



ION COJAR

INITIERE IN ARTA ACTORULUI

(X)

În articolul din numărul trecut spuneam, pornind de la părerea filosofului C. Noica despre omul de cultură modern, că și actorul este „om cu mai multe posibilități” și că el nu explorează numai „realul”, ci în mod special „posibilul”.

„Realul” este pentru actor, ca și pentru noi spectatorii, tot ceea ce aparține realității existente cunoscute. Obiectele, accesoriile, textele etc., care există în spațiul scenei sau în sala de spectacol, și dincolo de ea, alcătuiesc pentru noi realitatea obiectivă comună pe care o putem verifica senzorial și aprecia rațional. Din acest punct de vedere, între noi și actor nu există nici o deosebire. Diferențele apar în modalitatea de a ne raporta la toate lucrurile care alcătuiesc această realitate comună, și în mod special la „evenimentele” ce vor surveni la ora prestabilită, justificind, de fapt, „înțilnirea” propusă de teatru și la care am convenit să ne prezentăm.

În ciuda disponibilității de a accepta convenții, sau „alte” realități „posibile”, noi, spectatorii, vedem și auzim *ceea ce se vede și ceea ce se aude*. Cu alte cuvinte, raportul care se stabilește între noi și realitatea scenică e un raport obiectiv, oprit la limitele pe care imaginea concretă a acestei realități le dezvăluie. Odată cu declanșarea „evenimentelor”, scena devine o „altă” realitate, *un univers care evoluează conform propriilor sale legi*. Percepem din acest univers atît cît ni se dezvăluie, și chiar dacă posibilitățile noastre de prelucrare și înțelegere depășesc limitele realității care ni se comunică, vedem și auzim atît cît ne comunică imaginea concretă a acestei noi realități. Dacă acceptăm opinia fenomenologilor, conform căreia cîți spectatori sint, atîtea variante de personaje există virtual, pentru că fiecare consuma-

tor de artă percepe subiectiv operele (receptează și prelucrează informațiile în funcție de structura sa psihică, de experiența de viață și de cultură, de concepții și de gustul estetic), e totuși necesar să insistăm asupra raportului obiectiv care se stabilește între noi, ca spectatori, și realitatea scenică. Vedem și auzim cît e de văzut și de auzit. Receptăm atît cît ni se comunică.

Raportul care se stabilește între actor și realitate e, dimpotrivă, un raport activ, labil, dictat de „necesități”, și ele noi, de cele mai multe ori imprevizibile, deschis oricărei probabilități, și pe care îl impune însuși sensul fundamental al actului pe care îl întreprinde și anume acela de a *dezvălui*, pornind de la „real”-ul comun, „real”-ul semnificativ „posibil”. Această realitate semnificativă „posibilă” nu se dezvăluie decît în și prin actul scenic. Ea poate fi presupusă, poate exista difuz, incert, în străfundurile conștiinței, oricum nu e constituită într-o expresie specifică, și deci de-abia ar trebui să „devină”, să se constituie într-o formă, să înceapă să existe în lumea perceptibilă a lucrurilor. În actorie, în joc, numai „evenimentele” și esența lor fac posibil acest proces de „devenire” și de dezvăluire a unei „alte” realități „posibile”.

Din perspectiva personajului și a acțiunii, a conflictului, structura literară realizată de autor există, tot așa cum există și alte accesorii; din perspectiva actului scenic al actorului, e o schemă, un proiect, și chiar dacă acesta conține toate datele unui lucru posibil, ale unei posibile construcții, nu e construcție. Mai exact, nu e fenomenul, nu e „evenimentul”, nu e „viața” care urmează să se desfășoare în acest edificiu. Pentru că *finalitatea e viața*; ea e scopul ultim

pentru care care s-a gândit și realizat proiectul, pentru care s-au cheltuit mijloace și energie, până la ridicarea edificiului. Și arta actorului nu are altă motivație — sau, mai bine spus, nu ar trebui să aibă altă motivație.

Deci, actorul, pornind de la o realitate obiectivă (convențională în parte, dar concretă), și de la informații „concrete” asupra unei realități, trebuie să descopere o altă *realitate* „posibilă”, mai puternică, mai semnificativă, o *realitate care își dezvoltă esența* și, prin aceasta, devine un bun spiritual pentru numeroase alte conștiințe, asupra cărora are o influență modelatoare. Receptorul are nevoie ca „posibilul” pe care îl dezvoltă actorul să devină „real” (altfel, totul rămîne o iluzie), și are nevoie ca realul să fie *semnificativ, esențial* pentru ca actul scenic să îndeplinească primordiala condiție a artei. (Arta dezvoltă *esența realității*.)

