



INITIERE IN ARTA ACTORULUI (XIV)

Deși natura lea nu a fost o condiție a jocului actorului în toate epocile și în toate spațiile geografice, atunci când s-au împlinit cuvintele lui Horațiu din „Arta poetică” — „Ce-i plăsmuit ca să placă, să semene cu adevărul” —, teatrul și-a îndeplinit mai bine menirea. Sint concludente, în acest sens, exemplele ce le dădea, încă în 1699, Andrea Perruci „Cind joci simțit și firesc, și cu vorbe și cu gesturi, miști într-atita simțurile precum Polux atunci când a jucat *Electra* lui Sofocle și a apărut pe scenă cu urna cenușii lui Oreste, slujindu-se de aceea unde era cenușa fiului său, o jucă atit de viu, incit făcu spectatorii să izbucnească de-a dreptul în lacrimi. Esop atita se adinci în rolul pe care-l făcea, al lui Atreu în *Tieste*, că omorî cu sceptrul una din slugile tragediei. Pylades, comicul lui Augustus, jucînd *Hercule furios*, în așa chip se preschimbă în propriul lui personaj, că trimise săgeți în popor, nemișcînd defel împăratul. Nicostratus reprezenta atit de bine faptele astea pe scenă, că dădu loc proverbului : „Omnia faciam more Nicostrati” *. (.Toate le voi face după obiceiul lui Nicostrati“).

Jocul natural, simplu, însoțit de simțul adevărului, a fost o aspirație permanentă a artiștilor adevărați, chiar dacă regulile esteticii teatrale sau legile unui timp anume impuneau exaltarea laturii convenționale a reprezentației.

Între convenții și nevoia de adevăr, există o permanentă tensiune care pune în evidență contradicții ce nu se resorb decît în operele de excepție, ale căror structuri ne apar pornite tocmai de la

* Andrea Perruci, „Despre arta reprezentației dinainte gîndite și despre improvizatie”, Ed. „Meridiane”, București, 1982, p. 104.

condiția fundamentală, originară, a teatrului, care este aceea paradoxală, acceptată și încorporată în toate componentele și la toate nivelurile actului scenic : cel conceptual, cel concret ambiental-plastic, și cel uman. Tot ceea ce e doar frumos sau excentric, sau doar ciudat și exotic, dar fără tensiunea a ceea ce este paradoxal ca factor original al jocului teatral, e inutil scenei, pentru că e doar ilustrativ, decorativ, și nu dramatic.

Dar și teatrul convențional a cunoscut gloria, datorită unor mari maestri ai genului. Jocul actorului s-a manifestat cu aceeași strălucire și eficiență estetică și formativă și atunci cînd se declara artă „a reprezentării”, ca și atunci cînd se străduia să devină din ce în ce mai mult o artă „a retrăirii”. Doar formele degradate atit ale uneia, cit și ale celeilalte, au făcut posibilă denigrarea lor reciprocă, pe fondul unor principii inițial diferite și al unor obiective și tehnici teatrale divergente. Teatrul realist, drama psihologică și în special filmul au impus un tip de actor neconvențional, de factură specială, cu un joc profund realist, cu o personalitate distinctă, capabil să exprime procese interioare complexe, contradictorii, și să anuleze pe toate planurile (fizic, psihic-afectiv, intelectual și intuitiv), distanțele dintre el și personaj.

Foamea de autenticitate a filmului și a teatrului modern, devenînd din ce în ce mai pronunțată, a dus la apariția pe ecran și uneori pe scenă a unor neprofesioniști, ale căror simplitate și stingăcie, adăugate autenticității tipologice, urmau să „purifice” universul imaginat de orice urmă de artificialitate, de „confectionat”, trebuiau să izgonească din cîmpul de filmare sau cel teatral, compromisul de conținut și cel formal, aproximația „imita-

ției", compozițiile, elaborările „artistice”, contrafacerea iluzionistă.

