(Dinu Săraru și Gabriela Adameșteanu sînt cele mai recente exemple, dar aici pare că opțiunea pentru insolit a regizoarei Cătălina Buzoianu a fost determinantă). De unde acest miraj al dramaturgiei pentru scriitorii români? Poate de acolo că **rostirea** este regimul de existență deplină al cuvintelor. Nu „ne vine" adesea să citim cu voce tare versurile preferate? Poate că doar rostite de față cu martori cuvintele se trezesc din latența paginii de carte. Care este scriitorul ce se poate lipsi de bunăvoie de cutia de rezonanță oferită de scena și sala de spectacole, refuzînd să-și savureze efectele acestei „lecturi la vedere" care este spectacolul? La urma urmei, cine să scrie literatură dramatică dacă nu scriitorii de profesie? Și dacă ei sînt cei ce o scriu, au dreptul, cu întreaga lor operă, la oficiile criticii literare. Evident, nu se poate obține aceeași glorie în critică analizînd piesele lui Ion Băieșu sau comentînd romanele lui Thomas Mann, dar opera lui Ion Băieșu este a noastră și în zadar am fi așteptat clipa cînd avea s-o interpreteze Roland Barthes. Faptul că, de pildă, în lucrarea **Scriitori români de azi** de Eugen Simion, echivalînd cu o istorie a literaturii contemporane, nu a fost înregistrat nici un dramaturg, deși există cel puțin zece care pot rezista celei mai severe selecții, este doar un exemplu privind perspectiva fragmentară a celor mai buni dintre criticii noștri asupra literaturii contemporane. (Este adevărat, în compensație, Eugen Simion a scris un articol elogios despre dramaturgia lui George Genoiu.) Literatura dramatică rămîne astfel, de voie, de nevoie, domeniul de analiză al criticilor de teatru și, așa cum criticii literari își fac un teritoriu privilegiat din poezie, proză și critica criticii, lipsindu-se cu bună știință de contactul cu una dintre zonele cele mai agitate ale literaturii contemporane, tot așa criticii de teatru, a căror profesiune nu e cu nimic mai ușoară, își fac un orgoliu din specializarea în analiza spectacolului care, în ce privește suportul literar al acestuia, nu poate fi decît o analiză aproximativă, dirijată regizoral, deformată sau reformată prin importante infidelități față de original. Nu mai încape vorbă că însuși obiectul de analiză fiind marginalizat, critica de teatru (și critica de dramaturgie, atîta cîtă este) rămîne pentru mulți dintre criticii noștri o excentricitate subalternă. Toți avem nevoie să disprețuim ceva pentru a proteja propria măreție?

Mircea GHIȚULESCU

Măiestria de a tăcea pe scenă

Cînd vorbim despre arta actorului, despre mijloacele sale de expresie, ne referim mai totdeauna la talentul rostirii, la știința de a se mișca în scenă, la armonia gesturilor și așa mai departe. Mai rar observăm talentul actorului de a **asculta** o replică, un monolog — uneori foarte lung — al partenerului, mai rar observăm forța expresivă a **lipsei** de mișcare, de gestul. Și totuși acestea sînt probe dificile, pe care nu oricine se încumetă a le trece, pentru că presupun nu numai talent, ci și experiență, un nivel ridicat, chiar desăvîrșit, de profesionalitate.

Nimeni nu a fost surprins, de pildă, cînd în spectacolul cu **Conversație în casa von Stein despre domnul von Goethe**, montat cu ani în urmă pe scena Teatrului „Nottara", rolul de martor mut — dar obligatoriu receptiv, stimulator — al lungului monolog care este, de fapt, piesa lui P. Hacks, a fost încredințat nu unui figurant sau unui începător, ci unui actor experimentat, de recunoscut prestigiu — Constantin Brezeanu. Doar astfel era posibil ca monologul să dobîndească substanța unui dialog, ca ideile exprimate să-și afle confirmări, infirmări, să fie puse la îndoială ori completate... fără a se rosti o replică. În acest caz — mai puțin obișnuit, desigur — performanța actoricească era evidentă, dar semnificațiile deosebite pe care le poate conferi pe scenă tăcerea, modul de a asculta, sînt perceptibile, chiar dacă nu atît de explicit, în orice spectacol și la orice mare actor.

