

MAREA BUCURIE DE A JUCA



O trăsătură caracteristică a actorului contemporan, a actorului de tip nou, este aceea că, parcurgînd în timp drumul de la instinct la rațiune, el încetează să apară în fața publicului numai ca un intermediar — oricît de virtuos — al operei dramatice; el înce-tează să înfățișeze numai situații, caractere, sentimente; scopul său nu mai este doar acela de a amuza sau emoționa. El este chemat, în plus, să înfățișeze idei, să dea viață ideilor în spectacol și să le transmită. Actorul devine, astfel, un mesager al celor mai înaintate idei ale contemporaneității, un militant activ pe tărîm social și cultural, fapt care ridică arta actorului — în cadrul realismului socialist — pe o treaptă calitativ nouă, superioară.

Dar, pentru ca oamenii să te înțeleagă și să te urmeze, trebuie tu însuși să înțelegi ceea ce vrei ca ei să înțeleagă. Astăzi, în sala de spectacol se află sute de oameni deștepți, însetați de cultură, dornici să pătrundă în miezul celor mai arzătoare probleme ale contemporaneității, care nu se mulțumesc numai cu coaja, oricît de strălucitoare ar fi (în aparență). Unui public cu un nivel intelectual ridicat trebuie să i te adresezi ca actor, ca artist, de la un nivel intelectual ridicat. De aceea, actorul epocii noastre, oricît de talentat ar fi, nu poate face față cerințelor spectatorului contemporan și devine anacronic atîta vreme cît talentul său nu este dublat de cultură și de gîndire științifică. Este pe cale de dispariție tipul actorului (indiferent de vîrstă și categorie de salarizare) care își mai închipuie că arta actorului este o meserie comodă ce trebuie să te preocupe numai cît ești în incinta teatrului, dar pe care trebuie s-o practici de obicei în afară. Cea mai mare parte dintre aceștia sînt și vor rămîne în continuare profund revoltați că nu joacă roluri principale și, dacă îi întrebă ce vor să joace, nu știu să-ți răspundă, iar după un efort de memorie izbutesc să pronunțe două-trei titluri de piese, printre care desigur și *Hamlet* (pentru că aici eroul principal vorbește cel mai mult!) Cît despre piesă, deși au început-o de cîteva ori, nu au izbutit să o citească pînă la capăt, dar au văzut-o la cinematograf!

Aș fi curios să știu cu ce se ocupa acest actor pe pămînt, în timp ce, în cosmos, colonelul Pavel Popovici își făcea ora de limba engleză.

Se vorbește deseori de necesitatea — pentru artist — de a cunoaște și observa viața, iar toată lumea se declară de acord cu acest principiu. Uneori, cîte un colectiv de actori, scenografi și regizori aparținînd unui teatru care practică metode de lucru oarecum științifice se deplasează pe un șantier sau într-o gospodărie colectivă (asta în funcție de mediul în care se desfășoară acțiunea piesei — și numai în funcție de asta), stă acolo cîteva ore sau chiar cîteva zile și apoi se întoarce în teatru, încîntat de această acțiune care, desigur, va fi popularizată în fel și chip, cu convingerea că a cunoscut și observat viața, realitatea.

Dar de la aceste impresii de excursionist care se pot solda cu amintiri trainice și chiar cu clișee reușite ale actriței X, zîmbind fotogenic în compania unei mulgătoare frunțase, și pînă la adevărata cunoaștere și observare a vieții este o cale care poate fi măsurată în distanțe astrale. Acest proces este un

proces zilnic, care pretinde artistului o mare receptivitate față de tot ceea ce îl înconjoară. Numai astfel el va putea sesiza întreaga complexitate a vieții, până la cele mai ascunse amănunte, aparent neînsemnate, dar care îi pot dezvălui semnificații profunde și esențiale în detectarea poeziei și măreției faptului cotidian. Numai astfel, observând viața și oamenii, actorul se va îmbogăți cu o serie întreagă de elemente de viață, care, prelucrate la rîndul lor în mod creator, îi vor da posibilitatea deabstractizării artei actoricești (abstractizare manifestată îndeosebi fie prin platitudine, fie prin șabloane interpretative), și va înțelege că nu este neapărat necesar să-și ducă mâna la frunte pentru a arăta că este concentrat, să pufăie dintr-o țigară pentru a demonstra că e nervos, sau să poarte ochelari pentru a ne convinge că este un intelectual.

