

■ NICOLAE
GAFTON

Puncte de vedere referitoare la cultivarea expresiei verbo-vocale a actorului

În legătură cu expresia verbo-vocală a artiștilor dramatici, cele mai impresionante — și încă actuale — observații au fost făcute de un tânăr cronicar dramatic, fost „actor în trupa lui Pascaly”, după cum însuși s-a recomandat cindva, și care, la vârsta de 18 ani, a început să studieze, traducându-l, cel mai substanțial tratat al epocii dedicat actorilor, și anume: „Arta reprezentării dramatice. Dezvoltată științific și în legătura ei organică, de Professorul Dr. Enrico Theodor Rötcher. După Edițiunea a doua (știința artei dramatice)”¹.

Acel tânăr, care a terminat traducerea importantei lucrări la vârsta de 21 de ani (1871), nu era altul — toată lumea a înțeles — decât Mihai Eminescu, „lucrafărul” care va lumina gândurile celor ce vor intra măcar sub vreuna dintre infinitele raze ale operei sale, făurită sub semnul celui mai pur ideal estetic și pe suportul, vital pentru el și programatic,² al eticului ca valoare absolută.

Avînd în vedere ideile originale exprimate, despre arta reprezentării dramatice, de către acest monumental spirit al culturii noastre, apare ca îndreptățită — pentru orice om normal — starea de maximă sfială, ca să nu spun altfel, atunci cînd anumite nevoi profesionale îndeamnă presant la abordarea unor subiecte pe care Eminescu le-a dezbătut la cotele cele mai înalte ale profesionalității critice. Eu însumi sînt stăpînit de starea respectivă, pentru că, acționînd așa, îmi trădez, din capul locului, credința, deloc naivă, că voi reuși să determin, prin silabisca scrisului meu, schimbări pe care nu

le-au putut provoca — în peste o sută de ani — observațiile celui mai autorizat critic.

Am căutat, totuși, îndelung timp, să evit acest temerar pas și, aceasta, cu atît mai mult cu cît, din primul moment cînd am făcut cunoștință cu simbioza „Eminescu — arta actorului”, am simțit nevoia de a culege și reda tiparului, una după alta, toate observațiile pe care le-a făcut, în ale sale „dări de samă”, referitor la vocea și vorbirea actorilor, și, în continuare, fondul de termeni științifici și tehnici pe care i-a creat traducătorul lui Rötcher, lăsîndu-ni-i moștenire în domeniul foneticii, nouă, celor care, după o sută de ani, mai folosim, chiar în învățămîntul verbo-vocal universitar, o terminologie diletantistică, a practicismului semidict. Dar mi-am dat seama că (deși bună ca șoc pentru mințile adormite și conștiințele stinse și utilă celor ocupați cu multe alte treburi și obișnuiți să-și mai facă cultura cu comprimate) o astfel de smulgere a unor texte din contextul lor ar aduce mai mult prejudiciu decît folos, sărăcind, în mod arbitrar, nu numai întregul, ci și părțile izolate.

Odată ajuns la această concluzie, sînt pregătît acum să încep cu o critică a criticii.

Critica teatrală și expresia verbo-vocală a actorului

Pecind în mai toate „dările de samă” ale lui Eminescu există observații de maximă importanță teoretică și practică referitoare la fundamentalele mijloace de expresie ale artei actorului, observații dublate, de cite ori a fost cazul, cu critici severe la adresa celor care prezentau insuficiențe vocale și încălcau legile vorbirii limbii românești, în cronicile dramatice de astăzi — deși probleme vocale și verbale, nerezolvate, stau încă în fața actorilor noștri

¹ M. Eminescu, „Articole și traduceri. I. Articole literare, Cronică dramatică”, E. Th. Rötcher: *Arta reprezentării dramatice* (traducere). Ediție critică de Aurelia Rusu. Introducere, A. Martin. Ed. Minerva, 1974.

² Op. cit., p. 182, în studiul „Repertoriul nostru teatral”: „...piesele de nu vor avea valoare estetică mare, cea etică însă să fie absolută...” Cf. M. Eminescu „Scrieri de critică teatrală”, 1972, studiu introductiv și note de I. V. Boeriu.

