

ION COJAR

INITIERE IN ARTĂ ACTORULUI

(XI)

Deși presupun că interesul pentru „Ce” să facă și „Cum” să facă al celor preocupați de actorie e mai pronunțat decât pentru aspectele teoretice generale, și deși știu că se așteaptă sfaturi „mai practice”, care să poată fi aplicate „direct”, în împrejurări concrete, nu mă grăbesc să dau curs acestei nevoi, pe care o găsesc întemeiată, dar secundară. În raport cu nevoia de a discuta unele aspecte de principiu și specifice.

Actul actorului se afirmă, sau se afirmă, ca artă, prin har și meșteșug, dar totodată prin modul de a gândi acest act. Distanța dintre actoria de la periferia culturii și cea din teatrul de artă ține nu numai de talent sau de meșteșug (pe estradele bilciurilor nu lipsește nici talentul, nici meșteșugul), ci și de modul de a gândi actoria. Artă actorului e într-o proporție hotărâtoare *un mod specific de a gândi*.

În permanență există un oarecare decalaj între criterii, decalaj care survine din deosebirile de optică, din divergențele de mentalitate între cei care „fac” artă și cei care o consumă sau din înțelegerea inadecvată și neunitară a terminologiei, și mai cu seamă din diferențele între structurile individuale — și, deci, capacitățile diferite de a evalua, prin sensibilitate și inteligență, prin pregătire culturală și cunoaștere estetică — ale celor care judecă. Dar când ideile despre actul artistic preiau influențe și condiționări ce țin de aspecte exterioare artei, sau de moduri eronate și simplificator-vulgarizatoare de a gândi arta, se ajunge la ignorarea specificului, la confuzia valorilor, ceea ce conduce inevitabil atît la criza mijloacelor, cît și la cea a criteriilor, deci și la principiilor.

Cînd, prin reclama generos susținută de partizani specialiști, sau nespecialiști, e

exaltată o producție anemică, sau e etalonată drept creație originală o pastişă, lucru perfect posibil prin specularea lacunelor de informare a publicului (spus pe șleau, există de mult și „bișnițari” de idei și de soluții artistice, nu numai de monedă și de bunuri străine), cînd o producție ce seamănă doar prin cîteva caracteristici exterioare, cu un fapt de artă, poate fi propusă și înălțată la rang de model, cînd succesul de public, stors oricum, prin orice mijloace (chiar prin jalnice apariții pe stadioane, în postură de fotbaliști și de arbitri de panopticum, ale unor artiști cu faimă), nu se poate vorbi numai de mijloace, ci devine imperios necesară reformularea unor idei și principii despre criteriile, despre specificul și demnitatea artei.

Pentru că toți oamenii sînt înzestrați cu capacitatea de a „ilustra” (imita) sentimente, emoții, iar existența socială este, din această perspectivă, un continuu antrenament de dezvăluire și ascundere, un „joc”, impus de convenții, maniere și etichetă — individul fiind obligat să facă ceea ce se cuvine și să evite ceea ce nu „se cade”, în funcție de împrejurări —, și cum vîrsta copilăriei l-a pregătit pe fiecare pentru „jocurile” mai subtile, sau mai dure, ale maturității, arta actorului nu-și poate aroga un statut „de excepție”, decît îndeplinind condițiile care o ridică deasupra a ceea ce e comun, obișnuit, decît depășind prin ceva anume ceea ce stă în posibilitățile tuturor oamenilor, decît „ridicîndu-se”, „înălțîndu-se” printr-un „salt original”, la condiția ei de artă, de creație, adică de „ctitorie”.

Mai convingător sau mai stingaci, mari comunități umane trăiesc aparența teatrală cu convingerea că respectă regula jocului. Iar această convingere e întărită de exploziile de talente surprinzătoare, a

căror apariție și favorizată de ampla mișcare de amatori, individualității cu un deosebit simț al adevărului vieții, cu o ascuțită inteligență scenică, cu farmec și umor, cu fior dramatic, cu o cuceritoare naturaleză și stăpânire de sine, cu puterea de a supune auditoriul, de a se face priviți și ascultați, aptitudini înnăscute pentru scenă și exersate, mai mult sau mai puțin conștient, în viața de toate zilele. E ideal ca acela ce aspiră să devină actor să-și fi descoperit astfel vocația. Biografia artistică a unor mari artiști ai teatrului nostru de azi a început așa.

