

GLOSSE

DESPRE VALOAREA ACTORULUI ÎN TEATRU

În mod paradoxal secolul nostru, care a dinamitat habitudinile artistice ale omului mai mult decât oricare altul, va circumscrie în egală măsură, mai precis, cu același radicalism, domeniul particular al fiecărui tip de expresie umană. Arta plastică tinde spre eludarea elementului literar, anecdotic, sau către efasarea celui psihologic, cu toate că ele făceau pină de curînd gloria picturii sau a sculpturii. Un tablou trebuia să nareze un eveniment, o bătălie, o adunare etc., sau să „înfățișeze” viața interioară a subiectului portretizat. De aici veneau marea lui accesibilitate și complexitatea lui.

Astăzi el nu va exprima decât drama culorii, îndeajuns de amplă pentru a inspira pe toți minutorii autentici ai penelului. Această restrîngere a contribuit desigur la o mai reală expansiune a forțelor creatoare. Găsindu-și rosturile cu mai multă siguranță, artiștii au devenit mai liberi față de mijloacele lor de expresie, mai spontani și mai stăpîni de sine în același timp. Ciudat, este o situație stranie, în care printr-un act de coerciție interioară, pentru că numai în acest fel poate fi interpretată limitarea artei la un anumit domeniu, se realizează de fapt marea ei eliberare. O revoluție autoritară, eliberatoare fără îndoială, care trece omul întîi printr-o teribilă închiziție artistică. Niciodată n-a putut fi închipuită o mai mare intoleranță decât aceea a avangărzilor artistice. Se poate spune despre ele că sînt „o adevărată teroare”, cum își permitea un suprarealist să califice propria sa mișcare literară.

Teatrul nu a făcut excepție de la situația de mai sus. Demersul său cel mai semnificativ a fost acela de a-și găsi forma cea mai proprie, de a curăța spectacolul de toate reziduurile sale literare sau de altă natură. Ceea ce nu s-a realizat decât în tipul de piesă și apoi de spectacol numite „antiteatru”. În fond antiteatrul nu era decât teatrul dus la ultima sa expresie, o exacerbare inconștientă a trăsăturilor sale celor mai pure, mai particulare. Aspectul care a șocat însă cel mai mult în domeniul teatrului se baza la urma-urmei pe un adevăr cunoscut de mii de ani: acela că „teatru” nu înseamnă literatură, că el este „spectacol”, iar textul piesei interesează din cu totul alt punct de vedere atunci cînd este văzut, decât atunci cînd este citit. În acest fel, au devenit preponderenți ceilalți doi factori ai spectacolului: regizorul și actorul. „Primatul textului” este un anacronism care nu rezistă bunului-simț, în primul rînd. Nu te duci la teatru ca să vezi o piesă de Shakespeare, ci stai acasă, o citești și o recitești, uneori de o sută de ori, căutîndu-i sensurile. Te duci însă la teatru ca să vezi un spectacol de Esrig, să trăiești ceea ce se numește cu un termen pretențios „opera” lui, tot așa cum te duci la o bibliotecă pentru a citi un autor de operă literară. Te duci să-ți vezi pe Barrault cînd vine la București, nu să *auzi* piesa lui Ionesco. Desigur, un text literar sau altul pot să ofere mijlocul privilegiat de expresie pentru un actor sau pentru un regizor. Ei nu joacă întîmplător o piesă sau alta. Dar această observație nu schimbă datele problemei. *Pe scenă* se exprimă în primul rînd actorul și regizorul, și într-o oarecare măsură scriitorul, autorul piesei. Evidența acestui adevăr a influențat într-un mod decisiv chiar partitura literară a spectacolului. Între o piesă de Beckett sau Ionesco și o piesă de Hugo este o diferență de natură, dacă am fi mai riguroși nici nu le-am putea numi la fel. Dacă una e „piesă de teatru”, celelalte ar trebui să-i

spunem altfel. Ceea ce nu implică o judecată de valoare, ci doar una care se referă la esența artistică a acestor texte. În orice caz, este cert, teatrul devine astăzi tot mai puțin o artă a discursului literar, o artă expozitivă. El tinde spre un tip de artă a imaginii și a mișcării, în care cuvântul e un accesoriu și trebuie gândit numai prin funcția lui cinetică. Literatura, infuzată în toate artele, va trebui să-și precizeze și ea teritoriile, iar scriitorul, artist-suveran pînă ieri, va avea rosturi la fel de nobile și de umane, chiar dacă va pierde din orgoliul imperialismului său estetic.

