



# INIȚIERE IN ARTA ACTORULUI

(I)

**A**rticolele pe care redacția revistei „Teatrul” mi le-a solicitat\* nu vor putea epuiza toate aspectele — chiar elementare — ale artei actorului.

Deși intenționăm să răspundem obiectivului de informare a tinerilor interesați de această profesie, încercarea nu se poate pretinde o prelegere, și cu atât mai puțin un curs sau manual. Lucrările despre tehnica actorului se referă la un anumit mod de a gândi teatrul, urmăresc o anumită concepție artistică și un anumit tip de procedee pentru a forma un anumit tip de actor, care să slujească un anumit gen de teatru. În istoria teatrului, începând cu secolul VII î.e.n., când Tespiș și Arion au desprins, din corul de „tapi” ce rostea și cânta ditirambi zeilor recoltelor cu ocazia sărbătorilor dionisiace, pe cel care avea să fie primul din familia fără număr a actorilor, scriind pentru el texte, sora a-l pune să dialogheze cu corul, și până astăzi, deci în aproximativ 2700 de ani, s-au acumulat numeroase moduri de a se scrie și a se juca teatru. Iar în secolul nostru s-au produs, atât până la cel de-al doilea război, cât și după, în deceniile 5, 6 și 7, cele mai spectaculoase și rapide răsturnări și înnoiri în concepțiile teatrale, punându-se în circulație modalități și procedee care au îmbogățit și diversificat în asemenea grad universul teatral, încât a devenit limpede că absolutizarea vreunui anumit mod sau a

unei anume concepții artistice nu ar mai putea fi apreciată doar ca o simplă și reparabilă eroare. Nevoia de actori capabili să joace repertoriul atât de vast acumulat în acest timp, noile piese, în modalitățile cele mai neașteptate, au impus reevaluarea metodelor de pregătire și chiar restructurarea totală a școlilor de artă dramatică, ale căror profiluri erau și până acum foarte diferite, de la o epocă la alta, de la o țară la alta și chiar de la un profesor la altul. La permanenta nevoie de înnoire a metodelor de pregătire, o mai fericită rezolvare au adus-o înșiși conducătorii grupurilor teatrale, animatorii și inițiatorii noilor concepții despre teatru, care și-au ales și format actorii de care au avut nevoie pentru concretizarea idealurilor lor ideologice și artistice. Dintre aceste mari personalități ale teatrului universal, doi uriași creatori ne-au făcut beneficiarii unora dintre cele mai însemnate lucrări teoretice din cîte există despre arta actorului, și care stau la temelia pregătirii profesionale a celor mai amplu reprezentate două modalități de interpretare din lume: Konstantin Sergheevici Stanislavski și Bertolt Brecht. „Nimeni nu mai poate vedea sau juca azi un spectacol ca și când Brecht și «Living» n-ar fi existat”, susține, și n-ar putea fi contrazisă, Odette Aslan în lucrarea sa „Actorul în secolul XX”<sup>1</sup>. Cu condiția, se cuvine s-o spunem, date fiind unele împrejurări determinate de istorie, să-i fi văzut și cunoscut, pentru că bunul artistic, noua calitate produsă de spectacolul teatral nu poate fi transmisă prin informația orală sau scrisă. Nici chiar mijloacele audiovizuale nu pot prelua și retransmite decât învelisul, numai ceea ce e concret și limitat — imaginea vizua-

\* N.R. Potrivit programului revistei noastre, inaugurăm ciclul de consultații „Inițiere în arta actorului” (1983—1984), în sprijinul profesorilor și elevilor școlilor populare de artă, al instructorilor artistici și artiștilor amatori ai teatrelor populare și muncitorești, al tinerilor care aspiră la profesia teatrului.

<sup>1</sup> Seghers, Paris, 1974, p. 6.