— nu găsești, cu extrem de rare excepții, nici măcar enunțat subiectul, așa încât, de multe ori, poți considera că sînt cronici de pantomime.

Această mutenie a majorității cronicarilor — cînd este vorba de voce și vorbire — îi face pe actorii care nu au citit criticile eminesciene (aplicabile, cuvînt cu cuvînt, destul de multora dintre ei) să îi acuze de „durate” și „lipsă de înțelegere față de actori” totmai pe acei cronicari care iau în seamă și expresia lor verbo-vocală; lucru cu atît mai neplăcut, cu cît se întîmplă ca respectivii critici să aibă, nativ, ca deviză: „...Nu lingușim pe nimenea, pentru că nu suntem în stare de-a spune neadevărul, iar adevărul este singura rațiune de-a fi a unei dări de samă de orice natură”...³

Din păcate, însă, privind în trecutul apropiat și în prezent, s-ar părea că numărul cronicarilor care să țină seama, cu regularitate, de vorbirea și de vocea actorilor se reduce aproape la unicat; prin acestea vreau să spun că, după cît am urmărit eu, numai în cronicile dramatice ale unui singur critic revin cu persistență observații pertinente și în acest domeniu, de alții total neglijat.

În schimb, marea masă a spectatorilor critică spontan și constant, confesîndu-și, de la om la om, observațiile: „nu se aude”, „nu are dicțiune”, „este afon”, „vorbește pe nas”, „intonează fals”, „este ininteligibil” etc.

Dar nu numai insuficiențele verbo-vocale manifestate în teatru nu le critică critica de specialitate, ci nici pe cele etalate la radio, televiziune sau în film, locuri unde actorii noștri își scot mult mai bine în prim-plan defectele, fonice și articulatorii, datorită „sprijinului” primit din partea mijloacelor tehnice de captare și redare acustică.

Dar, spunînd acestea, iată că am avansat în obiectivul criticii mele cei *trei factori*, în afară de critica teatrală, cătoră le revine, în fapt, partea cea mai mare de răspundere în însăși „ontogeneza” încăleărilor flagrante ale principiilor expresiei verbo-vocale, și anume: *actorul*, purtătorul de defecte în acest domeniu, *școala de teatru*, unde acestea ar urma să fie eradicade, și *fonetica*, știința care ar trebui să vegheze practic, aplicativ, la respectarea normelor acestei expresii, să vegheze dinafara, cît și dinăuntru școlii.

Însă, mai înainte de a arăta pe ce observații se fundamentează criticile pe care le voi face, trebuie să precizez că nu m-am situat pe poziție de „judecător”, căci nu de „căutarea de vinovați” este vorba; ci mă aflu, pur și simplu, liber și nesilit de nimeni, pe o normală poziție *deterministă*, de unde convingerea fermă că situația pusă în atenție este un efect al unor cauze obiective — rămînînd ca, eventual, după ce acestea vor fi fost relevate, să putem denumi unele dintre ele... „vinovați”. Și — cum probabilitatea este, de asemeni, „deterministă” —

putem fi siguri că, pe parcursul analizei, vom descoperi și cauze conștiente, deci „vinovați”, „certitudinile hazardului” fiind în afară de orice discuție, odată ce „...legile de tip clasic (determinismul rigid) constituie un caz particular al legilor de probabilitate sau, cum se spune, al determinismului statistic,⁴ ceea ce vrea să însemne că „...aleatoriul se întinde... peste nenumărate tranziții, de la imposibilitate (inclusiv imposibilitatea) pînă la certitudine (inclusiv certitudinea)”⁵;

Altfel spus: și ceea ce pare imposibil poate fi posibil — și, aceasta, cu o atît mai mare șansă cu cît intră în joc eticul, cu opusul său, trăgîndu-ne din zona acțiunilor și judecăților existențiale (de calitate, obiective) în zona judecăților de valoare, dominate, deseori, de subiectivism.

Actorul și expresia verbo-vocală

Că există actori cu defecte verbo-vocale nu este un secret pentru nimeni.

Și, tot așa, nu este un secret că, în lipsa unor critici severe, oficiale, somatoare la adresa celor care încalcă principiile expresiei verbo-vocale impuse de graiul românesc, acești actori își văd mai departe de treburile lor, afonizate, nazalizate, disfonice etc.

