

pentru cei care știu câte sortimente de detergenți produce Occidentul, în timp ce Occidentul, din ignoranță și nepăsare, îi plasează, cu fară cu tot, departe, hăt, acolo unde leii ar da ocol lianelor și nu au la dispoziție decât baobabii.

Și uite-așa, după două ore încântătoare, revine spectatorul la păcatele lui mari, mici și mijlocii, îl contestă pe băiețelul-minune că nu ar fi verosimil, își aduce aminte că seamănă cu nepotul nu știu cui, care le-a scos sufletul părinților, bunicilor și educatorilor și că, în general, să te ferească Dumnezeu să ai așa ceva la ușă! Mai bine în fața televizoarelor, să asistăm la dezastrul absolut din Texas și

să-i luăm în primire consecințele...

Zice un înțelept contemporan, fără nici o legătură cu cele relatate:

1) Răspunde prostului pe măsura prostiei lui, ca nu cumva să creadă, în trufia lui, că are dreptate.

2) Să nu răspunzi prostului potrivit prostiei lui, ca nu cumva să fii asemenea lui.

Alege!

JULIETA ȚINTEA

PUNCTE DE VEDERE ● PUNCTE DE VEDERE ● PUNCTE DE VEDERE

La început a fost cuvântul, zice Biblia. La început a fost mișcarea, însoțită cel mult de sunetul nearticulat, zice – ori lasă a se înțelege – Darwin. Dilema, încă nerezolvată (și cine ar putea s-o rezolve?), planează și asupra teatrului, născând nu numai înverșunate polemici teoretice, dar și două modalități practice opuse, ba chiar ostile una celeilalte: teatrul cuvântului și teatrul imaginii. Adeziunea, fie cât de înflăcărată, la unul sau la altul dintre aceste curente nu are în sine nimic condamnat; răul apare atunci când, în artă, ca și în religie, sport sau politică, adeziunea se transformă în fanatism, exclusivism, intoleranță, agresivitate. Cu rezultatele cunoscute.

Teatrul românesc a fost ținut să se conformeze, ani întregi, unui realism (socialist) care, asociindu-și în mod abuziv numele lui Stanislavski, a impus dominația apăsătoare a cuvântului; căci, socoteau cenzorii, mai lesne controlabil, acesta putea fi mai ușor epurat de orice nuanță subversivă. (Că în realitate lucrurile nu stăteau chiar așa o dovedește un număr de piese scrise în acei ani și care, deși au dat destul de lucru vigilenților de profesie, a fost totuși considerate prea „rele” spre a „merita” să fie aduse pe scenă altfel decât, cel mult, în limbile „naționalităților conlocuitoare.”) Reacția creatorilor de spectacole nu a întârziat să se producă. Ea a îmbrăcat două aspecte și s-a manifestat pe două planuri: artistic-profesional, conducând la tentative fericite de „reteatralizare a teatrului” prin privilegierea imaginii scenice sau, oricum, prin aducerea ei la un nivel de importanță egal cu acela al textului, și ideologic, traducându-se, mai puțin fericit, printr-o evidentă mefiență sau chiar printr-un marcat dispreț față de cuvânt. Cele două planuri au acționat convergent și au avut, în ultimă instanță, același efect: cuvântul a fost osîndit, uneori în mod declarat, alteori în mod tacit dar nu mai puțin eficient, să

S.L.R.

rămînă în umbra celorlalte componente ale spectacolului, să le susțină, să le servească și să le justifice semnificația, cu prețul de a-și contrazice, nu o dată, propria semnificație. Printr-o dialectică stranie (nu cu totul inexplicabilă însă) s-a ajuns chiar la asocierea teatrului „de cuvînt” cu teatrul oficial, ideologizant și apologizant, ori cu teatrul pur și simplu prost, admirația și simpatia, precum și aureola disidenței „tăcute” revenindu-i teatrului „de imagine”. Desigur, acest curent de opinie, subteran dar cu atît mai tenace, s-a văzut nevoit să ocolească insulele unor excepții; ilustre, acestea nu au fost însă (ori n-au fost socotite) mai puțin răzlețe.

Situația descrisă se referă la teatrul românesc pre-revoluționar. 1989 putea să însemne, și aici, o cotitură. Căci, nemaifiind supus niciunui control polițienesc, niciunei operații de „purificare”, cuvîntul avea, în principiu, toate șansele să-și recapete locul firesc în contextul alcătuirii sincretice care e spectacolul teatral. Revirimentul apărea cu atît mai normal cu cît, în ansamblul teatrului din rîvnita Europă și din întreaga lume, se constată în ultimii ani o mișcare generală de întoarcere la text (și, evident, la actor). La rîndul lor, exigențele financiare ale economiei de piață ar fi trebuit să îndrume lucrurile în aceeași direcție fiindcă, ne place sau nu, oamenii vin la spectacolele „de proză”, cum spun italienii, adică la teatrul obișnuit, în primul rînd pentru ca să audă o (anumită) piesă și să vadă (anumiți) actori; cînd doresc altceva, se duc la circ sau la reprezentațiile de pantomimă. Cît despre intervențiile specifice regizorale, acestea sînt interpretate de „marea masă a publicului”, cel mai adesea, ca o fidelă ilustrare a indicațiilor

din text. Spre verificarea acestor observații nu-i nevoie de un studiu adîncit; e suficient să ascultăm conversațiile dintre spectatorii-plătitori la ieșirea din sala de spectacol.

