

TEATRUL ROMÂNESC DE AZI: TENDINȚE, FENOMENE, PERSONALITĂȚI

Este cronică teatrală oglină fidelă a interpretării actricești ?

Nimeni nu mai contestă faptul că teatrul românesc de astăzi cunoaște alături de foarte ridicate, neatinsse pe alte meridiane, că există o eferescență creatoare și o căutare fertilă în acest domeniu al culturii noastre, demne de toată admirația. Toți factorii intrinseci ai fenomenului teatral (autor, actor, regizor, scenograf etc.) sînt sincer animați de idealul de mai bine, mai frumos, mai tineresc. Nici criticul teatral de astăzi nu este rupt de aceste strădării generale și participă și el, cu mijloacele lui, la reflectarea fenomenului și la promovarea valorilor autentice, reale. Problema asupra căreia ar merita să se mai discute este nu aceea a elanurilor, a eforturilor criticii teatrale în promovarea valorilor, ci aceea a mijloacelor ei de expresie, a relevanței sau irelevanței lor, a specificității sau nonspecificității lor, a concentrării sau nonconcentrării ei asupra elementelor primordiale ale spectacolului teatral etc. Problema valorii (sau nonvalorii) demersului scenic o scoatem aici din discuție, întrucît nu ea ne preocupă, ci modul cum este tradusă în limbaj critic.

În general, cronică de spectacol se oprește îndelung asupra textului dramatic (piesei), face câteva considerații despre regie și scenografie, trece rapid asupra prestației actorilor și se încheie cu o impresie generală asupra spectacolului. S-ar zice că totul este bine și frumos. Numai că se săvîrșese inconștient câteva lucruri de prisos și câteva încluzități. Mai întîi, cititorul de cronică dramatică (dintr-o revistă de cultură) nu este un cititor neavizat. El are textul dramatic, dacă e unul clasic, în bagajul său de cultură generală și este de prisos să-i fie „rezumat” acum. Apoi, dacă textul dramatic este unul contemporan și, deci, puțin sau deloc cunoscut, insistența asupra lui este și aici de prisos, întrucît de cele mai multe ori textul receptat prin spectacol nu coincide cu cel al autorului (cel publicat sau care urmează a fi publicat), existînd diferențieri mari între unul și celălalt. O critică, și

adevărată, și utilă, ar avea de seos în evidență aceste diferențieri, dar aceasta presupune eforturi considerabile, de natură filologică și estetică, ceea ce ar îndepărta cronică de obiectivele ei imediate. La o eventuală confruntare, pe cont propriu din partea cititorului, acesta va putea rămîne stupefiat de părerile cronicarului. Asta, datorită faptului că textul autorului rămîne, în timp ce spectacolul dispare.

Referirile critice la regie și la jocul actorilor păcătuiesc prin nespecificitate, prin irelevanță. Marea majoritate a criticilor noștri teatrali sînt de formație filologică. Negăsindu-și loc în critica literară au „îmbrățîșat-o” pe cea teatrală. Și apoi, nici unul n-a „ratat” într-un domeniu al teatrului (regie, actorie, dramaturgie) ca să se plaseze, măcar astfel, în structura intrinsecă a acestuia. Eminescu, cronicarul teatral exemplar și nedepășit încă, „ratase” ca actor și dramaturg, mîncase plîne de sufleur și de copist de roluri și tradusese o lucrare clasică, la vremea aceea, de estetică a teatrului, **Arta reprezentării dramatice**, a hegelianului Heinrich Theodor Röscher. Știa, deci, cum se face teatrul, care sînt câteva din **secretele de bază** ale lui.

Dacă, însă, pentru regizor epitetul nespecific aplicat demersului său pot avea o valoare minimă, în sensul că pot să-l mulțumească sau să-l lase rece, întrucît el poate să-și vadă și singur, de la distanță, cu spirit cît de cît auto critic, demersul, pentru actor ele trebuie să aibă conținut valoric, întrucît el nu are posibilitatea de a se privi. Dintre toți slujitorii direcți ai teatrului el este cel mai nedreptățit și pentru simplul fapt că nu-și poate vedea niciodată prestația „de la distanță”, cu spirit cît de cît autocritic. De aceea actorul este cel mai interesat de modul cum a fost jocul lui. Simplele adjective ale cronicarilor dramatice („corect”, „foarte bun”, „plauzibil”, „autentic”, „excelent”, „meritoriu”) nu sînt specifice nici actului său creator, nici teatrului în general, ci se pot aplica oricărui individ și oricărui act