Despre modul în care Unchiul Vania (George Constantin) o asculta pe Elena Andreevna (Rodica Tapalagă) în spectacolul montat la Teatrul „Bulandra" acum cîțiva ani s-ar putea scrie pagini întregi. O asculta cu încîntare, foarte atent, fără s-o audă de fapt; se desfăta cu sunetul vocii, cu ciripitul fără griji ce-i mîngîia auzul, cu luminile și umbrele de pe chipul ei, cu jocul „de-a oamenii mari" al femeii-copil. Înțelegeai din tăcerea, din feluritele tăceri ale actorului tot ce reprezenta pentru personaj, pentru viața lui cu zile și ore exasperant de asemănătoare, apariția vaporoasă, fermecător inutilă a

https://biblioteca-digitala.ro

Elenei Andreevna. Actorul asculta cu speranța în mai bine, mai frumos, mai altfel, dar și cu conștiința clară a zădărniciei oricărei speranțe. Prin tăcerea lui, personajul se dezvăluia în aceeași măsură, uneori poate și mai nuanțat, decît prin replică.

Modul în care un interpret își ascultă partenerul poate contribui substanțial la definirea propriului personaj, a celorlalte, dar și a evoluției conflictului. În această privință un excelent exemplu îl constituie rolurile lui Radu Beligan. Actorul are o știință anume de a-și urmări interlocutorul, de a-și determina personajul (oricare ar fi acesta) să parcurgă un drum, situîndu-se pe un alt plan, într-un punct diferit, nu doar după o intervenție efectivă, dar și după un moment de tăcere. Hotărîrea lui Romulus cel Mare este luată, opțiunea lui e limpede formulată, chiar dacă nemărturisită, în momentul în care debutează piesa lui Dürrenmatt ; și cu toate acestea fiecare moment, fiecare dialog, fiecare confruntare se plasau pe traiectoria unei evoluții. Încheierea unui moment de tăcere (ca și sfîrșitul unei sau unor replici) nu-l afla niciodată în punctul, în ipostaza, în „starea" de unde a pornit. Sau nu **exact** în acel punct.

Despre arta de a asculta se poate vorbi mult și argumentele nu lipsesc. Se poate aminti de acei „mari actori de roluri mici" (un exemplu convingător este regretatul Mircea Constantinescu) care reușeau să-și impună personajul prin valorificarea puținelor replici ce îi erau încredințate, dar și prin talentul de **a fi prezenți** în scenă, în desfășurarea conflictului, chiar dincolo de frazele textului ; se poate vorbi, apoi, despre „parteneri ideali" la care comunicarea se stabilește nu numai prin cuvînt, dar și dincolo de acesta — prin gesturi, prin forța de „a se ține din ochi", printr-o anume vibrație tensională (și exemplul Valeria Seciu — Ștefan Iordache e primul care ne vine în minte, dar nici pe departe singurul) ; putem aminti, de asemenea, că unul din cele mai bune, mai grăitoare momente realizate de Vasile Ichim în recentul spectacol cu **Regina balului** de Nicolae Mateescu este acela în care asistă fără replică (dar nu și fără un substanțial comentariu trădat doar de subtilele schimbări de expresie a feței) la confesiunea uneia dintre eroine.

Despre arta de a asculta, pe scenă, se poate vorbi mult. Rîndurile de față nu și-au propus, însă, decît să sugereze unul dintre nenumăratele unghiuri de abordare ale cuprinzătoarei, dinamicei, mereu surprinzătoarei și permanent pasionantei noțiuni de măiestrie actoricească.

Cristina DUMITRESCU

https://biblioteca-digitala.ro