Și, tot așa, o fac chiar și atunci cînd sînt criticați în acele cronici, singulare, despre care am vorbit mai înainte.

Cauzele acestei atitudini de nepăsare pot fi următoarele:

— în primul rînd, desigur, lipsa, la unii, de aptitudini profesionalizate, de unde nepuțința de a realiza mental gravitatea defectului; astfel, după cum un om care, în mod anormal, nu are simțul durerii, nu va putea nici realiza conceptul de „durere” — lucru explicabil prin însăși geneza noțiunilor care nu pot avea semnificație fără un „referent”, ideal sau material —, tot așa, un actor care nu are simțul expresiei verbo-vocale, datorită unor deficiențe organice, nu va putea realiza ideea de încălcare a normelor acesteia, și, aceasta, cu atît mai mult, cu cît nu i se vor cultiva, sistematic, deprinderi prin care să suplinească lipsa simțului respectiv și nu i se vor crea reflexe condiționate pentru respectarea normelor;

— în al doilea rînd, există actori care au simțul expresiei verbo-vocale, dar nu au și bunul-simț pentru a respecta principiile acesteia și nici profesionalitatea necesară pentru a o putea face. De aici, și ignorarea

⁴, ⁵ Marcel Boll, „Certitudinile hazardului”, 1978, p. 9.

³ Op. cit., p. 202, „Romanele dramatizate”.

actului critic, atunci când le apare în cale, act considerat, a priori, sub valoarea „creației” lor interpretative; și atitudinea este explicabilă prin aceea că: odată ce tot nu poți realiza ce îți se cere, neavînd profesionalitate, ce rost ar mai avea să ici cererile în seamă?

— în sfîrșit, o a treia cauză a neglijării normelor expresiei verbo-vocale de către actori este constatarea de către aceștia a adevărului că niciodată critica la care au fost supuși, în acest domeniu, nu a avut vreun efect asupra responsabililor artistice, care, întocmai unor părinți lipsiți de pedagogie, în loc să își aplice urechea și la ceea ce zice „lumea” despre copiii lor, mustrîndu-i apoi ei înșiși pentru „relele” comise, dimpotrivă, îi încurajează în permanentizarea defectelor, nu numai prin indiferența suverană arătată criticii, ci, uneori, chiar prin luarea de atitudine, verbală, de clan, împotriva celor ce au îndrăznit să nu mîngie greșelile pruncilor.

Astfel, deși se va scrie — poate, în mod repetat — despre o actriță că are vorbire „ininteligibilă” sau chiar „inaudibilă” (și s-a scris așa ceva), conducerea teatrului respectiv nu-i va cere niciodată acesteia să se corecteze (dovada? lipsurile persistă) și — mai ales — nu o va înlocui, vreodată, într-un rol sau altul, constatînd direct incapacitatea sau dezinteresul ei față de remedierea defectului criticat.

Dar, dacă toate acestea ar fi „treaba lor”, a actorilor, treacă-meargă; numai că nu este deloc așa!

Și, acum, este cazul să arătăm motivele pentru care nu este așa și să subliniem, prin repetare, efectele grave ale acestei stări de lucruri, și anume: poluarea auzului public cu defectele verbo-vocale respective.

Căci actorii cu defecte verbo-vocale — nebulurați administrativ sau de vreo urmă de autoexigență profesională (lucru explicabil prin lipsa de profesionalitate), nebulurați, prea mult, nici de critica dramatică — pot deveni o sursă de poluare sonoră, mai ales dacă fac parte din acea categorie de actori „setoși de aplauze”, înrobiți „dușmanului cel mai mare” care este „succesul”⁶ — fata morgana, după care, gonind neobosiți, se înfig în auzul nostru, din ce în ce mai acomodat cu betșugul lor.

Și, cum una dintre legile naturale ale deprinderii limbajului verbo-vocal este „mimetismul auditiv”⁷ — starea neuro-fiziolo-

gică de modelare senzitiv-motorie —, se înțelege de la sine cum se și propagă, inconștient, în stereotipul fono-articulo-pronunțator al auditorului, toate anomaliile verbale și vocale cu care îl bombardează emițătorul-actor.