Până la opțiunea de a deveni actori, tinerii ar trebui să-și verifice cu responsabilitate, mai întâi față de ei înșiși, pe această cale, aptitudinile. Din păcate, lucrurile se petrec, de obicei, altfel. Cei mai mulți, mai întâi se decid, pentru că „le suride ideea“, și de abia după aceea încep să-și verifice „poate în mai mică măsură aptitudinile reale, cît „șansele“ de a intra la Institut. Ce poate ieși dintr-un asemenea început? Un lanț de eșecuri imediate, sau mai târziu.

Activitățile ieșite din comun sînt dure. Performanța nu admite toleranțe. Sub acest aspect, teatrul e neiertător și crud cu cei care-l slujesc: nu admite erori sau infidelități. Teatrul e „păgîn“, nu cunoaște mila, ride batjocoritor de nepuțință și de infirmități. Legea lui e performanța, și numai ea îl justifică. Iar actorul, fiind cel chemat s-o îndeplinească, nu-și poate îngădui să plutească în ireal, într-o lume iluzorie, în visare, așa cum s-ar putea crede că este, văzută din afară, de către cei care nu o cunosc, viața artistului. Talentul, singur, nu e suficient, nu e o garanție a reușitei. Nu de puține ori, tocmai încrederea prea mare în propriile resurse a dus la capotarea multor „speranțe“, sau consacrări, pe care tocmai talentul i-a pierdut. Succesul încearcă greu firele predispușe la individualism și anarhie. În aceste cazuri, talentul, asociat cu succesul (mai ales cel timpuriu), deci tocmai idealul împlinit al tuturor aspiranților la notorietate, a dus la eșecul, uneori, din păcate, definitiv. Desconsiderarea regulilor comune ale colectivității teatrale, ca și nesocotirea importanței unui mod specific de a gândi arta actorului, nu rămîn niciodată fără consecințe. Ireversibilitatea, cel mai dur fenomen al vieții, cel mai greu de depășit, operează fără reducerii, la fel de nemilos, și în teatru.

Este un fapt evident că artele presupun îndeminare și că orice act artistic se realizează prin meșteșug. De obicei, se crede că în arta actorului aceasta înseamnă numai disponibilitate ludică, flexibilitate corporală, suplețe și forță vocală, mobilitate psihică, variabilitate ritmică etc., și de aceea, în toate împrejurările legate

de pregătirea actorului, se accentuează importanța antrenamentului practic pentru însușirea măiestriei. E cert că fără dezvoltarea acestor date nu poate fi vorba de joc și de „jucării“ și că importanța lucrului practic, a exercițiului, nu poate fi negată și nici minimalizată; dar se pierde, adesea, din vedere, în lucrul cu actorul, ca și în pregătirea lui, în munca pedagogică, faptul că arta actorului, în formele ei cele mai diverse, dar și cele mai autentice, este o *expresie a totalității naturii umane*, un produs nedivizat, neredus la expresia doar a anumitor elemente ale structurii sale individuale (expresie corporală — gest, mișcare, mimică — sau expresie verbală, luate separat, așa cum se și predau ele în vechile conservatoare și cum se predau și azi, în școlile tradiționale, cu ferma convingere a pedagogilor că acestea constituie „măiestria“ actorului...). Dar nici expresia, oricît de unitară și oricît de dinamică, a tuturor acestor elemente, luate la un loc, încă nu am putea s-o considerăm „totalitate“.

Omul se detașează de celelalte specii prin conștiință, și orice acțiune a sa, de la aceea de culegător la aceea de creator, e dirijată de capacitatea sa de a gândi. Cum ar putea fi jocul actorului o expresie a „totalității“, dacă tocmai ceea ce are el mai de preț, ceea ce îl înalță pe scara evoluției, nu e luat în calculul „totalității“ la care ne-am referit?

Oricît de greu ne-ar veni să credem, au existat totuși și opinii care negau fățiș rolul gândirii în jocul actorului. Dealtfel, și azi se poate întîlni, și încă destul de des, o „specie artistică“ îndărătnică, prost învățată, sau numai inocentă, care trăiește doar iluzia gândirii. Refractoră discuției teoretice, analizei și conștientizării proceselor creației, această specie de actori, recurgînd la meșteșug, pune și gîndirea în ghilimele. În loc să încerce s-o practice efectiv, preferă să o mimeze „cu măiestrie“. De aceea, e recomandabilă prudența față de termenii des utilizați, ca: meșteșug, meserie, măiestrie, care pot fi, adesea, agenți purtători de procedee artisanale, scheme fixe, soluții prestabilite, șabloane, trucuri, efecte „verificate“ etc., de fapt rămășițe de la sărbătorile altor creații, care au avut loc cîndva și care au fost apoi „furate“ de tineri de la bătrîni, imitate, perpetuate; în realitate, acestea constituie o falsă măiestrie, un mod fals de a înțelege și practica arta actorului.

