

ITINERAR ÎN PROBLEMATICA ACTORULUI

Există o viață a teatrului de dincolo de spectacol, care nu conține nimic sărbătoresc și spectaculos și despre care nu se prea vorbește: acea viață zilnică, uneori mai calmă și alteori mai agitată, de studiu, de efort, de repetiții. Experiența acestei munci extrem de bogată și de diversă; un fond vast de observații, de concluzii, de opinii și metode de elaborare trăiește în marginea fenomenului spectacol, arareori adus în circuitul dezbaterii și activității creatoare comune. Am încercat de aceea — în cadrul general al cercetării procesului de pregătire a spectacolului — o investigație pe teritoriul existenței profesionale a actorului; de data aceasta însă, nu privită din exterior, ci descrisă, explicată, comentată dinăuntru, cu acel coeficient de subiectiv de care este încărcat orice adevăr concret al fenomenului de conștiință. Am rugat deci pe câțiva actori valoroși, din generații și colective diferite, să-și înfrângă fireasca reticență față de caracterul mai puțin obișnuit al anchetei, să facă efortul de a se oferi drept subiect de cercetare, servind cu franchețe drept ghid benevol în problematica profesiei lor. De aici încolo a început un itinerar pasionant, ale cărui etape sînt consemnate aici. N-am respectat nici un protocol. N-am evitat punctele de vedere contradictorii, căutînd cu orice preț armonia; n-am dorit să absolutizez vreo opinie, să netezesc asperitățile. N-am urmărit să elaborez un regulament de ordine interioară pentru uzul actorului ideal. Ci să aduc, în fondul comun al culturii acestei profesii, materialul extrem de interesant al unor experiențe vii. El exprimă neașteptate înfilniri spirituale și conflicte de idei de importanță principială pentru spectacolul nostru teatral.

- GEORGE CALBOREANU
- IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU
- GINA PATRICHI
- SANDA TOMA
- OCTAVIAN COTESCU
- MARIN MORARU
- FLORIN PIERVIC
- ION CARAMITRU

1: O TENDINȚĂ DE INTEGRARE

În contact cu individualități prin definiție deosebite, discuția refuză îndrjit încadrarea într-un tipar, stereotipiile explodează mereu; de la una și aceeași întrebare se deschid, în funcție de interlocutor, zeci de piste diferite: am mereu în față o altă planetă, guvernată de altă legitate interioară. Atitudinea-tip nu este posibilă nici măcar într-o relativ banală „discuție introductivă”; cu atât mai puțin în creația comună a spectacolului. Fiecare dintre punctele de vedere își are valoarea absolută între limite relative; ceea ce înseamnă că o cerință principală pentru reușita fiecărei acțiuni este armonizarea individualităților, descoperirea posibilelor puncte de contact, a „limbajului comun”; uneori, rar, se manifestă și incompatibilități, care, subapreciate, pot să dinamiteze întregul edificiu.

Subordonându-se acestei idei a *coerenței interioare* a actului artistic (spectacol, relație de echipă), prima etapă a discuției s-a organizat în jurul întrebării:

— În ce raporturi vă găsiți cu regizorul? Acceptați întotdeauna punctul său de vedere global și concepția asupra personajului, sau, fiind în dezacord, vă păstrați independența?

Răspunsurile, firese deosebite, se întâlnesc într-un anumit loc, unde o constatare marchează un categoric câștig de nivel: a fost depășit, în conștiința actorilor de frunte, momentul disputei sterile dintre primatul regiei și primatul actorului; chiar dacă argumentele diferă prin natură, tendința comună și totodată criteriul ultim este omogenitatea rezultatului. Poziția cea mai intransigentă este, după cum e normal, cea a artistului poporului George Calboreanu — prin formație și personalitate, prin excelență, „solist”; de aceea, domnia-sa așteaptă din partea regizorului un efort de orchestrare, de armonizare în funcție de constanța-actor.

„Actorul e o individualitate «de sine stătătoare, de sine gânditoare», față de care regizorul trebuie să facă neapărat concesii. Pentru mine,

regizorul este cel care-mi creează cadrul viu, care-mi oferă elementele de referință exterioare, care-mi înconjoară personajul și-i creează fundalul; care, în sfârșit, îmi servește de «oglinză» de control.”

Irina Răchiteanu-Șirianu pornește de la interinfluența a două sau mai multe variabile în relație. Actrița prețuiește în mod special frumusețea și bucuria descoperirii comune; rezultatele cele mai bune le obține atunci când se realizează o relație de colaborare:

„Nu accept să mi se impună din prima zi o armură gata încheată în care să intru, să mi se spună, la prima obiecție, «lasă că știu eu mai bine»; să vin la de-a gata. Sint nevoia să parcurg, la rîndul meu, întregul drum, să acumulez, să particip, să ofer; numai atunci cînd regizorul și actorul «cresc» împreună, creația este organică și adevărată.”

Sanda Toma se declară partizana deplinei azeziuni la punctul de vedere al regiei, considerînd-o o chestiune de disciplină a creației; atunci cînd lucrul nu e posibil — ceea ce i s-a întîmplat o singură dată — preferă ruptura, compromisiului.

„Nu cred că sint ceea ce se cheamă un actor-instrument“ — spune Ion Caramitru. „Ca să pot obține un rezultat măcar onest, care să se lege cu întregul, trebuie neapărat să înțeleg «cu capul meu», să ajung la propria mea explicație și să-mi găsesc locul meu în context. Dacă regizorul îmi deschide lumea lui într-un asemenea mod încît să mă pot integra, atunci ader necondiționat și sint capabil să contribuie eficient la spiritul spectacolului; dacă aceasta îmi rămîne închisă sau nu mi se potrivește structural, oricît m-aș strădui, sint oșac ca o piatră, rămîn un «corp străin».”