•••

Am văzut mulți actori entuziasmați în fața noilor construcții arhitectonice care s-au ridicat și se ridică în întreaga țară. O foarte mare parte dintre oamenii de teatru locuiesc în aceste clădiri zvelte, luminoase, colorate. Vizitîndu-l pe unul dintre aceștia, am rămas surprins cînd am întîlnit cu o privire, pe pereții noii sale locuințe, vechile tablouri de gang, reprezentînd cochete florărese sau naburi moarte cu pepeni verzi, am rămas surprins cînd mi-a vorbit entuziasmat despre filmul „Carmen de la Ronda” și cînd, însfîrșit, la plecare, mi-a sugerat o piesă care, după părerea sa, ar face un succes formidabil, *Cele două orfeline*, dacă, bineînțeles, regizorul ar trata-o „mai contemporan”.

Acestui actor, cu o posibilitate de percepție a frumosului rămasă în urmă, îi va veni desigur greu să se exprime la nivelul de percepție al omului contemporan, căruia el este obligat să i se adreseze. În arta sa se va strecura ceva din zîmbetul fals al florăresei de gang, care-i atîrnă zilnic deasupra capului.

Este evident că, în raport direct cu realitatea, teatrul, dramaturgia au evoluat pe linia îmbogățirii conținutului tematic, pe linia înfățișării unor oameni noi, a unor noi raporturi între ei, a unor noi conflicte, deschizîndu-se perspective noi de dezvoltare noțiunilor de tragic și comic, atît în viață cît și în artă. A apărut, astfel, noțiunea optimismului în tragedie, romanțozitatea edulcorată a cedat locul unui romantism de tip nou, unui romantism revoluționar, avîntat, bărbătesc, lirismul sentimentalist mic-burghez a cedat locul, prin desuetudine și inconsistență, unui lirism autentic. Apariția unor oameni noi a dus la apariția unor noi eroi care, prin complexitatea lor, au dărîmat vechile „emplois”-uri: amarez, ingenuă, cochetă, tată nobil etc., statornicite în 1812 de Comedia Franceză.

În dorința de a înfățișa realitatea în mod dinamic, dramaturgul, influențat și de dinamismul imaginii cinematografice, a făcut ca acțiunea să treacă cu repeziciune de la un plan la altul, de la un loc de acțiune la altul, din prezent în trecut și chiar în viitor, făcîndu-l pe erou să treacă în mod direct de la un sentiment la altul sau să treacă de la personajul propriu-zis la un comentator lucid al evenimentelor, care se adresează direct spectatorului. În teatrul brechtian, de exemplu, din necesitatea înfățișării cît mai pregnante și mai expresive a ideii, personajele vorbesc, se mișcă, cîntă, dansează, fac scene pantomimate.

Toate aceste noi modalități de expresie din dramaturgia contemporană, determinate de conținutul operelor dramatice, au determinat, la rîndul lor, eliminarea încărcăturii și balastului decorativ din scenă, lăsînd întreaga greutate pe actor și pe arta acestuia, căruia decorul laconic, reducerea elementelor de mobilier și recuzită, sau chiar lipsa decorului, îi solicită în permanență creșterea continuă a măiestriei artistice, acesta nemaiputînd să-și ascundă lipsa de măiestrie în spatele spețelor scaunelor.

Actorul contemporan evoluează, astfel, către actorul complet, capabil să facă față cu succes oricăror condiții de joc.

Actorul contemporan trebuie să fie multilateral înzestrat și să-și cultive cu perseverență o mare mobilitate atît interioară cît și exterioară, să poată trece cu ușurință și rapiditate de la un sentiment la altul, de la maximum de încordare și tensiune dramatică la comedie, fiind, în același timp, dansator, cîntăreț, mim, acrobat. El trebuie să dobîndească o mare precizie în execuție, fără de care nu va putea atinge limitele superioare ale expresivității scenice. Lipsit de măiestria artei sale, care a încetat de mult să se reducă la știința de a „spune frumos”, actorul nu-l va putea convinge pe spectator cu ideile sale și va

fi silit să recurgă la efecte exterioare, care nu fac decât să sufoca ideea, înăbușind-o. Ajunge, deci, la o falsă virtuozitate, fie printr-o coloratură excesivă și gratuită a textului, fie printr-o alternanță gratuită de la șoaptă la strigăt, în dramă, sau prin tendința evidențierii, prin alternanță de ritmuri, a poantei, în comedie. Acest așa-zis meșteșug actoricesc este, în esență, o rămășiță a spiritului lăutăresc, a diletantismului în arta actorului. Numai printr-o luptă susținută împotriva diletantismului se poate ajunge la adevărata măiestrie artistică.