Oportunitatea actului scenic stă în capacitatea sa modelatoare, în puterea de a declanșa transformări calitative în rândul celor mai diverse mase de oameni. Actele scenice cărora le lipsește această capacitate de „a dezvoltă”, de a face perceptibile *esențele realității*, sînt neavenite, pentru că nu au „conținut corespunzător pentru om, (...) nu slujesc unui scop lămurit, dar devin ele însele scopuri și sînt atunci de repudiat ca atare, pentru că mistifică ideea de scop uman” *.

O realitate nouă, considerată fictivă, care se plămădește în fața ochilor noștri, prin jocul și trăirea actorului, devine tot atît de concretă ca și realitatea obiectivă. Convențională sau nu, prezența oamenilor reali (a actorilor) într-o „situație de viață”, într-un „eveniment”, chiar dacă acesta se produce pe scenă, preînde un comportament *autentic* față de toate elementele componente ale acestei „realități”. Chiar dacă e prestabilită, inventată pentru scenă, „situația de viață”, odată acceptată, pretinde actorului, pentru a fi convingător, angajare completă față de toate aspectele pe care ea le presupune. Situația scenică e o nouă „realitate colectivă”, insolită, în care actorii nu se pot preface, nu pot mima doar comunicarea și comportamentul, așa cum fac diletanții, ci acționează și reacționează într-un anume plan al adevărului la toate implsurile pe care aparatul senzorial le recepționează din „realitatea colectivă” acceptată. Odată angajat în această „realitate colectivă”, actorul nu mai poate acționa și reacționa *parțial* „ca un actor” (numai cu gestul sau numai cu vorba), ci și ca un om real, ceea ce înseamnă ca

o „totalitate”. Și chiar dacă „realitatea” scenică este incoerentă din punctul de vedere al autenticității elementelor care o compun (multe fiind convenții, marcaje, sugestii), procesele psihologice trebuie să se desfășoare într-o deplină coerență și autenticitate, într-un raport nefalsificat dintre „realitate” și joc, dintre „situația de viață” și comportament, dintre procesele interioare și expresie, adică fără „reducții” sau „bonificații”, „artifice” („scenice”, sau „actoricești”), adică fără „acea corecție a formei (care) este artificială, ori de-a dreptul dăunătoare artei, fiindcă expresia nu are „adevăr și frumusețe”, ci este o intenție totalitară concretă” **.

Mult timp, esența artei actorului era văzută ca expresie atent prelucrată numai a anumitor elemente, dispartate, ale structurii umane. Și azi există diverși oameni, și chiar unii „specialiști”, care văd fondul artei actorului în „arta de a spune frumos”, în „mimică” și în „imitarea naturii (frumoase)”. Multe lucrări teoretice pornesc de la teze care, pentru statutul contemporan al artei actorului, sînt nefaste, pentru că săvîrșesc eroarea fundamentală de a considera actul actorului ca o manifestare „parțială” a individualității lui, și nu ca o „totalitate”, ca o expresie cuprinzătoare, complexă, a interacțiunii permanente dintre elementele realității.

Actul scenic redus la expresia unor aspecte separate ale structurii umane, la expresia „gîndirii”, sau a „simțirii”, la „vorbire frumoasă”, la „mimică” sau gest elegant și mișcare educată, este consecința, explicabilă, a unui mod de a gîndi și juca teatru determinat de concepția

(Continuare la p. 92)

** Camil Petrescu. „Modalitatea estetică a teatrului” Editura enciclopedică București 1971, p. 38.

„...expresia nu are „adevăr și frumusețe”, ci este o intenție totalitară”, o înțelegem în sensul că expresia nu are numai „adevăr” și numai „frumusețe”, ci, fiind o „intenție totalitară”, este expresia unei viziuni complete, globale, a creatorului asupra vieții și artei, în toate aspectele lor posibile și contradictorii, și, în consecință, presupune includerea în expresie nu numai a unor aspecte ale realității, ci a tuturor aspectelor semnificative ale ei. Înțelegem deci că „expresia” are, sau ar trebui să aibă, și „adevăr”, dar și opusul lui, adică neadevărul, minciuna, să cuprindă și „frumusețea”, dar și opusul ei, deci și urîtenia, precum și aspectele intermediare, pentru a împlini dezideratul de „intenție totalitară”.