Experiența străbătută de Gina Patrichi e diversă și, ca atare, interesantă pentru mulți actori; în funcție de împrejurări, actrița și-a schimbat de cîteva ori atitudinea față de această chestiune crucială:

„În provincie, în primii ani de teatru, nu aveam întotdeauna alături un regizor sigur, de la care să aștept îndrumare; m-am obișnuit atunci să-mi fac singură rolul, de la A la Z, și să țin la părerea mea «pînă-n pinzele albe». N-am să uit niciodată primul rol pe care l-am lucrat cu Liviu Ciulei, cînd am venit în Teatrul „Bulandra”: Kitty Duval. Întreaga mea personalitate de actriță s-a restructurat cu acest prilej, nebanuite perspective asupra propriilor mele posibilități mi s-au deschis; o grămadă de prejudecăți din care mă hrăneam s-au prăbușit. Reconvertită, am trecut cu arme și bagaje pe poziția oșusă, și-am început să ascult de regizor cu o supunere desăvîrșită. După un timp, am avut din cauza aceasta un eșec — și regizorul poate să greșească, nu? mai ales cînd nu-și cunoaște suficient actorii. Abia după aceea, cred că am ajuns la soluția justă: să te pliezi exigențelor conducătorului spectacolului cu maximă dăruire, dar să nu-ți pierzi niciodată discernămîntul. Uneori e nevoie tocmai de discernămîntul tău...”

2: AUTOCARACTERIZĂRI DE LUCRU

Căutăm împreună, încet, cu răbdare, definirea cîtorva modalități personale de a aborda rolul:

Sanda Toma: „Mă feresc să am «viziunea mea» gata făcută despre piesă cînd încep lucrul, pentru că atunci, chiar dacă aceasta n-ar fi cea mai interesantă, n-aș putea să nu fii puțin dezamăgită; încerc, de aceea, să fii o «silă albă», să primesc totul drept nou, odată cu ceilalți și într-o accepție solidară. Efortul creator trebuie să înceapă pe această bază comună. Asta îmi creează un mod de lucru senin, destins; nu văd în elaborarea unui rol de teatru o alchimie misterioasă și tulburătoare, din pricina căreia

actorul să umble pe stradă chinuit, cu o figură răvășită; e mai degrabă un proces de acumulare, care nu se încheie nici pe departe la premieră — dimpotrivă, atunci purtăm o haină sărbătorească, pe care ne grăbim s-o dezbrăcăm, pentru a ne instala în bucuria efortului de desăvârșire, ce durează încă multă vreme. Acest proces de acumulare se organizează pe două nivele: pe de o parte, elaborarea practică, în repetiții, care seamănă cu munca organizată și ritmică din multe alte meserii; pe de alta, mai în profunzime, o infiltrare în viață, un fel de «pojar intern», care se leagă cu celelalte laturi ale existenței noastre și-și absoarbe seva de peste tot. Dacă încerc să desprind, din întreg acest ansamblu, elementul predominant, cred că acesta este interesul meu pentru psihologia individului: am o curiozitate nestăvilită, o dorință de a înțelege ce se petrece în oameni, de a le simți pulsul interior“.

Florin Piersic: „Un rol e ca o clădire; el are o structură interioară în care elementele se sprijină unele pe celelalte. Esențială e alegerea terenului și punerea temelilor — aici se decide totul, și aici — teatrul fiind pentru mine o meserie de dragoste — prima impresie, adică prima lectură, contează. E un moment când las reacției spontane un loc important — cu atât mai rău dacă am greșit și, în loc de beton, am făcut temelia din argilă. Mai sus încep să cizelez, am răbdare, oricât e nevoie, revin.“

Octavian Cotescu: „De la o vreme mă feresc de soluții spontane; e o calitate fermecătoare în tinerețe, dar care, spre maturitate, se poate întoarce împotriva actorului, creîndu-i sentimentul că totul se poate obține cu ușurință, în joacă. Cel mai valoros și mai artistic rezultat e spontaneitatea obținută, ca mijloc de a pune lucid în valoare posibilitățile actoricești. De aceea, cred în acumulări treptate și insesizabile care duc spre momentul împlinirii.“

Irina Răchitanu-Șirianu: „Sînt un actor «de cursă lungă» care încep greu. Avansează în etape, simt nevoia să analizez mult. Îmi place să navighez cât mai îndelung pe apele rolurilor mele. Nu mă satur niciodată de ele. De-a lungul carierei, mi s-au schimbat metodele; cînd ești tînăr, ai un soi de lăcomie, te năpustești la impulsul inspirației; am învățat să nu mă mai reped. Acuma am răbdare, acuma mă cunosc, știu să mă conduc mereu altfel, după cum e piesa, după raportul în care mă găsesc față de ea. E extrem de importantă această autocunoaștere. În general însă, mi-am format o metodă, grație căreia pot să mă încumet să «atac» un rol în minimum de timp. Sînt roluri care se refuză la început, în care trebuie să termini prin a învăța textul, altele te obligă să-l înveți de la început, fiecare cuvînt

GEORGE CALBOREANU: „Actorul e o individualitate de sine stătătoare, de sine gînditoare.“





IRINA RĂCHÎTEANU-ȘIRIANU : „... a gândi asupra teatrului și a locului tău în teatru așa cum ar gândi un om de știință sau un inginer.“

contează, aduce nuanța lui. Citesc foarte mult piesa, mereu și mereu, dincolo de repetiții. Subliniez : piesa, nu numai rolul meu. Actorul trebuie să-și «aproprieze» piesa ca un întreg, să-și înțeleagă toate determinările interioare, să circule familiar prin universul ei.“