Dar, ca și în multe alte segmente ale vieții noastre, 1989 nu a adus nici aici schimbări esențiale; nu în bine, oricum. În spectacolele post-revoluționare cuvîntul continuă să fie tratat cu aceeași nepăsare ca și înainte, cînd nu, de-a dreptul, cu silă fățișă. Ciudat este că persecutorii săi cei mai înverșunați se dovedesc tocmai aceia care, în mod logic, ar fi avut misiunea și interesul de a-l apăra: actorii. (E greu de închipuit un regizor îndemnîndu-și interpreții la, de pildă, neglijență în rostire.) Ei par să uite că vorbirea articulată le este un instrument la fel de propriu, din punct de vedere profesional, ca și expresivitatea corporală; de unde - o suverană și, la limită, sinucigașă indiferență față de „modul de folosire” adecvat.

În acest sens, cea mai frapantă constatare este aceea că, de trei ani încoace, pe scenele noastre nu se mai vorbește pe un ton normal ca intensitate. Se urlă. Probabil că în urma exercitării prea susținute (de o parte sau de alta a baricadei) a darurilor sale politice, mai ales stradale, actorul român nu mai poate spune „Te iubesc!” decât cu furia civică și sonoră cu care strigă „Jos Xi!” sau „Trăiască Y!”. Destăinuirea celor mai ascunse gînduri și a celor mai gingașe simțăminte are loc într-un registru vocal acut, îndeobște „de cap” (exclusiv creierul), de parcă discuția s-ar purta între surzi ori între nebuni furioși. În contrapartidă, replicile neutre afectiv sînt debitate cu vocea „de piept” cavemoasă și amenințătoare a unuia ce previne de fapt auditoriul asupra iminentului sfîrșit al civilizației. Toate acestea sînt sesizabile, desigur, în cazul fericit că vorbele rostite pe scenă pot fi înțelese din sală. Foarte adesea, însă, cazul nu se petrece.





Dicțiunea (botezată de cei mai mulți „dicție”, prin contaminare, posesiv, cu „frecție”) a devenit, chiar pentru comisiile de admitere la Arta actorului, o cantitate cu totul neglijabilă. Pe scenă sînt lăsați să ajungă oameni cu grave defecte de vorbire, cum este, de pildă, pronunțarea alterată a literei s. Cu toții am asistat, și nu tocmai rar, la spectacole în care se întâlneau trei soiuri diferite de sistială, asistenței oferindu-i-se posibilitatea de a se distra făcînd comparații (ceea ce uneori o și împiedica să adoarmă; dar asta e altă poveste). Rostite cu dinții strînși, cu limba împiedicată, cu buzele rigide, vorbele de pe scenă parvin în sală sub forma unei cacofonii zborșite din care, cînd și cînd, se desprinde, stînger și umilit, cite un cuvînt ce te mai ajută să deduci cam pînă unde a progresat conflictul și cît mai ai de suportat cauza; dacă însă piesa e necunoscută...

Alteori s-ar zice, dimpotrivă, că actorul român a prins mare drag de textul său; atît de mare, încît nu se îndură să dea drumul cuvîntului din gură dintr-o dată: emiterăa unei vorbe e precedată de

îngîinarea surdă ori răsunătoare a sune-
tului inițial și succedată de lungirea iden-
tică a sunetului final. Exemplu: „Aadi-
căăă vvvreiii sssăăă mmmorrr (variantă
superioară: „mmmmoooo”) șșșiii euuu”. În
situațiile disperate în care cuvîntul nu se
pretează acestui tratament, soluția e la
îndemînă: el va fi, pur și simplu, repetat
de cel puțin două ori, pentru ca spectatorul
să-i sesizeze din plin greutatea, dobîndind
totodată și convingerea că actorul în Ches-
tiune are de luptat cu un rol mare, adică
leîng, deci important. Exemplu: „Trebuie,
trebuie să, să, săsă-ți spun, spun și eu, și
eu ceva, ceva.” Și asta nu o dată, ci de
zeci de ori pe parcursul unui singur
spectacol.

Tuturor acestora li se adaugă problema
accentului regional, problemă arzătoare
acum, cînd multvisata apropiere de noi a
Moldovei de peste Prut capătă formă și
prin aflulxul masiv de actori basarabeni
spre teatrele noastre. Că aceștia aduc cu
ei pronunția de-acasă este un lucru, vrînd-
nevrînd, firesc și chiar mișcător; oricum,
deloc vinovat. Că însă refuză, citeodată
cu obstinație, să se dezbrace de ea nu mai

e cituși de puțin firesc, și nici scuizabil. Un
actor român, indiferent din ce zonă a țării
sau a globului ar proveni, o dată ce apare
pe o scenă românească are obligația
profesională (ca să nu umblăm la vorbe
mari precum „etică”, „patriotism” și altele)
să vorbească românește curat, corect și
cursiv; sau să tacă.

