

N. LUCHIAN BOTEZ

A treia soluție

În numărul 5 (1956) al revistei „Teatrul“ se ridică o problemă extrem de interesantă din punct de vedere al înțelegerii stadiului actual al teatrului românesc, și anume: epoca primatului actorului¹.

Această epocă se caracterizează prin marele aport adus mișcării teatrale de către puternice personalități artistice, care constituiau o „apariție de mare strălucire pentru actorul principal, care el și numai el, cu jocul său, putea să influențeze pe alți actori, deci și pe ai noștri, care nu o dată l-au luat de model. Dar numai ca influență de la actor la actor. În felul acesta, se puneă problema așa-numitului teatru de actori, care mai târziu și aiurea avea să se prezinte ca o contrapondere, dacă nu ca un element ostil și de conflict, cu teatrul de regizori“.

În continuarea articolului citat se spune că la noi opoziția actor-regizor nu a fost prea mult simțită și că, între cele două războaie, atunci când regizorul s-a instalat definitiv la conducerea colectivului artistic, „ideea în sine se impusese într-atâta în toate țările de superioară cultură teatrală, încât a fost acceptată și susținută“. Da, regia a fost acceptată, dar funcția de regizor nu a ajuns la desăvârșire, cu excepția lui Paul Gusty și a altor câtorva, fapt care atîrnă greu în balanța relațiilor actor-regizor și din această cauză randamentul funcției ca atare este oarecum redus. În ceea ce privește contraponderea, „dacă nu ca un element ostil și de conflict cu teatrul de regizori“, *aceasta se soldează cu o rezistență surdă față de factorul teoretic în arta scenică*. În ce constă conflictul? Într-o neînțelegere adîncă în ce privește necesitatea teoriei în artă.

Este unanim admis că regizorul este creierul spectacolului; dar actorul, în adîncurile lui, are încă reticențe atunci cînd îl urmează pe regizor pe parcursul procesului de creație. Datorită naturii intime a realizărilor actricești, există o antinomie între actor și regizor și totuși tocmai această antinomie pare să fi determinat apariția regizorului. Exigențele regizorului trec peste veleitățile actorului în plin joc scenic. În trăirea pe scenă, actorul are o elevație spirituală care se aseamănă cu o aventură, în accepția cea mai bună a cuvîntului, strict individuală. El se transpune undeva dincolo de limitele persoanei sale, pe făgașul altor idealuri decît ale ființei sale, al altor caracteristici psihice, pătrunde într-o sferă de asocieri și reacții care nu-i sînt proprii, iar receptivitatea sa se hrănește cu senzații dirijate de țelurile piesei, de economia întregului căruia îi aparține personajul și, totuși, trecerea sa pe scenă capătă în întregime o pregnantă rezonanță individuală, o coloratură intimă. În creația actorului se petrece un fenomen paradoxal, uimitor. Hamlet a definit acest fe-

¹ I. M. Sadoveanu, *Note despre începuturile regiei românești*.

nomen, când a urmărit, fără a-și putea stăpîni uimirea, jocul actorului care deplînge pe Hecuba. Este anevoie, dacă nu chiar imposibil, să împaci exigențele unui spectacol — care își propune drept țel educarea spectatorului pe calea unei succesiuni de imagini, ticluite măiestru pentru a sugera înțelesuri general valabile — cu înălțarea pe culmea unde se situează, de exemplu, un Hamlet, în monologul „A fi sau a nu fi“. Forța în stare să-l înalțe pînă la această culme are un înalt carat poetic, dar ea este și expresia unei combustii proprii. Această combustie ar putea duce la dezvoltări nedorite, inutile sau chiar dăunătoare scopului spectacolului. Este știut că una din cauzele pentru care teatrul religios a fost expulzat din biserică și apoi interzis chiar și în afara bisericii este tocmai felul rezolvărilor prea conforme date de actori unor situații din text; aceste rezolvări se datorau unei abandonări totale pe linia acelei arderi proprii acțiunilor scenice. La această pornire e greu să se renunțe, deoarece numai astfel se poate realiza conturul precis al personajului și — mai ales — plenitudinea și adîncimea conținutului său (caracterul).

Este imperios necesar ca cineva din afară să asigure conlucrarea armonioasă și evoluția caracterelor pentru a se ajunge la recepționarea „mesajului autorului“. Și acest cineva nu poate fi decît regizorul. Munca sa depășește pe aceea a actorului, căreia îi adaugă un element nou, specific, pe care l-am numi modalitate regizorală de gîndire artistică. În ce constă specificitatea? În asamblare, în imaginea globală a spectacolului care duce la un spor de elemente revelatoare în stare să faciliteze evoluția procesului psihic al spectatorului, de la senzație la conștiință.

Se poate pune întrebarea: atunci, ce rol are factorul teoretic în arta actorului? Actorul trebuie să poată converti ideile spectacolului în imagini scenice. În asta constă măiestria lui. În acest scop, el trebuie să înțeleagă precis și adînc aceste idei. Actorul operează în mod direct cu valorile intelectuale care fac bogăția spectacolului, în limitele funcției sale scenice. El trebuie să înțeleagă și să-și însușească întregul proces teoretic al regizorului, dacă nu chiar să colaboreze la el. Nimic din munca regizorului nu coboară prestigiul actorului. Ne aflăm doar în fața unei diviziuni a muncii. Regizorul nu poate realiza nimic fără actor. Povestea cu mătura transformată în actor a trecut de mult în domeniul ridicolului. Numai un actor cu mult talent și multă măiestrie este capabil să dea viață schemelor regizorale.