George Calboreanu : „Am observat că unii regizori cer actorilor să nu se grăbească să învețe rolul. În ce mă privește, niciodată n-am aflat în altă parte un punct de sprijin mai sigur decât textul ; el reprezintă o entitate, își are propriul său echilibru, din care nimic nu poate fi dislocat. Învățam deci, la perfecțiune, textul și încet-încet mintea mi se angaja pe ideea rolului, începeam să adîncesc, să corectez, să interpretez ceea ce învățasem pe de rost. În felul acesta, diferitele date ale personajului se înlănțuiau logic, structura sa dramatică se traducea pe scenă cu toată pregnanța.“

Ion Caramitru : „N-am ceea ce se cheamă o metodă ; cuvîntul hotărîtor e al piesei, nu al actorului, cred. Poate că greșesc, n-am încă o experiență prea mare. Rolul din Candida am știut din prima clipă cum trebuie să-l fac, și oricît m-am abătut de la această soluție, a trebuit să mă întorc în final la ea — era cea bună. Alte roluri mă obligă la întortocheate călătorii prin spațiile culturii, mă împing spre sinteze care pot să nu spună nimic oricărui alt interpret ; de pildă, una din sarcinile unui rol shakespearian am rezolvat-o prin intermediul unui text din Bacon. O trăsătură comună în abordarea tuturor este că încerc întii să descopăr lumea interioară a personajului, esența sa umană și filozofică, să-i stabilesc coordonatele proprii : urc dinspre miez spre «exterior», și litera textului este în acest drum ultima etapă ; pentru că reprezintă expresia încheată, definitivă, cristalizată, a tot ceea ce eu, interpret, trebuie să pot transmite chiar dacă, brusc, acesta s-ar topi, s-ar volatiliza — sau dacă, prin absurd, pierzîndu-mi glasul, aș continua totuși să joc ; un rol este «al meu» cînd îl pot «juca», am de unde și cu ce, chiar în absența textului. Atunci abia, cred, textul spune, semnifică pînă la capăt, se creează acel echilibru al operei literare în teatru.“

3 : REPETIȚIA CA METODĂ

Momentul în care actorul își demonstrează calitatea profesională și calitatea atașamentului față de teatru este, în mai mare măsură chiar decât spectacolul, repetiția. Actorii iubesc acest efort cotidian, tensiunea și efervescența lui ; compară stiluri și metode ale regizorilor și partenerilor cu care au prilejul să colaboreze ; mulți dintre ei,

cristalizându-și un mod propriu de lucru, ajung totodată la un barem de exigențe profesionale. Prima dintre acestea este claritatea și consecvența logică a cerințelor regizorului, capacitatea lui de cuprindere și stăpânire a diverselor planuri pe care se desfășoară pregătirea spectacolului. Actorii care au lucrat în direcția de scenă a lui Lucian Pintilie (Gina Patrichi, Octavian Cotescu, Marin Moraru) descriu sentimentul de siguranță și împlinire, starea de maximă „rodnicie a talentului” pe care regizorul i le creează interpretului printr-un sistem de indicații precise, pe care i-l oferă fiecăruia într-un mod particular, foarte nuanțat. Sanda Toma povestește cât de mult au însemnat pentru evoluția ei întâlnirile cu două moduri regizorale diverse: prima colaborare, în *Umbra*, cu D. Esrig — interesînd-o prin caracterul nou și neobișnuit al solicitărilor, prin infinita atenție acordată fiecărui amănunt — „un imens travaliu de bijutier, în care, odată cu rolul, se slefuieste, pe toate fațetele, și actorul”. La antipod, *Casa inimilor sfărîmate*, condusă de Radu Penciulescu, aproape pe nesimțite, de la distanță, cu gesturi dirijorale largi și line, lăsînd actorului impresia că face singur totul, în explozia imensei bucurii de a crea. Irina Răchiteanu-Șirianu evocă finețea și subtilitatea metodei regizorale a lui Moni Gheleter. Florin Piersic apreciază în mod deosebit, la regizori, virtuțile pedagogice, capacitatea de a forma actorii. Exemplele lui favorite sînt Al. Finți și Vlad Mugur. De altfel, actorul consideră că s-a descoperit pe sine și s-a maturizat sub îndrumarea lui Al. Finți:

„A știut să mă vadă în perspectivă și să mă aștepte, acolo unde eu nu gîndeam să mă caut” — spune actorul. „Mi-a trezit curiozitatea față de mine, bucuria de a mă descoperi. M-a învățat ce înseamnă o relație permanentă, întemeiată pe o cunoaștere profundă, pe încredere.”

„Îmi place efortul de autoforare, șlefuirea minuțioasă din repetiție” — spune Gina Patrichi. I se realizează Florin Piersic și Sanda Toma. Aceasta din urmă are un amendament: „cu condiția să nu se transforme în «scene de institut», cînd în loc să se caute soluția adecvată spectacolului, întreaga distribuție își pierde vremea asistînd la rezolvarea unor chestiuni elementare de meserie.”

„Rolul nu crește vizibil în repetiție, atunci sînt pe «recepție», absorb ca un burete tot ce pot să prind din jur; momentul de salt vine imediat după aceea, cînd, singur, filtrez, combin, însumez” — spune Ion Caramitru.

Din experiența mai îndelungată a Irinei Răchiteanu-Șirianu se pot extrage și principii practice. Rețin două: unul legat de atmosfera repetiției, celălalt de randamentul de eficiență. Actrița combate fluctuațiile de dispoziție, falsa boemă, obiceiul șuțelor în așteptarea inspirației — pierderea de timp ca uzură nervoasă, urmată de ritmul artificial grăbit, în care actorii, oboșiți, își pierd prospețimea, în care atenția scade, iar rezultatele sînt mediocre și superficiale.