Jă și sunetul — din actul scenic, din jocul unui actor. Esențialul, ceea ce se petrece cu adevărat semnificativ, impulsurile, acumulările, autoreglajul dinamicii proceselor psihice, fenomenul viu, consecințele încordării spiritului și trăirea, experiența de viață și de artă trăită direct și care produce o nouă stare calitativă tuturor participanților aflați într-o anumite ambianță colectivă, respirând la unison, într-o solidaritate spirituală benefică pentru ideile de umanitate și cultură, rămân necomunicate. Spectacolul, desfășurarea evenimentelor, pot fi povestite, actorii trebuie însă văzuți și simțiți, cunoscuți „pe viu”, nu prin intermediari, ci nemijlocit, pentru a recepta și percepe calitatea și tensiunea materiei lor sensibile, din care e alcătuit mesajul lor uman și artistic, pentru a putea distinge și evalua deosebirile și nuanțele modului lor personal de a propune momentele de artă și modul lor propriu de ale soluționa, într-o diversitate de concepții artistice. Acestea nu sînt singurele consecințe ale faptului că *arta actorului de teatru este fundamental subiectivă și perisabilă*. Chiar și sfaturile marilor actori trebuie înțelese în lumina personalității lor și a timpului în care au fost rostite. Ceea ce e valabil pentru unul nu se potrivește altuia și ceea ce poate constitui valoare pentru un anumit timp, foarte repede poate deveni depășit. Din acest punct de vedere al fluctuației valorilor, în timp, e instructivă relatarea profesorului T. Vianu, din lucrarea sa „Studii de literatură română” (Ed. didactică și pedagogică, 1965 p. 40—41) asupra cazului lui Ronsard, al *Mizantropului* lui Molière și mai ales al lui Diderot. „Secolul său l-a preluat pe Diderot în gradul cel mai înalt. Rousseau scria: «Acest cap universal va fi privit de departe, cu o admirație amestecată cu uimire, așa cum privim astăzi capul lui Platon și al lui Aristot». Voltaire scria, la rîndul lui: «Totul intră în sfera de activitate a geniului său... Este poate singurul om capabil să facă istoria filosofiei.» Dar cînd spre sfîrșitul secolului, evenimentele revoluției provoacă reacțiunea cercurilor antirevoluționare, un reprezentant al acestora, La Harpe, crede că maximele lui Diderot «au devenit codul vîtiului și al crimei» și că filosoful descinde totdeauna «de la sublimul tenebros la grotesc». Reprezentantii acelorasi cercuri mentin multă vreme pe Diderot în aceeași depreciere. Unul îl numește «sofist», altul «energumen». Momentul reabilitării sosește tot în epoca romantică, după 1830. Sainte-Beuve vede în Diderot un «geniu superior». Michelet recunoaște în el «un izvor imens, și fără fund; după o sută de ani, rămîne încă infinit». Entuziasmul

se menține de-a lungul întregului secol, dar către sfîrșitul acestuia, din cercurile catolice și conservatoare, se ridică vocea lui Barbey d'Aureville pentru a denunța în filosof pe «un șarlatan strălucit», «un saltimbanc», «un spirit fals» (ésprit faux). Cînd însă Diderot pare a reveni în aprecierea opiniei generale, Brunetière, care provenea el însuși din cercurile conservatoare și catolice, se alarmează scriind în 1882: «De cîtiva ani filosoful a ajuns la modă. Lumea îl uita-se, ce zic? îl crezuse îngropat sub apă-săloarea grămadă a volumelor in-folio ale Enciclopediei sale, dar iată că se ridică din adînc a lui cădere și că, grație ediției noi a operelor sale, numele lui circulă din nou, ca altădată, din gură în gură și sub condeii oamenilor. Este momentul să-l citiți, deoarece moda fiind trecătoare, nu este sigur că veți mai avea curînd ocazia». Profetia lui Brunetière nu s-a realizat (...) Cazul lui Diderot este unul din cele mai ilustrative pentru înțelegerea oscilației permanente a aprecierii literare».

Cazul mi se pare relevant pentru orice produs artistic, care este inevitabil supus unor aprecieri diferite, situate uneori la extreme, în funcție de dominantă ideologică, de fluctuația gustului estetic, fluctuație căreia operele scrise îi pot face față, avînd perspectiva recuștigării în timp a reputației pierdute, pe cînd actul teatral, legat ireversibil de prezent, nu are cum să sperie în această eventuală șansă.

Dar judecățile de valoare și gusturile nu se schimbă doar în timp, de la o epocă la alta, ci chiar în limitele aceluiași moment istoric, în cadrul aceleiași societăți, funcționează o diversitate de criterii, de la o condiție socială la alta, de la un nivel de pregătire culturală la altul, de la o structură psihică la alta. Cele mai acute consecințe însă, în cîmpul criteriilor și al gustului estetic, le nasc desincronizările dintre culturi, ca urmare a determinărilor geografice, istorice, politice, economice, filosofice, a unor deosebiri dintre structurile naționale, de limbă și tradiții, dintre orizonturile și stilurile unor spații spirituale specifice. Modurile proprii de simțire, apreciere și exprimare sînt atît de diverse încît e de neconceput ca fenomenul teatral, care e chemat să înfățișeze tocmai această imagine a diversității fără margini a lumii, să se cantoneze într-o metodă unică, corespunzătoare criteriilor și gustului unei anumite categorii specifice. Dar și criteriile și gustul pot fi influențate, se pot educa sau degrada. În modul de a le educa intervin aspecte pe care nu întotdeauna le putem stăpîni, pentru că, din perspectiva unei pedagogii