Teatrul naturalist, în tendința sa de a fotografia realitatea, cerind actorului să se comporte întocmai ca pe stradă, a făcut să pătrundă pe scenă gestul inexpressiv, bîlbîit, după cum academismul a cultivat poza, grandilocvența, manierismul, teatralismul (vizibile și astăzi la unii actori tineri ai Teatrului „C. I. Nottara”), iar teatrul de cameră, psihologismul, tonul minor, vătuțit, intimist, lipsit de stridențe, dar și de vigoare. Toate acestea au ținut în loc dezvoltarea multilaterală a artei actoricești.

Pe de altă parte, lipsa de antrenament și condiție fizică, ca și lipsa de preocupare pentru dezvoltarea armonioasă din punct de vedere fizic a actorului fac ca o bună parte dintre aceștia să fie greoi, lipsiți de suferințe și agilitate, să li se întretaie respirația, să găfîie, să facă eforturi disperate în interpretare, eforturi vizibile spectatorului și care stîrnesc compătimirea acestuia, scoțîndu-l din sfera artei. Să ne amintim de regretatul Marcello Moretti, care, la vîrsta sa, făcea o demonstrație de virtuozitate acrobatică cu o mare dezinvoltură, peste care se simțea — ca, de altfel, la întreg ansamblul de la Piccolo Teatro — *marea bucurie de a juca*, fapt care dădea vervă și strălucire spectacolului, contaminîndu-l cu această bucurie pe spectator.

„Lucrul pe care actorul trebuie să-l voiască din tot sufletul este pur și simplu *să voiască să joace*. Principiul acesta ar trebui să fie tot atît de important și de categoric ca și «foc» în armată: cortina s-a ridicat. Du-te și joacă!” (M. Redgrave).

Actorul-vedetă, „steaua” proclamată de teatrul secolului al XIX-lea, a dispărut. Spectacolul format dintr-un actor și un număr variabil de replicanți a fost înlocuit de spectacolul omogen, rod al unui colectiv de interpreți, fiecare avînd un rol și un loc bine determinate în arhitectura spectacolului.

Acest nou tip de spectacol a impus regizorului utilizarea unor actori valoroși în roluri de mai mică întindere, dar importante în economia piesei, a obligat, în sfîrșit, la omogenizarea interpretării actoricești în cadrul spectacolului.

Datorită faptului că unele colective teatrale (mai ales în capitală) sînt supranumerose, iar alte colective (mai ales în regiuni) sînt destul de instabile, cît și datorită prezenței diferitelor personalități regizorale în cadrul aceluiași teatru, sarcina omogenizării interpretative a colectivului actoricesc, în general, a rămas o problemă dificilă și deschisă, regizorul încercînd să ajungă la omogenitate cel puțin în cadrul spectacolului pe care-l montează. Dar, pentru că timpul de montare a unui spectacol este relativ scurt (în orice caz determinat), regizorul nu izbuteste să se ocupe îndeaproape de fiecare interpret în parte, el lucrează în special cu actorii care dețin rolurile principale și obține, în cel mai bun caz, omogenizarea colectivului actoricesc din respectivul spectacol prin despersonalizarea și estomparea celorlalți. Aceasta este o metodă, preferabilă, desigur, aceleia în care fiecare actor joacă după capul lui, într-un spectacol făcut după capul nimănui. Așa se nasc o serie de spectacole în care ideea regizorului este clară, unul sau doi actori, buni, iar restul „nu supără”. Aceste spectacole pot fi foarte limpezi, corecte (am fi tentați să le spunem chiar bune), dar sînt drepte, matematice, lipsite de strălucire.

Spectacolul contemporan necesită un colectiv actoricesc omogen, în care omogenitatea să fie dobîndită printr-un *limbaj artistic comun*, dar în care personalitatea actorului să nu fie știrbită sau amputată, ci să se manifeste din plin. Spectacolul contemporan necesită, așadar, o echipă de actori virtuoși, în care fiecare să poată fi un solist excepțional, o echipă care să lucreze un timp îndelungat cu același regizor sau cu regizori apropiați ca structură artistică.

Aceasta duce, implicit, la o unitate stilistică a teatrului, determinată, în primul rînd — după cum arăta Liviu Ciulea la ultimul seminar republican al regizorilor de teatru — de unitatea colectivului regizoral. Aceasta duce implicit la determinarea personalității teatrului, la crearea mult discutatului profil al teatrelor noastre.