OCTAVIAN COTESCU : „Învățămîntul teatral: nu un tabel de exerciții separate, ci un sistem de studii de teatru perfect coordonat.”





SANDA TOMA : „... evoluția actorului prin scara de roluri care i se atribuie.“

„Cred că nu s-a statornicit încă un echilibru just în ceea ce privește economia lăuntrică a timpului de repetiție“ — spune artistul poporului George Calboreanu. „A fost o vreme când, indiferent ce spectacol se pregătea, se stătea «la masă», luni întregi. Acum, mulți au trecut în cealaltă extremă, se scoate câte un spectacol și-n trei săptămâni, totul se face în goană. Nu ne păstrăm în pregătirea spectacolului de teatru, așa cum ar fi normal, un timp rezervat meditației.“

Un capitol cu totul special al metodicii repetițiilor deschide Marin Moraru, atunci când recapitulează câteva dintre momentele principale ale carierei sale legate de relația artistică cu D. Esrig. Actorul se simte îmbarcat într-o călătorie fantastică în universul spectacolului; țărmlul pe care se lucra pur și simplu un rol și apoi altul, fără nici o legătură între ele, a rămas departe, în urmă. Analizându-și astăzi performanța obținută în *Nepotul lui Rameau*, care i-a adus aprecierea unanimă, Marin Moraru leagă între ele etapele anterioare din *Troilus și Cresida* și din *Capul de rățoi* și cele citeva proiecte de viitor, orînduindu-se ca un șir de trepte.

„Repetițiile cu Esrig nu sînt niște repetiții de rodaj, în care să ajungi să execuți corect, «onorabil», un număr de indicații cu o valabilitate strict ocazională; ci un program cuprinzător, care se desfășoară pe mai multe nivele și care-ți impune schimbarea radicală a tuturor obiceiurilor. Nu-i ușor să-ți înfrîngi rezistența inițială, plăcutele comodități ale așazisei intuiții și inspirații... Odată însă intrat în horă, acest complex de componente îți devine necesar, lucrul după ureche nu te mai satisface.“

Actorul povestește unele convorbiri cu regizorul și cu partenerul său, Diniică, în care interlocutorii trăiau pe cont propriu voluptatea dialogului filozofic, minuțioasa abordare a sistemului de gîndire investigat. Descrie momentul de salt în care a înțeles ordinea lăuntrică a spiritului didactic al lui Diderot; apoi explică întregul evantai de studii adiacente: de gimnastică, de mișcare de scenă, de ritmică a vorbirii, de frazare, de intonații și accente; pe de altă parte, de muzică, plastică și literatură a vremii, pentru a realiza, din toate, surprinzătoarea sinteză de profunzime, eleganță și rafinament văzută în spectacol.

Cel mai important lucru este însă faptul că cercul unor astfel de experiențe nu se închide „în sine însuși“, adică în spectacolul-scop; există o forță de radiație dincolo de propriile lor cadre concrete, care le transformă în avanpost de maximă însemnătate, pentru experiența întregii mișcări teatrale. Iată un argument „practic“: l-am revăzut pe Marin Moraru în spectacole mai vechi, după ce avusese loc premiera *Nepotului lui Rameau*: jocul său a cîștigat în precizie, actorul obține, cu aparentă detașare și extrem de „economic“, efecte percutante; e un transfer de profesionalitate și experiență asupra

fondului său permanent. Și iată un alt argument de ordinul reacțiilor subiective: „momentul Rameau“ există în conștiința unor actori deosebiți între ei, ca unul din punctele de vîrf care prilejuiesc exprimarea unor preocupări și dorințe latente. Poate că e „picătura de apă“ de care era nevoie ca să se înfăptuiască o mutație în mentalitatea multora.

„Mi se pare de la sine înțeles că nu se poate face abstracție de acest eveniment și că de aci înainte nu ne mai putem efectiv îngădui să punem alături acte de gândire teatrală și fleacuri «simpatice». Nu vom izbuti numai capodopere, dar trebuie să înlăturăm autodeprecierea.” (Ion Caramitru.)

Octavian Cotescu — și nu e singurul — are sentimentul că asemenea puncte de vîrf ale teatrului conțin o somație ce i se adresează direct și are tăria sincerității totale :

„Cînd mă gîndesc la evoluția lui Dinică și-i studiez ca profesionist creația din Rameau, mă izbește senzația acută că am pierdut foarte multă vreme și mă simt vinovat în primul rînd față de mine. Sper din toată inima că voi avea prilejul să trec și eu printr-un astfel de purgatoriu și sint dispus să muncesc drăcește pentru asta.”

Mai devreme sau mai tîrziu, în funcție de gradul de autocunoaștere și de luciditatea fiecăruia, mai toți actorii serioși, care-și stimează realmente profesia, procedează la asemenea reconsiderări critice ale mijloacelor proprii, și observă în același timp deficiențele generale ale pregătirii colegilor. Unele dintre acestea provin din institut; pe unele planuri absolvenții intră în teatru cu un handicap — nu sub aspectul firesc al minusului de experiență, ci al unei parțiale inadecvări la necesitățile reale ale scenei. Problema e mult prea vastă ca să fie aici mai mult decît semnalată: vorbim despre unele domenii ale tehnicii actoricești — insuficienta aplicare asupra studiului versului (aici sint surprinzător de multe semnale de alarmă); sărăcia exercițiilor speciale de mișcare; lipsa deprinderilor de cultivare a vocii. Se impun două observații de natură mai generală. Una aparține lui Octavian Cotescu, profesor la o clasă de actorie :