* C. Noica. „Sentimentul românesc al ființei”, cap. VI, p. 187, Ed. „Eminescu”, București, 1978.

tie 1971; Aurel Baranga, „Informația Bucureștiului”, 20 martie 1971; N. Carandino, „Săptămîna culturală”, 26 martie 1971: „E. B. nu este numai romancierul pe care toată lumea îl cunoaște și îl apreciază. E. B. este și un autor de teatru ignorat și care, desigur, în mare măsură îl însuși se ignoră. *Să nu-ți faci prăvălie cu scară* aduce pe scenă, odată cu lumea specifică a lucrărilor sale epice, un relief dramatic și o atmosferă, demne de cele mai autentice tradiții ale «Teatrului Liber», de amintirea lui Henri Becque, a lui Jules Renard, ca și de textele nemuritoare ale rușilor... Personajele sînt vii, situațiile sînt rupte din realitatea timpului, replicile sînt firești, inevitabile, dar totul nu în serviciul unui teatru de copie fotografică, al unei reproduceri stereotipe de viață curentă. E. B. are, atît în concepție, cit și în dialog, sinteza veritabilului dramaturg”. Sanda Faur, „Flacăra”, 3 aprilie 1971; Natalia Stancu, „Scînteia”, 6 aprilie 1971; Sorin Titel, „România literară”, 15 aprilie 1971; Dinu Săraru, „Tribuna”, 22 aprilie 1971; Ion Cocora, „Tribuna”, 20 mai 1971; Traian Șelmaru, „Informația Bucureștiului”, 21 decembrie 1971; Radu Albala, „Teatrul”, 1 1972; George Sbârcea, „Steaua”, 2/1972; Antoaneta C. Iordache, „Orizont”, 41/1973; M. N. Rusu, „Viața studentescă”, octombrie 1973; D. Chirilă, „Familia”, 11 1973; Ion Cocora, „Tribuna”, 3/1974; George Eliade, „Vatra”, 1/1975; Teodor Pracsu, „Cronica”, 25 noiembrie 1977; V. Ducea, „Teatrul”, 5 1978; „Theater der Zeit” (R.D.G.), 12 1977.

În volum :

Dumitru Micu — Nicolae Manolescu, „Literatura română de azi”, București, Editura Tineretului, 1965, p. 291—292; Ion Manițiu, „Gong. Articole și eseuri”, București, E.P.L., 1968; Liviu Călin, „Portrete și opinii literare”, „Albatros”, 1972; Dinu Săraru, „Al treilea gong”, ed. cit.; N. Carandino, „Autori, piese, spectacole”, București, Editura „Cartea românească”, 1973, p. 420; Emil Manu, „E. B. interpretat de...”, București, Editura „Eminescu”, colecția „Biblioteca critică”, 1974; Eugen Simion, „Scriitori români de azi”, București, Editura „Cartea românească”, vol. 1, 1974, p. 569—570; Radu Popescu, „Cronici dramatice”, ed. cit.; Amza Săceanu, „Fața nevăzută a teatrului”, Editura „Eminescu”, colecția „Masca”, 1974, p. 199; Traian Șelmaru, „Premiera de seară”, București, Editura „Eminescu”, Colecția „Masca”, 1975, p. 79—81: „Înainte de orice, Eugen Barbu se dovedește și în teatru un creator de tipuri și un meșter al dialogului. I-am simțit pe actori la largul lor, de la interpretii principali, pînă la cei cu roluri episodice. *Să nu-ți faci prăvălie cu scară* e o piesă de roluri. Interpretii au ce juca”. Virgil Brădăceanu, „Viziune și univers în noua dramaturgie românească”, București, Editura „Cartea românească”, 1977, p. 391—393; Marian Popa, „Dicționar de literatură română contemporană”, București, Editura „Albatros”, 1977, p. 57—62; Ștefan Oprea, „Martor al Thaliei”, Iași, Editura „Junimea”, 1979, p. 169.

(Continuare de la p. 77)

anumitor epoci istorice, care au dat și teatrului scopuri conforme cu interesele și idealurile sociale, morale, politice și estetice pe care le-au urmărit. Teatrul „de curte”, sau al Renașterii, sau cel romantic, au dispărut, odată cu timpul lor, iar ideile din care s-au alimentat sau pe care le-au prilejuit mai trăiesc, pentru că, din fericire pentru cunoaștere, ele trec nestingerite dintr-o epocă în alta,

sînt preluate pe diversele canale ale culturii și operează în continuare criterial, chiar dacă nu se mai justifică în practica teatrală. Anacronismul lor se ascunde în judecăți ce par a fi „etern valabile”, mai cu seamă cele exprimate în stilul riguros al filosofilor. Între arta prezentului și unele idei păstrate în depozitele culturii intervin incompatibilități uneori derutante, iar cînd aceste idei activează ca poncife, blochează spiritul creator.