În plus: contagiunea se va face cu atât mai ușor și mai înrădăcinat, cu cît propagatorii de defecte se bucură, în ochii receptorilor, de prestigiul succesului, succes care — încoronîndu-i, automat, și cu aura „valorii” —, îi transformă în modele bune de urmat, prin imitare, uneori conștientă, pe bază de simpatie.

Și, așa, de la starea de șoc din etapa primului contact cu aberațiile verbo-vocale se trece într-o a doua etapă, simpatetică, glumeată, pe fond de „rezonanță” afectivă pentru posesorul defectelor, și, aceasta, de fiecare dată cînd spectatorul „își recunoaște omul” după defect (căci, ce sare mai repede în ochiul și în auzul public, decît o anomalie, grosolană?), recunoaștere care, prin excluderea rapidă a „stării de nedeterminare”, va crea în cel care a făcut recunoașterea o dispoziție pozitivă (stare dinamogenă), favorizatoare la maximum pentru acceptarea integrală a obiectului în conștiința subiectului, în așa măsură încît, într-o etapă finală, ascultătorul simte numai bună-dispoziție la apariția purtătorului anomaliilor verbo-vocale, fiind înapăt să le mai distingă și pe acestea, odată ce el însuși s-a îmbibat și s-a suprasaturat cu ele.

Acesta este, în fond, procesul psihic prin care orice rău, exercitat cu continuitate, cu tenacitate, reușește mai întîi să distrugă spiritul critic, pentru ca apoi să se integreze pe nesimțite, dacă nu se iau măsuri energice, din timp, atât împotriva sa, cît și a stării pasive de acceptare.

În schimb, binele pereche, apărut sporadic, nesistematic, poate să șocheze prin normalitatea sa, să sperie, să apară ca dezagreabil celui acomodat deja la starea contrarie, din care nu se mai poate smulge.

Astfel, anumite auzuri — chiar ale unor specialiști (!!) — ajung să fie șocate neplăcut, iritate, de o expresie verbo-vocală normală, prin sonoritatea viguroasă, articulația precisă și dicțiunea mlădioasă, care li se va părea „prea zgomotoasă, dură, cîntată”, și aceasta pe drept cuvînt, dacă universul sonor în care viețuiesc subiecții respectivi este caracterizat prin voci afonizate, articulație flască și platitudine în frazare.

Trebuie să recunoaștem, prin urmare, că unii actori joacă permanent marelui rol negativ de pervertitori, nu numai ai auzului public, ci și ai expresiei verbo-vocale a acestuia, căci nimeni mai mult decît ei nu se bucură, în plină lumină, de succesul personal — real sau măsluit —, devenind, prin acest fapt, modele „demne” de urmat; nimeni nu îi poate deveni mai simpatie și nimeni nu îi solicită atenția mai mult decît actorul de succes.

⁶ M. Eminescu, *op. cit.*, „Actorii serioși și actorii setoși de aplauze”, pp. 207—208.

⁷ A. Tomatis, „Rôle directeur de l'oreille dans le déterminisme des qualités de la voix normale parlée et chantée et dans la genèse de ses troubles”, în „Actualités ORL”, Masson, Paris, 1954; și „Relations entre l'audition et la phonation”, în „Cahiers d'Acoustique”, VII, 1956—1957. Cf. R. Huxson, „Vocea cîntată”, 1968 (traducere), pp. 220—224.

Desigur că nu putem remarcă pe seama actorilor toată responsabilitatea pentru epidemiile de șigmatism, disfonie, afonizare, nazalizare etc.; dar, ei fiind, prin spectaculoasă lor existență publică, purtătorii cei mai activi ai acestor paraziți infiltrați în corpul expresiei verbo-vocale, urmează că ei devin și cei mai răspunzători, și în fața tuturor, de modul lor de comportare.

Căci, prin funcția lor socială, actorilor le revine nobila sarcină de a se număra — prin intermediul unui instrument vocal de cea mai aleasă calitate — printre purtătorii și propagatorii celei mai frumoase și corecte vorbiri românești.

Dovada că ei sînt încărcăți oficial cu această misiune de mare răspundere este însuși faptul că numai în învățămîntul teatral există o disciplină de predare a practicii verbo-vocale, dar, fapt inadmisibil, fără ca în cadrul disciplinei respective să existe, ca materie principală de predare, „știința limbii românești“, uitîndu-se că pentru oricine și oriînd „limba e un criteriu al culturii“⁸ și că, fără o pregătire de specialitate și în această direcție, nu poate fi satisfăcut nici dezideratul culturii actorului, la un nivel de superioară profesionalitate, și nici îndeplinită sarcina de a fi model de vorbire românească.