„Deficiența predării și însușirii disciplinelor tehnice la Institut nu este o deficiență în sine; dacă ar asista la examenele de specialitate, oamenii de teatru ar fi surprinși de performanțele strălucite — între limite strict date — pe care profesorii știu să le obțină de la studenții lor. Problema este alta: cultivarea științei de a pune aceste mijloace în slujba sensului profund al ideii artistice care trebuie transmisă, în așa fel încît studentul-actor (și mai tîrziu actorul) să nu se aple în situația absurdă de a nu se putea servi de ele, sau de a se servi în mod greșit. Pentru ca actorul să poată fi un instrument inteligent în propriile sale mîini de artist, el trebuie să primească în perioada formării nu un tabel de exerciții separate, ci un sistem de studii de teatru perfect coordonat.”

FLORIN PIERȘIC: „Actorul — purtătorul unei stări de spirit poetice...”



„Profesorul meu în Institut a fost Marietta Sadova — spune Florin Piersic. Poate fiindcă era și regizoare și actriță — formula ideală a profesorului — a fost în stare să ne ofere o viziune «integrală» asupra teatrului și să ne-o și traducă în detalii vii. Tot timpul am avut sentimentul că n-o interesează una sau alta din calitățile noastre, că nu cultivă «date», ci se ocupă de actorul-om, cu întreaga constelație specifică de «daruri» și defecte, cu modul de a gândi, cu preferințele categorice ale acelei vârste, chiar cu ceea ce numim condițiile materiale ale existenței, și că încearcă să-l formeze în cheia adecvată acestui ansamblu, care reprezintă tocmai personalitatea“.

4: PERSONALITATEA, ACEST UNIVERS...

Sosește deci clipa în care, oricât respect ai purta sistematicii, obiectul preocupărilor și se impune deodată întreg, în plină lumină. Ce înseamnă, în fond, „pregătirea spectacolului“? Poți răspunde la această întrebare studiind, separat, elaborarea rolului, repetiția, diversele procedee tehnice? Toate acestea sînt, și în același timp nu sînt; ca să înceapă să trăiască, trebuie să fie altoite pe o esență, să fie manifestări concret-diverse ale personalității ca unitate. Dar din ce se compune universul personalității? Cu ce capital propriu permanent vine actorul spre fiecare dintre întîlnirile „de-o clipă“, pentru a le insufla viață și culoare?

„Cu tot ce alcătuiește sfera mea de preocupări: pasiunea specială pentru romanele grele, vaste; interesul pentru muzică și pictură; cu ultimul film pe care l-am văzut, cu impresiile adunate într-o plimbare... Studiul pentru teatru înseamnă a fi prezent în viață“. (Sanda Toma).

„Cu experiența, cu emoțiile și sentimentele prin care ai trecut, temeinic sedimentate“. (Gina Patrichi).

„Cu observații lucide și exacte făcute permanent asupra oamenilor și relațiilor lor, asupra valorii de semnificație a amănuntului, asupra raportului dintre fața vizibilă și cea ascunsă a faptului“. (Marin Moraru).

„Cu o nealterată disponibilitate sufletească: sensibilizat, receptiv, păstrîndu-și candoarea și capacitatea de a trăi umirea, bucuria pleneră a existenței, de a se oferi întreg și curat de fiecare dată. Cred că actorul trebuie să fie purtătorul unei stări de spirit poetice...“ (Florin Piersic).

Încerc să depășesc acest prag al „formulei armonioase“, prea evident marcată de atitudinea spontană, cumva pasivă, ca să ajung la miezul personalităților concepute ca proces conștient dirijat, la contradicțiile interioare reale ale unui teren pe care-l știu accidentat. Prima descoperire este dramatică: avînd în etapele concrete ale unei munci date siguranța și libertatea interioară a talentului și personalității, actorii suferă totuși — cu rare excepții — de pe urma imposibilității de autodeterminare în perspectivă. Chiar în timp ce lucrează, mulți nu se pot elibera de o anumită îngrijorare latentă; dependența de o mulțime de factori le paralizază cîteodată energia, le creează o atitudine de falsă resemnare, în care patetismul se amestecă cu nostalgia secrete. Atac frontal problema. De aci încolo, părerile se precipită:

— Este actorul o „rotiță“ așteptînd în sertărașul său să fie (sau nu) chemat la asamblarea unui mecanism?

Gina Patrichi și Marin Moraru — parcă înțelegeți:

„Doar nu poți să te autodistribui... Așa că, în meseria asta, contează mult și norocul. Dacă ai fost «văzut», dacă ești potrivit, dacă ți-ai găsit regizorul...“.

— Principatul e să joci mult?

Sanda Toma: „E principatul, la un moment dat, dar nu e — cum să spun? — de ordinul esențialului. Personal, lucrez cel mai bine „în tensiune“, aș putea să dau o premieră pe lună, dar bineînțeles că nu se poate, activitatea unui teatru trebuie să se conducă după o mulțime de criterii. Din punctul ăsta de vedere, nu mă pot plînge, joc mult. Cred că alta e treapta care trebuie atinsă, și anume încetățenirea preocupării pentru conducerea evoluției actorului prin scara de roluri care i se atribuie. Există momente cruciale în dezvoltarea sa, cînd, după o sarcină artistică, e absolută nevoie să urmeze o anume altă; e o idee care nu și-a făcut loc cu suficientă autoritate“.

— Există o problemă specială a actorului foarte ocupat? Cum poate fi evitată „uzura”, automatizarea?