Relația regizor-actor este oarecum un nod gordian al teatrului, care de obicei este rezolvat în favoarea celui mai tare. Dar una dintre cele mai tulburătoare controverse a fost iscată de faimoasele *Paradoxuri despre comedian* ale lui Diderot. Acesta își ia sarcina să răspundă la întrebarea: ce este mai important în jocul actorului, simțirea sau inteligența? Diderot, precum se știe, este de partea inteligenței. Ea trebuie să conceapă, să organizeze și să conducă munca asupra unui rol, de la prima repetiție pînă la ultimul spectacol. Este, de fapt, teoria teatrului de reprezentare, opus teatrului de trăire, care și-a găsit teoreticianul cel mai reprezentativ în persoana lui K. S. Stanislavski.

Nu credem că este util să reluăm aici întreaga dezbateră, deoarece chiar Stanislavski nu a contestat valabilitatea teatrului de reprezentare, care a avut maeștrii săi și triumfurile sale. Școala romînească de teatru, care a stat o vreme și sub influența italiană, a preluat tradiția teatrului de trăire, astfel că întîlnirea cu sistemul lui Stanislavski a fost ușurată. Marii maeștri ai teatrului romînesc: Matei Millo, Gr. Manolescu, Aristizza Romanescu, P. Sturdza, Iancu Petrescu, N. Soreanu etc. au fost adepți ai teatrului de trăire. Alături de ei însă, scena romînească a cunoscut jocul marilor artiști ai teatrului de reprezentare: P. Sturdza, Iancu Petrescu, N. Soreanu etc. au fost adepți ai teatrului de trăire. Alături de chestiune de temperament. Nu cred însă că poate exista un teatru de trăire pur sau vice-versa. Principiile acestor școli se încalcă destul de des. Dar vom reveni mai jos asupra acestei chestiuni.

Cum argumentează Diderot? El scrie textual: „Lacrimile comedianului coboară din creierul său; cele ale omului sensibil urcă din inima sa; viscerele lui (les entrailles)

tulbură mintea omului sensibil ; mintea comedianului aduce uneori tulburarea viscerelor omului ; comedianul plînge ca un preot necredincios care predică patimile lui Isus ; ca un seducător la genunchii unei femei pe care n-o iubește, dar pe care vrea s-o amăgească ; ca un cerșetor pe stradă sau la ușa bisericii, care te înjură atunci cînd nu mai are speranța să te înduioșeze ; sau ca o curtezană care nu simte nimic, dar care își dă ochii peste cap în brațele tale“.

Iar mai departe : „A fi sensibil este un fapt și a simți este altul. Unul este o chestiune de suflet, altul o chestiune de judecată“. În esență, Diderot susține că simțirea este paralizantă și că un actor care simte nu poate fi decît un actor mediocru, deoarece simțirea sa, mai ales cînd este puternică, îi anihilează judecata, nu mai este stăpîn pe menirea sa, vorbirea dispare sau este alterată, nu-și mai poate coordona mișcările. Din corespondența sa însă (scrisoarea către abatele Le Monnier), reiese că Diderot nu aprecia jocul rece, cerebral și că voia ca sensibilitatea să fie elementul cald, vibrant, viu din jocul actorului.

Trebuie să avem în vedere că, în vremea lui Diderot, ideea de simț și sensibilitate era diferită de aceea din zilele noastre, cînd psihologia și fiziologia ne fac să înțelegem mult mai just mecanismul sistemului nervos, cît și complexitatea funcțiilor și aptitudinilor sale. Azi sîntem mai în măsură să pătrundem psihologia actorului.

De asemenea, trebuie să ne reamintim că, pînă la acea dată, reprezentația teatrală era foarte deosebită de cea de azi. Accentul era pus pe declamație (o retorică a scenei), pe efecte organizate din gradații savante și pe extensiunea vocală, fără legătură cu caracterul personajului sau ideea piesei. Abia începînd cu Clairon și Lekain — contemporanii lui Diderot — în Franța, Garrick și Irving în Anglia, teatrul începe să asume caracteristicile artei scenice moderne. Unii dintre comentatorii lui Diderot sînt dispuși să considere *Paradoxurile* drept un pamflet împotriva teatrului sec, declamatoriu, vechi, și drept un punct de sprijin pentru noua școală care apărea.

Simțire — sensibilitate ? Nici un om de teatru nu-și poate imagina creație fără sensibilitate, nici cel puțin joc de scenă onorabil. Simțirea pare că este starea de care unii se pot dispensa. Personal, nu cred asta. Cred mai degrabă că actorul are o psihologie complicată, cu însușiri specifice. El poate, pe calea deprinderilor, să ajungă, în stare a-și întreține vie simțirea, paralel cu controlul judecății sale. Cred că se întîmplă ceva asemănător cu ceea ce numim atenție distributivă, cînd creierul datorită unei mari mobilități ține sub control fapte diferite, în mod concomitent. Ar fi deci posibil ca simțirea să nu fie anihilată de judecată și nici invers, așa cum susține Diderot, ci aceste facultăți să funcționeze paralel, cu intermitențe infinitezimale. Repetițiile ar avea rolul să dezvolte acest lanț de reflexe condiționate, care este — poate, în ultimă instanță — jocul actorului. Această ipoteză nu are pretenție științifică, dar, ca profesionist, controlînd senzațiile și repercusiunile lor în timpul jocului, meditînd asupra lor, trebuie să ader sau la teatrul de reprezentare sau la teatrul de trăire. Precum se vede, am aderat la... a treia soluție. Cred că orice actor trebuie să simtă și să judece în timpul jocului. De altfel, lectura atentă a operelor lui K. S. Stanislavski dă întrebării tocmai acest răspuns.