N-am vrea ca pledoaria noastră pentru
cuvînt să fie înțeleasă ca un rechizitoriu la
adresa teatrului imaginii și a adepților săi.
Am dori, în schimb, să fie privită ca un
avertisment, în legătură cu tot mai vizibila
(și audibila) deprofesionalizare, a altmin-
teri talențărilor noștri actori, izbitoare, în
ciuda succesei excesiv clamate, în-
deosebi cu ocazia reuniunilor teatrale
internaționale; vremurile ce vin nu vor fi
tolerante cu lipsa de meșteșug și cu
minima rezistență. În același timp, am
sugera oamenilor de teatru ca, printre
altele S.R.L.-uri, să strecurăm și noi un
S.L.R. – „Salvați Limba Română”, so-
cietate culturală cu răspunderi nelimitate.

Alice Georgescu

SPECTACOLUL ÎNVĂȚĂRII

„Uși deschise. O săptămînă. Să între cine
vrea. Cine ne iubește. Chiar și cine nu ne
iubește. Noi nu avem nimic de ascuns.”

Convenția a funcționat de-a lungul întregii săptămîni. Au intrat
toți cei care și-au căutat motivații pentru iubire sau cîrteală. Dar
chiar cînd n-ai nimic de ascuns, rămîne un nucleu tainic care nu
se lasă descifrat. Dorind să arate publicului lucruri care în mod
normal nu se văd, Facultatea de Teatru a creat de fapt un nou tip
de spectacol, în care spectatorii străbat coridoarele și se așază
în cele din urmă alături de actori, simțindu-le răsufierea și
încordarea, cedînd dorinței de a percepe fragmentul ca întreg,
propunerea - drept proces finit. Luat ca atare, ca un spectacol
de o săptămînă, momentul teatral trăit la Academia de Teatru și
Film a oferit, în pofida cadrului precar, motive de optimism.
Desigur, permeabil la frămîntările realității cu tot ceea ce au ele
confuz și incert, învățămîntul artistic nu a renunțat la criteriile
profesionalismului, ale disciplinei artistice, la rigoarea în gîndire,
la căutarea frumuseții în expresie. Aici schimbarea nu este o
scuză a impreciziei, ci o realitate care trebuie integrată într-un
discurs ordonat. E o concluzie care ține seama și de acele
examene neconcludente pentru calitățile studenților, și de timpii
în care zgomotul covîrșea discursul scenic, și de acele momente
cînd ifosele se substituiau gîndirii. Aceste eclipse fac parte din
regula jocului propus de „ușile deschise”, în care intră și
performanțele copiilor-minune, și bolile de creștere. Deoarece
talentul nu poate fi învățat, rămîne ca în anii de ucenicie să se
facă experiența libertății care presupune și cercetarea cărilor
spre nicăieri. Important e ca, atunci cînd ușile se închid, aceste
experiențe să fie analizate cu seriozitate și măsură în contextul

unui set de valori precis definite. O primă garanție a analizei
pertinente pentru dinamica succes - eșec o constituie corpul
profesoral, alcătuit din oameni cu experiență pedagogică, cu
prestigiu profesional, din tineri artiști dotați cu o certă creativitate,
oameni cu răspunsuri foarte diferite la întrebarea „ce e teatrul?”,
uniți prin același sentiment de iubire responsabilă. O a doua
garanție este alcătuită din studenții secției de teatrologie. Rolul
lor în organizarea spectacolului „Uși deschise” a fost evident.
Gazde politicoase și neconvenționale în același timp, studenții
teatrologi au dovedit că sînt gata oricînd să unească preocupările
teoretice (exprimate cu acuratețe și uneori cu vocație publicistică
în programele de sală împărțite cu zîmbet la intrarea în fiecare
sală de examen) cu prestația practică a omului de teatru pentru
care, cum se spunea pe vremuri, „spectacolul începe în foaiere”.

Tentativa de a organiza discuții în care să se pună note
spectacolelor văzute și să se dezbată problemele teoretice ce
decurg ține de ritualul acestor manifestări. Ca întotdeauna,
împrejurările au făcut ca timpul afectat discuțiilor să fie extrem de
înghesuit: s-au spus lucruri emoționante, s-au făcut aprecieri
pertinente, dar dezbaterăa visată a rămas pentru altă dată. Nu e
un reproș, ci doar o chemare spre o mai atentă potrivire a
intențiilor la mijloace.

Examenul anilor de actorie ne-au permis să întrezărim grila
didactică, dar și spațiul creator care o transcende. O evoluție
promițătoare a fost cea a clasei profesor Florin Zamfirescu
(lectori, Doru Ana și Virginia Rogin), care ne-a arătat șapte