Florin Piersic: „Trebuie să te desprinzi complet din toate «legăturile» cotidiene, să te eliberezi de tracasări și necazuri în clipa când intri în teatru. E un fel de baie de concentrare care nu se obține prin iluminări și inspirații, ci devine o tehnică psihologică precisă, pe care fiecare și-o alcătuiește în funcție de temperament. Când joc, de pildă, Oameni și șoareci, mă opresc îndelung și amănunțit asupra machiajului; în momentul când am învățat să mi-l fac singur, mi-am dat seama că asta va însemna ceva și pentru aprofundarea rolului.”

— Rolul ca atare nu se mecanizează?

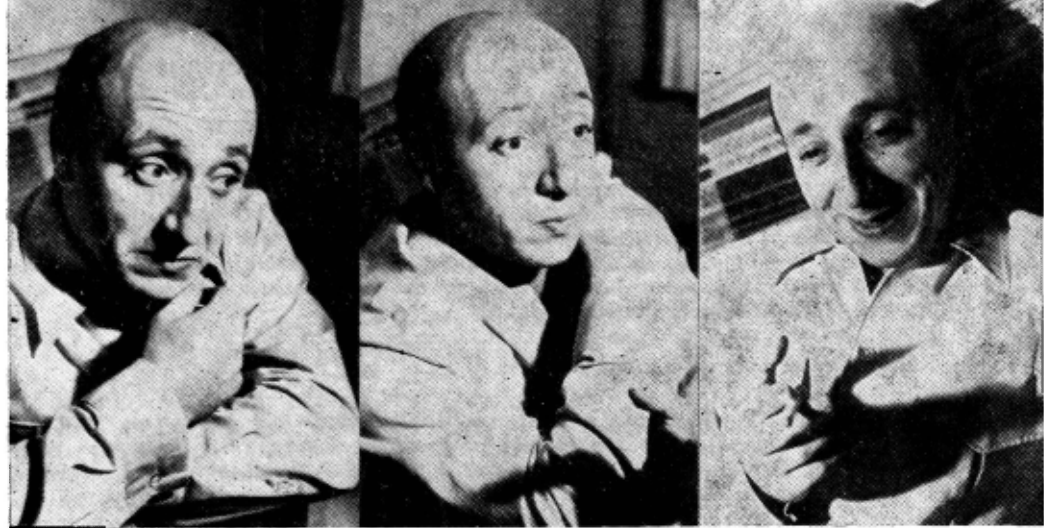
Gina Patrichi: „Orice rol mult jucat poate trece prin acest pericol: simți cum cuvintele îți «curg» din gură parcă singure, fără să le mai gîndești, să le mai simți, să le mai treci prin tine. Atunci părăsesc unele din vechile soluții, caut noi centre de interes, redistribui accentele în structura întregului, în așa fel încît să-mi stîrnesc din nou propria curiozitate și bucurie. Desfac replicile, schimb pauzele după cerințele unei noi dispoziții sufletești.”

— Să revenim. Și dacă nu ai „noroc”? Nu poate actorul să facă nimic pentru a evita „rugina”? Pentru a nu se simți la cheremul „hazardului”? Nu există și posibilitatea „autodirijării”?

Irina Răchitanu-Șirianu: „Aceasta e marea problemă a conștiinței actorului-artist: să se elibereze de doza de infantilism, de inconștientă, în relația cu profesia lui, să depășească traiul de azi pe mâine și să se obișnuiască a gîndi asupra teatrului și a locului său în teatru, așa cum ar gîndi un om de știință sau un inginer. E o încercare care cere sacrificii, care-ți impune un regim de viață uneori aspru, cu renunțări, cu părți aride. «A fi în formă» e o obligație sportivă: trebuie să renunți uneori la mîncare, dacă riști să te îngrași; la o țigară — sau la mai multe — pentru că îți alterează vocea; la îndelungile șuete la un pahar — pentru că asta moleșește viața, îți macină timpul, îți coboară cota internă. Într-un cuvînt, o permanentă gimnastică fizică și spirituală. Autolaborator. Gimnastica mea intelectuală preferată este poezia: din '46 n-a trecut an să nu lucrez un recital, e o excelentă metodă de investigație profesională, de autocunoaștere.”



GINA PATRICHI:să te pliezi exigențelor conducătorului spectacolului cu maximă dăruire, dar să nu-ți pierzi niciodată discernămintul.”



MARIN MORARU: „Nu-i ușor să-ți înfrinzi rezistența inițială, plăcutele comodități ale așa-zisei intuiții și inspirații.”

Pentru exemplificare, un sondaj rapid asupra diferitelor formule personale de antrenament și menținere în formă, din care rețin, pentru dinamism, „fișa tehnică” a lui Florin Piersic: înălțimea — 1.91 m. Greutatea — 86 kg. (— Am avut 95! — Și ce-ai făcut? — Am ținut regim! — Fumezi? — Rar, în glumă, aș putea renunța oricând. — Câtă cafea bei pe zi? — Nu beau. — Ai un program zilnic? — Destul de variabil, în funcție de filmări, sau de repetiții. Mă scol devreme, fac duș rece, măninc puțin, plec la Buftea sau la teatru. — Ce faci când ai timp liber? — Citesc poezie și literatură de fantastic poetic — povești. Văd multe filme: îmi plac cele de acțiune, energice, de aventuri. — Sporturi? — Fac gimnastică. Tir. Călărie. Conduc mașina. Joc tenis, fotbal, basket. Înot și schiez; acum am încercat și schi nautic. — E greu să faci toate acestea? — Doamne ferește! E o plăcere imensă, o bucurie a trupului și a sufletului imposibil de descris, ce-ți comunică energie pentru toate celelalte ocupații ale zilei!).