Răsturnarea modurilor de înțelegere nu este însă ușor de acceptat. Iată întrebarea care se pune: în ce fel se va adresa teatrul înțelegerii umane? Pînă mai ieri, actorul rostea (acesta e cuvîntul) anumite replici care se adresau intelectului spectatorului în mod direct, iar *reprezentarea*, înfățișarea evenimentelor și a personajelor avea rolul de a întări expresivitatea cuvintelor, a replicilor piesei. Teatrul îl pune pe spectator în mediul prielnic înțelegerii mesajului artistic al piesei. Deodată, omul a descoperit că însuși cuvîntul nu mai este decît un apel, că el nu mai poate fi considerat un vehicul de adevăruri purtate de la scriitor la omul din sală, ci doar un mijloc de a provoca pe spectator să-și descopere propriile adevăruri. Cuvîntul devine un fel de invocatie, are o funcție exhortativă, îl încurajează pe om să-și caute, să-și determine realitățile existențiale. Regizorii au descoperit însă că, în prezența actorilor și a spectatorilor, în clipele unice cînd sînt adunați cu toții în spațiul restrîns al unei săli, îngrămădiți, în așteptare, auzindu-și suflările și privindu-se cu ochii măriți, au descoperit deci, că există mijloace mult mai puternice, în aceste condiții, de a-l provoca pe om. Cuvîntul este eficace atunci cînd rămii în intimitatea lui mai multă vreme și-i poți căuta înțelesurile, el însuși fiind o realitate infinită și nu un simplu vehicul de alte realități. În comunitate, gestul, mișcarea primesc o greutate cel puțin tot atît de mare, iar într-o lume adunată ca să „vadă”, cel puțin în egală măsură cît să audă, ele devin hotărîtoare. Instrumentul principal, avînd funcția expresivă cea mai mare, condiția fundamentală a spectacolului devine actorul, condus de regizor. El este „cuvîntul” regizorului, am putea spune, forțînd puțin sensul. Prezența sa scenică primește mai multă importanță, caracterul său plastic este accentuat. În acest moment putem observa importanța capitală a fizicului său, putem remarca virtualitățile de expresie care se nasc. Un mare actor joacă și cu picioarele, vocația sa artistică constă în posibilitatea ca spectatorul să devină atent la cele mai mici nuanțe create de prezența sa. Un actor trebuie să fie antrenat în permanență ca un campion olimpic, iar tehnicitatea lui trebuie să fie atît de mare încît efortul fizic nici să nu se mai observe. Caracterul spontan al artei sale se realizează printr-o desăvîrșită execuție. Nu există nici o abatere de la această regulă de fier: tot ceea ce face actorul pe scenă are o anumită semnificație, iar inutilul sau greoiul sînt cei mai mari dușmani ai artei scenice. Caracterul excepțional pe care-l primește actorul pe scenă constă în posibilitatea sa de a transcende individul concret, de a trece fără efort dintr-un destin în altul, de a descoperi incertitudinile naturii umane, de a sublinia virtualitățile timpului care vine, rămînînd totuși aceeași structură umană, exprimînd aceeași disponibilitate în toate ipostazele sale. Fiindcă actorul se joacă pe sine. Un alt mare adevăr al teatrului dintotdeauna, întărit în zilele noastre: actorul se exprimă pe sine prin intermediul personajelor pe care le interpretează.



În societățile cu teatru constituit prin tradiție, în care această instituție artistică trăiește de la sine, autorii dramatici se formează în teatru, dacă nu provin chiar dintre interpreți. Există obiceiul de a scrie piesa pentru anumiți interpreți, modelînd personajul pe datele concrete ale actorului care e gândit în rolul respectiv. La noi, de curînd, Aurel Baranga, autor de frumoașă permanență pe scena ultimului sfert de veac de teatru românesc, mărturisea că gîndește fiecare rol pe măsura unui anumit interpret. Această soluție nu este decît o recunoaștere a unei situații de fapt. Interpretînd mai multe personaje, actorul își joacă propriile sale disponibilități, iar din tensiunea creată între ele se constituie ceea ce în jargonul teatral se numește „cariera”, iar într-un limbaj mai convențional vom numi „opera”, „creația” actorului respectiv. De aceea, nu ajunge ca un interpret să joace, chiar genial, numai unul sau două roluri. El trebuie să exerseze pe toată gama sufletului omenesc, și cu cît mai întinsă va fi cuprinderea sa, nu numai sub raport cantitativ, fiindcă poți să joci o sută de roluri de același tip, cu cît orizontul său uman va fi mai larg, cu atît va crește măreția interpretului. Ceea ce spuneam mai sus despre tehnicitatea, despre profesionalitatea actorului trebuie însă bine înțeles. Posibilitățile sale tehnice nu trebuie să impiețeze asupra caracterului adînc uman, aproape animalic, al artei sale. Între actor și spectator nu există nici un artificiu, nici un intermediar. Tehnica își păstrează rolul său pînă la regăsirea actorului cu

spectatorul în sală. Acum contează doar contactul brutal, imprevizibil, infinit ca posibilități, dintre ei. În pînda aceasta, cînd spectatorul îl urmărește pe interpret, cu un sadism nedisimulat — doar a venit să-l vadă, să-l chinuie; în prezența lui celălalt trebuie să se miște, să evolueze pe scenă, pradă tuturor spaimelor, fricii de a nu greși —, iar interpretul trage cu coada ochiului la spectator — provocîndu-l: haide, de aceea fac acest gest, ca să rîzi, sau ca să plîngi, să simți că-ți ieși din piele; — în goana aceasta a spectacolului în jurul cozii sale se naște teatrul.