Din considerente prea elementare, desigur, cum ar fi acela că personajul țăran sau muncitor industrial, de pildă, poate fi „cel mai adevărat” dacă este reprezentat, în film sau pe scenă, chiar de un țăran sau un muncitor autentic, datorită unor experiențe reușite (vezi filmele *Hoții de biciclete*, *Roma, oraș deschis*, *Miracol la Milano* ale lui De Sica și Rossellini), s-a ajuns la transformarea în procedeu, la preluarea fără rezerve și la o generalizare simplificatoare a acestui mod foarte particular — justificat, în anumite cazuri, în primul rînd de o concepție coerentă asupra întregii opere, urmărită cu consecvență de la idee și pînă la concretizarea celor mai mici detalii, și apoi abia și de succesul lor răsunător — de soluționare a problemelor de creație pe care le ridică, la fiecare film, sau spectacol, raportul dintre artă și realitate, dintre adevărul natural și cel artistic. De aci la impostură nu mai e nici măcar un pas, iar lipsa de discernămint și de criterii care să asigure acel minim de specialitate duce nu numai la vulgarizare, ci și la insucces, cum s-a dovedit cu atîtea producții ce n-au produs nici o satisfacție artistică, ci doar crispare și jenă „culturală”.

Artificialitatea, oricît de puțin sesizabilă în manifestarea comportamentală și verbală a actorului format într-un spirit artistic dominat de convenții și de criteriile succesului imediat, constituie, fără îndoială, un obstacol de netrecut în calea realizării unor imagini care să creze senzația de autenticitate. Distanța dintre interpret și personaj, ce se resimte în joc, decalajele dintre intenție și realizare, din indiferent ce motive, obiective sau subiective, ultragiază astăzi nevoia de adevăr a spectatorului venit cu bună credință în sala de teatru sau de cinema. Spectatorul trecut prin experiența violenței și a cruzimii războiului, trăind în atmosfera celei de-a doua jumătăți a secolului XX, marcat de atîtea decalaje dintre idealuri și realitate, apăsător de amenințări de tot felul, culminînd cu obsesia unei posibile catastrofe nucleare, confruntat cu o nouă limită tragică a condiției sale umane, e îndreptățit să refuze măcar ceea ce poate refuza, e normal să evite ceea ce poate evita, e firesc să respingă ceea ce stă în puterile lui să respingă: diletantismul, falsul, impostura, jocul desuet.

Caracteristicile jocului nu pot rămîne într-o determinare limitată doar de reguli strict profesionale, de ceea ce se consideră a fi tehnici și mijloace ale măestriei. Caracteristicile jocului sînt în mod inevitabil dependente de aspecte specifice transformărilor sociale, psihologiei grupurilor, dinamicii culturii naționale și universale, climatului general psiho-social.

Arta actorului e determinată de timpul istoric. Fiecare generație își impune preferințele și își formează propriii săi idoli. Actorul poate fi considerat important. În ordine valorică, doar în funcție de criteriile unei anumite epoci. Ascultați-i astăzi pe Nottara, pe Moissi, pe Sarah Bernhardt. Impresionanta lor măiestrie relese cu pregnanță și din înregistrările pe discuri, dar și mai pregnant reiese un mod anume al lor de a-și gândi arta, mod care nu e convergent cu necesitățile, cu gustul, cu ideile despre teatru ale oamenilor de astăzi. Ceea ce a fost odinioară considerat extraordinar și impresionant, azi e desuet, iar pentru cei mai tineri, derizoriu și chiar rizibil. Cîți actori, considerați mari la un moment dat, neadaptîndu-și jocul la evoluția care, chiar în timpul relativ limitat al existenței lor, se înregistrează, nu se devalorizează, căzînd în desuetudine?... Teatrul, ca orice organism viu, resimte în modul cel mai acut toate consecințele ireversibilității timpului. Alte arte resimt mai puțin, sau deloc, efectul timpului.

Din aceleași considerente, modalitățile și programele de formare a actorului nu sînt scutite nici ele de perimare. Atît obiectivele, cît și tehnicile trebuie să se afle într-o consonanță cu criteriile generale ale teatrului celui mai viu al momentului dat și să încorporeze tot ceea ce se prefigurează drept semne ale **pasului** pe care teatrul național și universal este în perspectivă să-l facă. Însă cel mai important pas pe care pedagogia artei actorului l-a făcut spre propriul ei conținut și spre autenticitate l-a realizat atunci cînd a înlocuit vechiul principiu al „imitației” cu cel al emancipării personalității viitorului creator, eliberîndu-l pe acesta de tirania diverselor „modele” exterioare și îndemnîndu-l să se întoarcă spre propria sa individualitate subiectivă. Sursa artei e în însăși ființa artistului. Actorul poate porni de la ideile altora (ale autorului de piese), dar resursele tuturor creațiilor lui sînt în el. Acesta e unul dintre principiile de bază ale formării actorului, care-l îndăduie să ajungă la performanța anulării distanței dintre el și personaj.