Nu trăim însă în cea mai senină și mai edenică profesie cu putință, nu totul e bucurie și succes. Insuși faptul că exemplul de mai sus e cam o excepție o dovedește. Cum arată „clipele negre”? Ce e mai cu seamă greu de învins? Unde se ascund pericolele? Poate că e surprinzător, dar actorii nu se simt primejduiți atât de eșecul într-un spectacol — „cupe amare” există în orice carieră artistică, durerea reală se consumă pînă la capăt, dar de aici nu rămîn reziduuri care să otrăvească dezvoltarea —, cît de un fel de eroziune; de măcinarea subterană, care poate să apară ca incontrollabilă, a talentului și posibilităților; de curgerea timpului. Irina Răchițeanu-Șirianu vorbește, în această ordine de idei, de sentimentul de incertitudine pe care-l trăiește actorul în raport cu confirmarea valorii reale a creației sale. O interpretare nouă a unui rol cu o anumită tradiție, gîndirea investită aci, curajul de a răsturna o schemă consacrată trec cîteodată neobservate, nu sînt analizate în critică cu aceea competență și minuțiozitate profesională care să-i permită actorului să conchidă asupra propriului său efort intelectual și să pășească mai departe; el rămîne cumva derutat, se simte irosit.

„O anumită importanță în «tonusul vital» al acestei profesii delicate o au și modelele artificiale create — spune Florin Piersic. Un actor care a realizat o creație ieșită din comun trăiește cîva timp parcă în centrul unui vârtej, toată lumea vorbește despre el, e decretat genial. După aceea, se dovedește, poate, că mai multe roluri le va rezolva la fel, că nu se poate desprinde din propria lui mască; dar, în virtutea inerției, lumea, presa îl laudă; e tot «mare». Trăim, de exemplu, o vreme cînd se poartă «absconșii». Ualul acestui interes se poate retrage brusc și reversul medaliei,

plictiseala, poate să apară tocmai când actorul are mai mare nevoie de sprijin și prețuire reală”.

„Să căutăm originea «clipelor negre» în primul rînd în noi. Există și lucruri despre care avem obiceiul să nu vorbim niciodată — spune Octavian Cotescu — și probabil că greșim, căci creăm o atmosferă prea trandafirie. Așa se dezvoltă generații după generații, fără capacitatea de a privi în față un adevăr care poate să fie crunt, dar care nu e prin aceasta mai puțin adevăr. Actoria e o profesiune «neasigurată» în fața eternității; ca orice profesie artistică, ea conține o cotă de risc de 1/1. Se poate întîmpla să fi greșit. Se poate întîmpla ca ceea ce ai avut de dat să se fi epuizat. Trebuie să știm să discernem în legătură cu propriu noastră situație. Asta poate chiar ajuta la prevenirea unor mici catastrofe”.

Un pas mai departe.

— Actorii înțeleg cu toții, principal, „teoretic”, necesitatea lucidității și a atitudinii active în autodirijare, uneori o simt acut, senzorial aproape. Totuși, cei mai harnici depășesc rar nivelul simplelor deprinderi de igienă profesională: ora de gimnastică, de exemplu; nu izbutesc să se ridice pînă la elaborarea unui program de dezvoltare cu cît mai multe valențe. De ce ?

Octavian Cotescu: „Pentru că autodirijarea în această meserie are o dublă condiționare: e adevărat, e o chestiune de conștiință proprie, de mentalitate — dar e, în aceeași măsură, o chestiune de climat. Climatul nu se poate obține decît prin unirea mai multor conștiințe. În istoria teatrului nostru au fost asemenea momente, toți le știm: echipa de la Galați, condusă de Crin Teodorescu, cea de la Naționalul din Craiova, de sub bagheta lui Vlad Mugur, unele scrișuri la Sibiu, datorate lui Mihai Dimiu...” Cînd se lucrează în acest fel, important este nu spectacolul izolat, ci «paralelogramul de forțe», pe care-l creează capacitatea particulară a animatorului. Și acum există încercări, și observăm că ele produc de fiecare dată o explozie creatoare pe tărîmul personalității. Partea mai puțin «luminoasă» este că aceste «celule» sînt prea fragile și se sfărîmă la prima ciocnire sau doar la prima șansă de succes răsleț care i se oferă unuia sau altuia”.

Iată cum, aparent, se încheie un ciclu: am pornit de la problemele actorului existînd în context, integrat „universului spectacolului”, ca să ajungem din nou la considerarea lui într-un univers. De astă dată însă e un univers mai cuprinzător. „Planeta”-actor nu poate trăi în autocontemplare, are nevoie vitală de comunicare. Conștiința acestei necesități și-a făcut drum și a deschis multor actori, obișnuți altădată să se intereseze strict de propriul lor destin artistic, perspective mai largi, le-a creat tendința de a gândi asupra ansamblului teatrului românesc. O asemenea transformare structurală.

ION CARAMITRU: „Încerc întîii să descopăr lumea interioară a personajului, esența sa umană și filozofică...”



care-l ridică pe actor la înălțimea artistului complex, nu se înfăptuiește fără dificultăți. Astăzi, însă, discuția se poate susține cu unele câștiguri de profunzime; și dacă fiecare opinie în parte mai suferă de subiectivism și unilateralitate, sinteza lor furnizează observații prețioase pentru problematica generală a actorului în spectacolul românesc.

Un astfel de punct de plecare oferă de pildă observația artistului poporului George Calboreanu :

„Nu prea pot să-mi explic de ce azi, avînd regizori și actori atît de talentați, multe spectacole n-au totuși claritatea și forța marilor spectacole de altădată, nu transmit acel fior de noblețe și grandoare. Teatrul își pierde astfel o prerogativă de putere spirituală pe care o realiza tocmai prin atributele sale de cult“.