Din nou, în mod riguros nu am putea determina cu certitudine care sînt actorii și spectatorii într-o sală de teatru. Cine pe cine provoacă în cușca aceea fermecată. Cei de dincoace de rampă pe cei de pe scenă, prin prezența lor, sau cei de pe scenă pe oamenii din staluri prin promisiunea de a le înfățișa ceva. Sau vecinii de scaun unul pe altul prin apropiere, prin întretăierea suflărilor și prezența comună. Oricum ar fi, cuvîntul devine o salvare în această atmosferă, el este țipătul animalic de ușurare, și este de închipuit că un spectacol de teatru la care nu s-ar face nici un zgomot, nu s-ar aplauda și nu s-ar vorbi într-adevăr deloc ar culmina într-o explozie atomică, aruncînd în aer zidurile teatrului și ucigîndu-i imediat pe toți participanții. Cuvîntul are mai mult o valoare de salvare psihică decît una artistică. Din punct de vedere estetic el este inutil în teatru, creatorii spectacolului au mijloace de expresie mult mai sugestive, de pildă să-și bată spectatorii, să-i insulte și să-i trimită acasă, ceea ce s-a și încercat în anumite happening-uri, o formă de teatru pur.



De altfel, actorul tinde să devoreze încetul cu încetul toate celelalte elemente ale spectacolului de teatru, cum s-a și întîmplat în alte tipuri de spectacol, în cel sportiv, de pildă. Două sînt condițiile care favorizează această înclinație a sa: în primul rînd caracterul de unicat al spectacolului de teatru, natura sa de moment artistic irepetabil. De aici se naște considerarea spectacolului ca o infinitate de libertăți. Actorul începe să ignoreze tot mai mult textul, partitura dată, iar regizorul caută s-o neglijeze pentru a urmări propriile sale „desseins”, propriul său proiect artistic. Mi se pare că Gordon Craig a fost primul care a visat un spectacol de teatru fără piesă, fără imixtiunea vreunui alt pretendent la titlul de autor al spectacolului. În acest fel, regizorul ar trebui să semneze primul pe afișul spectacolului, luînd locul dramaturgului. În al doilea rînd, actorul devine tot mai conștient că el se exprimă singur pe scenă, și că numai trăirea lui determină acea sumă de elemente care constituie spectacolul. De aici decurge începutul de nesupunere față de prevederile dinainte de spectacol, față de „proiectul” artistic al regizorului. Iar dacă actorul nu se mai supune nici textului, iar spectacolul este un unicat, nici regizorul nu poate crea o schemă valabilă pentru mai multe spectacole. Nu există o „premieră” și apoi „spectacole”. Dacă nu ai văzut spectacolul într-o seară, în zilele următoare vei vedea un alt spectacol, nu repetarea celui pe care l-ai scăpat. Duse la extrem, aceste concluzii îl determină pe actor să uzurpe și rolul regizorului de creator al operei teatrale. Actorul începe să considere că numai starea lui, numai determinarea reciprocă a stărilor lui particulare și ale spectatorilor care au o anumită atitudine creează spectacolul. Chiar atunci cînd se exercită pe o partitură dată, marii actori devorează pe ceilalți participanți la creație. Cine au fost regizorii lui Garrick, ai lui Kean sau ai Eleonorei Duse, ai lui Sarah Bernard? Nu mai interesează. Mai de mult actorul era singurul său conducător, conducătorul trupei, în același timp interpretul rolului principal, era factorul care omogeniza spectacolul. Cine putea să fie regizorul lui Molière? Cu atît mai mult astăzi, cînd și textul propriu zis este eludat. Se naște happening-ul, epoca Măriei Sale Actorul! Acesta este modul extrem de a considera lucrurile. Nu este desigur unica soluție, acest dezechilibru al factorilor de constituție a operei. Sublinierea lor nu face însă decît să atragă atenția asupra tuturor elementelor importante din spectacol. Oricum s-ar produce revoluțiile artistice în teatru, un singur lucru mi se pare foarte cert: actorul va fi întotdeauna un element prim, de importanță capitală. El este singurul care se exprimă integral pe scenă, singurul care este în prezența spectatorului. Cu el începe și cu el se termină orice discuție despre teatru. Îmi pare rău, dar așa este.

Nota redacției

Opiniile autorului în privința rolului literaturii dramatice nu sînt de loc și ale noastre. Noi publicăm, însă, articolul lui A. D. Munteanu, deoarece, prin nivelul său intelectual și prin bogăția argumentării, poate stîrni o discuție secundă.