uman. Criticii noștri de teatru nu-l judecă pe actor privind-l din intimitatea actului său, cu limba lui adecvat mijloacelor sale de expresie. Satisfacția ori insatisfacția produse de o apreciere pozitivă ori negativă, de fapt la îndemina oricui, sint de moment, dar îl lasă, în cele din urmă, rece. El surprinde imediat nespecificitatea reală a mijloacelor de expresie ale criticului și de aceea nu-i acordă credit, rămânând singur în zarea imperturbabilei sale seninătăți. „Superioritatea“, uncoi indiferența cu care tratează actorul critica vin de aici. În locul criticii teatrale, el preferă aplauzele publicului, socotite drept „oglinzi“ fidela și sinceră a actului său. Și simpla comparație între critica literară și critica teatrală din punctul de vedere al specificității mijloacelor, al autorității și prestigiului ar putea duce la niște concluzii interesante. Dar, revenind, vom spune că actorul dorește să se vadă în aprecierile criticului, să conștientizeze de fapt ceea ce este pozitiv sau precar în actul său artistic, judecat ca act, ceea ce îl diferențiază de ceilalți, în ce constă originalitatea sa, „sunetul“ său propriu etc. Așadar, nu impresia generală și în termeni comuni, ce poate fi aplicată și oricărui individ și oricărei activități din orice alt domeniu, ci una susținută cu argumentele artei lui și cu limba lui specific acestei arte. (Spre ilustrare, luați o cronică dramatică, „gândiți-vă“ că în locul actorilor aveți de-a face cu niște fotbalști și veți vedea că aprecierile se potrivesc perfect !)

Cronicile teatrale ale lui Eminescu sînt, spuneam, exemplare și din acest punct de vedere. Referirile sale la jocul actorilor veneau imediat după cele despre text și vizau: accentul („gramatical“, „logic“ și „etic“ și nuanțele lor), vorbirea („naturală“ sau „afectată“), glasul (stăpînit), mișcările, tonul („cu totul firesc, niciodată afectat“); jocul („natural“), înlăturarea „tonului îngimfat și plîngător“, vorbirea „din piept... cu energie“, „mișcările gîtului și minilor“, ale „muşchilor feței (ce „se dispuneau într-un gest de o rece și neîndurată viclenie“), ale musculaturii gurii (care „arăta un ușor tremur de nerăbdare“), mișcarea ochilor (care „pîdeau“), exigențele fizice („pentru că instrumentul artistului este chiar fizicul lui“), curgerea versurilor „ca un izvor limpede, încît nu o silabă, nu un sunet, dar un hiat nu se pierde“ etc. Am spicuit aceste cîteva considerații care vizează chestiuni de strictă tehnică actricească și care, fac din Eminescu cel mai înare critic și „de specialitate“ al nostru, atent la infinite-simalele artei actorului: voce, tonalitate, accent, mimică, gestică, mișcare scenică, rostire, calitatea limbii, privire, date fizice, trăire, autenticitate, naturalețe,

adevăr psihologic etc. Ce cronicar teatral de astăzi se ocupă de asemenea chestiuni vitale ale actului actriceesc? Nici unul. Am citit măcar o dată aprecieri despre dicțiunea actorului, despre mimica lui, despre mișcarea scenică, despre gesturile lui, despre relația cu partenerii, despre limba lui, despre tonuri, accent etc. ? Niciodată !

Ni s-ar putea răspunde că actul critic nu se adresează în primul rînd emițătorului (actorului, în cazul nostru), ci receptorului (publicul, cititorii). Este adevărat. Dar actul critic, ca mediator între scenă și stal, între actor și spectator (cititor), poate contribui, printr-un limbaj mai specific, mai relevant, la o mai bună receptare a actului actriceesc, la o mai bună judecare și valorizare a lui, altfel spus, la ridicarea nivelului receptării și la intelectualizarea ei. În urma unui demers critic mai specific, ciștigul este și de partea actorului (teatrului), și de partea spectatorului cititor de critică teatrală: actorul își conștientizează actul prin „oglinzirea“ în demersul altuia asupra sa (cu șansa autoperfectării, a corecțiunii erorilor, a progresului artistic), spectatorul „vede“ mai în adîncime actul artistic și îl va aprecia nu doar ca simplu joc, ca simplă distracție.

Ni s-ar mai putea răspunde că spectatorul de azi nu mai este cel din timpul lui Eminescu. Și acest lucru este adevărat. Dar cu atât mai mult este necesar ca în epoca tuturor specializărilor, cum este epoca noastră, ca alături de explozii informaționale, să se cronicarizeze, și să se informeze. Asta, pentru mai adîncă înțelegere a fenomenului teatral și pentru mai dreapta așezare a raporturilor de forțe și strădăniilor din cadrele lui. Pledez pentru scoaterea în evidență a actorului deoarece el nu-și poate evalua „de la distanță“ actul, e singurul personaj indispensabil teatrului de la origini pînă în prezent (teatru fără regizor, fără scenograf, chiar fără... director s-a mai văzut !), e singurul care suportă, seară de seară, în cazul unui spectacol slab, o sală doar cu 10—20 de spectatori, e singurul care se consumă, seară de seară, pentru ceea ce face, bine sau mai puțin bine, după cum e singurul care nici nu știe, nici nu poate și nici nu vrea să mai facă și altceva în viață decît teatru. În absența lui, fie și accidentală, actul teatral încetează ca act. Pentru toate acestea este nedrept și neechitabil să-i fie expedită arta într-o coadă de cronică, ci se cuvine să-i fie apreciată cinstit, aplicat, atent, cu profesionalitate și maximă înțelegere. Pentru că el este singurul om al teatrului care, seară de seară, se află în „groapa cu lei“ !

Serafim DUCU