Găsim împreună un obiect de analiză foarte potrivit ca exemplu: *Romeo și Julieta* la Teatrul Național, instituție care, prin monumentalitatea și elevația creației, se dorește profilată — după expresia maestrului Calboreanu — ca „o mitropolie a teatrului“. Dar de ce oare actorii distribuiți (chiar dacă și-au dovedit altădată, izolat, calitățile) par, în majoritate, terni, prozaici, față de dimensiunea majoră a textului shakespearian? Dacă e adevărat că teatrul de soliști e o formulă perimată și că marile forțe, temperamentele ieșite din comun au fost întotdeauna excepții, înseamnă oare aceasta că se reduc pretențiile față de calitatea, strălucirea, forța prezenței actricești? Transformările de structură în spectacolul modern par, dimpotrivă, să investească această prezență cu o paletă de sarcini mult mai complexă, ridicînd fiecare rol la înălțimea protagoniștilor. În acest final de stagiune, analiza mai multor spectacole a ridicat totuși problema unei anumite inadecvări a mijloacelor actricești tocmai față de exigențele speciale ale unei gândiri spectacologice înnoite. De ce nu sînt actorii pregătiți pentru saltul la care-i obligă fireasca redimensionare a gândirii teatrale?

Explicațiile sînt mai multe; iată cîteva dintre cele mai acut-concrete, care invită la acțiune.

REPERTORIUL :

„Mulți actori, jucînd numai în piese de ultimă oră, se obișnuiesc să se descurce cu aproximații psihologice, cu resurse individuale de farmec și spontaneitate, și nu mai pot depăși această zonă. Mai în adînc, simțim încă efectele negative ale unor ani în care teatrele își făceau repertoriul strict pe dramaturgie contemporană, ocolînd teatrul clasic; s-au făcut admiteri în Institut după criteriul îngust al tipologiei acestor piese și sînt actori care plătesc cu întreaga lor carieră această greșală“. (Irina Răchițeanu-Șirianu).

CARACTERUL INVĂȚĂMÎNTULUI TEATRAL :

„Cîndva, de mult, baza programei analitice a Conservatorului era teatrul clasic; dimineața, studenții învățau cu maestrul lor, seara își continuau studiul în Teatrul Național, unde aveau loja lor permanentă. Aci comunicau permanent cu actorii mari, se îmbibau de tradiția acelor roluri pe care le joci o viață și care se leagă de numele interpretului, devin istorie vie. De multe ori jucau în rolurile mai mici — acesta era un drept al lor, o formă a relației în care se aflau cu teatrul. Viața studentului actor nu era artificial compartimentată, ci era în întregime absorbită de teatru, subordonată acestuia. Astăzi ne mișcăm în cerc vicios: teatrul nu le oferă începătorilor această înaltă școală, nici ei nu au de unde oferi teatrului.“ (George Calboreanu)

„Redimensionarea gândirii teatrale a fost și continuă să fie un proces foarte complicat, în care anumite componente ale spectacolului au luat-o uneori mult înainte; altele au fost nevoite apoi să parcurgă drumul în lungi salturi, ca să recupereze rămânerea în urmă. Cel mai spectaculos aspect al acestui proces este evidentă și incontestabilă maturizare a regiei tinere. Iată-i acum pe unii din acești colegi ai noștri privind-ne de pe treapta superioară unde au ajuns și spunându-ne: iată, cerem de la voi un lucru cum n-ați mai făcut niciodată! Practic, la Teatrul „Bulandra”, anul acesta, câteva spectacole de mare importanță au propus fiecare o estetică proprie, urmînd să fie «insuflețită» de către actori. Unii s-au poticnit în această încercare și fenomenul e pe deplin firesc. Problema e acum ca regizorul să nu meargă singur înainte, să găsească în el resursele de animator de teatru, ca să-și antreneze actorii în procesul general de maturizare. Mă tem că prea puțini regizori, dintre cei care știu să gîndească și să creeze spectacole admirabile, sînt dispuși să dea mai mult echipei cu care lucrează. Asta înseamnă — printre altele — că uneori ar trebui să renunțe la o ambiție sau la o dorință, să-și subordoneze cariera personală exigențelor foarte «strînse» ale unei dezvoltări de grup”. (Octavian Cotescu).

E greu să pui punctul final unei asemenea călătorii interioare; de fapt, ea nu se încheie niciodată, spirala parcursă ne lasă într-un nou punct de plecare și nici privind în urmă, spre teritoriile străbătute, nimic nu pare să-și fi epuizat sursele.

Pe primul arc al acestei spirale se deslușesc parcă trei momente :

1. **Actorul în spectacol** — aici problemele sînt întrucîtva mai simple, terenul a mai fost defrișat, profesia trasează jaloane după care ne putem călăuzi.

2. **Actorul în raport cu sine însuși** — prospecția devine mai dificilă, afirmațiile, mai vagi, parcă împiclite de abstracții, ne lovim de peretele cîteodată opac al cunoașterii de sine, de lipsa exercițiului autoanalizei, de predominanța unei atitudini existențiale extravertite.

3. În sfîrșit, ca o necesitate a dialecticii întîme a relației sale cu arta, **actorul, din nou „integrat”** — de astă dată într-un context mult mai larg, în care se mișcă spontan, uneori cu elanuri inspirate, alteori șovăielnic, mai rar metodic. Dar nimic n-a fost spus o dată pentru totdeauna, în legătură cu această substanță fluidă, avînd, în mobilitatea sa imprevizibilă, ceva din caracteristicile mercurului.