Desigur că nu actorii sînt răspunzători de acest aspect negativ, ci școala de teatru care nu le asigură condițiile necesare unei astfel de pregătiri.

Dar, nu putem să nu remarcăm, totuși, cum actorul — în căutarea „originalității“, precum și a „trăirii“ sau „distanțării“, mă rog, după cum o cere moda — este lăsat să nu știe, sau să uite, dacă a știut vreodată, că el este dator să respecte, în cel mai înalt grad, primordialul element de cultură care este graiul, cel care ne face să intrăm în rîndul omenirii (căci ce am fi, fără limbă, numai cu „talentul“ gestului primar și cu „arta îmbrînceii“, ca în unele „viziuni“ regizorale în care graiul e nu numai pretext, ci și pus la index !?).

Toate acestea se petrec aievea, sub ochii tuturor, actorii fiind scutiți (de cine, și de ce ?) de obligația de a cunoaște, profund, fonetica și fonologia graiului lor, și încă multe alte științe indispensabile profesiei lor.

Or, așa, îi vedem pe unii dintre ei, știrbind, în gîndul și în gura lor, această

limbă, pe care a făurit-o o spiritualitate milenară, selectînd dintr-un fond psiho-etnic al unui sonor vocal specific numai acestui neam o expresie verbo-vocală fără egal (fapt dovedit fono-statistic, iar nu susținut numai afectiv).

Din păcate, practica este mărturie zilnică pentru lipsa unor astfel de cunoștințe și de încălcări ale normelor verbo-vocale, demonstrîndu-ni-se cît de nesatisfăcător este înțeleasă fizionomia sonoră a graiului nostru, pe care Mihai Eminescu l-a caracterizat genial prin notele următoare, în pasajul de multe ori citat ca motto și de puține ori înțeles și urmat în faptă :

„Nu știm de unde și pînă unde actorii români au pronunții atît de străine.

Limba românească este din acele cu dreaptă măsură; ea n-are consoane prea moi, nici prea aspre, nici vocale prea lungi sau prea scurte : mai toate sunetele sînt medii și foarte curate. Cu toate acestea în teatru avem ocazia de a auzi vorbindu-se cu ton franțuzesc (nazal) sau spaniol (gutural)... deși în limba românească pînă și consoanele guturale c, g, ch, nu se produc în gît chiar, ci aproape de la capătul ceriului gurei“⁹.

Ce altă dovadă mai mare că știm și înțelegem puțin, decît a vedea cum acest pasaj, scris în 6 martie 1877, se poate citi perfect în lumina zilei de azi ?

Să ne mai trebuiască, oare, cîți ani ? pentru a învăța să cunoaștem și să respectăm normele graiului nostru și caracteristicile fonotipice de vocalitate care îi dau o sonoritate unică ?

Și cînd vor mai apărea actori ca Ion Livescu, care, în calitate de conferențiar, a ținut prelegeri de „dicțiune aplicată“ studenților de la... Facultatea de litere (!?), în 1915, sau profesorilor „din toată țara, de limba română, filozofie și istorie“¹⁰ în 1908, fiind urmat apoi de C. Nottara și de Petre Liciu ?

Să sperăm că nu prea tîrziu vor apărea și astfel de actori.

Dar, pentru a ajunge acolo, trebuie să vedem care sînt cerințele ce trebuie formulate și înaintate unei școli de teatru, instituția căreia trebuie să îi revină sarcina de a pregăti actorii în conformitate cu imperativele științei fonetice și ale științei limbii române, pregătire diametral opusă practicismului pedagogic empiric de azi.

⁸ M. Eminescu, „Articole și traduceri“, p. 210 : „Pronunția falsă a actorilor români“.

¹⁰ I. Livescu, „Amintiri și scrieri despre teatru“, 1967, p. 135 și p. 117.

⁸ M. Eminescu, „Scrieri politice și literare“, ed. critică de I. Scurtu, vol. I, 1905, p. 341.