convingătoare, nimic nu trebuie și nu poate fi impus. Mai întâi pentru că arta actorului, creația teatrală se impune prin unicitatea și calitatea personalităților creatoare, și în al doilea rând pentru că nici o metodă de pregătire, nici un sistem de control al stării de spirit creatoare sau de însușire a unei „tehnologii” în creația actorului nu pot fi absolutizate. Chiar cei ce elogiază virtuțile unei metode ajung, dacă sînt onești față de profesie, să-și descopere, mai devreme sau mai târziu, limitele. Iată un exemplu: renumitul om de teatru englez Michael Redgrave, vorbind despre marea personalitate a lui Stanislavski, arată că acesta „reprezintă o piatră de hotar în teatru”, și că „reprezintă singura încercare reușită de a se defini fundamentele artei actorului” („Căile și mijloacele de realizare actricească”, p. 76), pentru ca apoi să recunoască: „Cred că metoda aceasta... nu e potrivită cu operele lui Shakespeare, care este mai degrabă un impresionist decît un realist”. Și că: „...această metodă este foarte prețioasă pentru o anumită categorie de piese...”

E' simptomatic faptul că multe școli de artă dramatică din lume nu folosesc obișnuitele „programe analitice” (chiar numeroase școli primare și licee de cultură generală nu mai folosesc manuale) care să prevadă ce anume și cum se va preda studenților actori. Iar „maestrul” atestateiutor, care impunea ce cuvinte din frază să se accentueze și cum, sau ce atitudine corporală trebuie luată, sau care fixa gesturile și impunea tuturor elevilor felul său de a gândi și a se exprima, a dispărut aproape cu desăvîrșire din școlile oficiale. Lumea teatrului de azi se opune din răspuțeri oricăror tendințe de dogmatizare. Viața a demonstrat că nu există criterii „infallibile” în creație sau în aprecieri, că „adevărul” ru e deținut de o singură personalitate, chiar dacă ea marchează, pentru un moment, o anumită mișcare teatrală. Legi fixe nu există, și singura șansă a unei pedagogii în acest domeniu este de a se mulțumi să propună, să ghideze, să orienteze, să

adaptee, să ajute și să se retragă în umbra studentului și a temelor de realizat, să uite toate teoriile despre „autoritatea” pedagogului, pentru că ceea ce trebuie să se nască sub ochii lui este un produs pe care nici el nu-l poate presta-bili. El poate doar, cu generozitate și răbdare fără margini, să favorizeze climatul, ambianța în care acesta să se poată naște natural. Celebru regizor Peter Brook reușește să cuprindă, într-un singur aliniat, una dintre cele mai concludente definiții ale artei actorului din cîte cunosc (s-ar putea să existe și altele), întregul ansamblu de motivații în favoarea unei pedagogii vii și nuanțate: „În multe privințe, actoria reprezintă dificultăți unice, pentru că artistul trebuie să utilizeze ca mijloc de exprimare acel material înșelător, schimbător și misterios pe care i-l oferă propria lui persoană. I se pretinde să fie implicat integral, fiind totodată distanțat — detașat — fără detașare. Trebuie să fie sincer, trebuie să fie nesincer, trebuie să învețe a fi sincer cu sinceritate și a simți veridic. Este un lucru aproape cu neputință de realizat, dar esențial; totuși este lesne trecut cu vederea. Frea adesea se întâmplă ca actorii să-și zidească munca pe deșeuri de doctrină și nu din vina lor, ci din a școlilor mortale care au împinzit lumea” („Teatrul imediat”, col. A.T.M.). Tradiția școlii românești de teatru cred că face posibilă înțelegerea destul de exactă a acestor cuvinte, pentru că la noi respectul tradiției, în afară de unele izolate cazuri, s-a bazat întotdeauna pe o largă deschidere spre noutate și împotriva izolării și a claustrării. Preluînd în mod nuanțat tot ce este actual în tradiție, școala teatrului românesc are în tulpina și rădăcinile sale materia sensibilă care înlesnește adaptarea la nou și selectează ce e viabil, dar nici nu respinge învățămintele pe care experiența culturii teatrale a acumulat-o în timp.

De aceea articolele pe care le începem vor încerca să desprindă unele constante ale artei actorului, fără a pretinde să devină un catehism.

