, stabilea ca rigoare etică a criticului obligația lui de a-și omite judecățile de valoare în același sistem de referințe în care a fost elaborată și opera analizată; poate mai mult decît literaturii, spectacolului — formă de creație perisabilă — îi folosește din plin acest deziderat.

În lipsa altor mijloace și căi de „perfecționare” a colaboratorilor săi, poate că revista „Teatrul” ar trebui să consacre o rubrică sesizării și corectării erorilor și superficialității manifestate de unele cronici — greșelile de cultură și informație fiind și mai grave decît cele de gramatică... Poate că dreptul la replică în termeni de civilitate și respect colegial, acordat chiar creatorilor spectacolelor în discuție (fie doar și ca cei mai „documentați” cunoscători ai problemei), ar avea darul să invite pe toți cei ce-și exercită simțul critic în reviste de prestigiu la un plus de autoexigență, de profesionalism — de responsabilitate.

Nicoleta TOIA