Deci, nici „jocul“ actorului, nici noțiunea de „măiestrie“ nu-și împlinesc sensul integral dacă se rezumă a fi, în primul caz, expresia scenică, și în al doilea, semnificația abilității, îndeminării artisanale.

Termenul de măiestrie consider că ar trebui să semnifice un raport fidel între specificul artei actorului și modalitățile de a transpune în materia sensibilă un sistem propriu de a gândi și simți al artistului. Măiestria nu e o colecție de procedee, ci un sistem unitar și coerent de a scoate în evidență, de a lumina sensuri, semnificații; deci, înainte de orice, este un mod propriu de a gândi și a simți, și apoi de a transpune fidel și coerent ce ai gândit și ce ai simțit în actul scenic.

Atributele inteligenței actorului, *capacitatea lui de abstractizare*, de analiză și sinteză, capacitatea de a construi modele abstracte și de a le comunica, prin limbajul specific artei sale, care nu e numai cuvântul rostit, cum nu e nici numai mișcarea trupului, constituie, de fapt, elementul esențial, care nu poate lipsi și nici nu poate fi înlocuit cu altceva, din actul scenic ce aspiră spre „totalitate”, ca singură ipostază autentică și demnă a artei actorului.

„Artisticul” nu este numai ceea ce se vede și numai ceea ce se aude, ci mai cu seamă ceea ce se degajă din îmbinarea acestora, ceea ce ni se comunică prin mijlocirea acestora. Deosebirea dintre di-

létant sau meșteșugar și creatorul autentic stă tocmai în acest aspect: primii se mulțumesc să rostească replica și să execute „mișcarea”, iar creatorul nu se oprește niciodată aici, ci caută să ne comunice „altceva”, ceva mai important decât mișcarea sau cuvântul, ceva ce depășește ca valoare expresia, imaginea sonoră sau vizuală propriu-zisă. Sensul, semnificația, înțelesul ce se degajă din concretețea imaginii o depășesc ca valoare, și creatorul autentic știe sau intuiește această realitate a artei lui.

Arta actorului nu e un hibrid alcătuit prin alăturarea oratoriei cu dansul sau pantomima, deși în decursul timpului ea a trebuit să se adapteze unei mari diversități de interpretări ale sensului ei fundamental. În ce măsură sîntem și noi fideli naturii ei originale, cît de mult ne depărtăm, sau cît de aproape ne păstrăm, prin înțelegerea noastră, de origini, rămîne de văzut, dar încercăm să ne plasăm într-un raport cît mai obiectiv — dar favorabil specificității — față de funcțiile, necesitățile, elementele care-i asigură permanența și unicitatea, cît și demnitatea autonomiei artistice.

NOTE

Un eveniment editorial

Vede lumina tiparului, la aproape opt decenii de la ediția princeps, *Istoria literaturii române în veacul al XIX-lea* de Nicolae Iorga, în trei volume, operă capitală pentru cunoașterea veacului nașterii și consolidării culturii noastre moderne. Cum bine se știe, marele cărturar, în sintezele sale literare, privește întreaga

dezvoltare a spiritualității românești potrivit întemeiatei convingeri că literatura nu poate fi separată de istoria ideilor și artelor.

Această sinteză este prima în cultura noastră care acordă teatrului locul meritat în mișcarea generală de idei. O primă și strălucită situație a dramaturgiei în aria spiritualității naționale. Pentru Țara Românească, sursa documentară este studiul academic al lui D. C. Ollănescu, *Teatrul la români*, 3 vol. 1897—1898, iar pentru Moldova și Transilvania, studiile parțiale, risipite în gazete. Se dă importanța capitală lui Vasile Alecsandri, creatorul repertoriului național, se accen-

tuează rolul lui Heliade Rădulescu și al emulilor săi în crearea Teatrului Național. Iorga a văzut, întîiul, că Teatrul Național, în epoca pașoptistă, a genezei, se confundă cu ideea revoluționară de „teatru al nației”, a scris că trebuie să vorbim despre afirmarea primei noastre scene nu de la inaugurarea clădirii (1852), ci de la spectacolele „Societății filarmonice” (1833).

Istoricii teatrului nostru — fie că au ținut seama de ea sau nu — aveau încă din 1907, data apariției întîiului volum al cărții în discuție, un îndreptar pentru periodizarea istoriei teatrului românesc.

I. N

