

Tehnică și experiență

Dacă tehnica actoricească maschează conținutul esențial al activității interpretului pe scenă — motiv asupra căruia atrăgea atenția încă Diderot —, experiența pare să dea sens acestei tehnici, o supune unui scop. În momentul în care se va „fabrica” emoția (lacrimi, entuziasme etc.), acesta aduce pe scenă justificarea nu numai a mijloacelor folosite ci și a însuși actului scenic.

Sentimentele nu se moștenesc. Nici un testament nu alătură hainelor, bijuteriilor, cărților, obiectelor de artă, și *inventarul simțirilor*. Iar dacă ar face-o (amintiți-vă de unele scene ale marilor melodrame franceze), ar fi pe cit de emoționant, pe atât de inutil. Sentimentele nu se transmit ereditar (Freud, dacă ar mai trăi astăzi, n-ar accepta propozițiunea în această formulare). Nici limba maternă — deși procesul învățării ei are particularități nu pot fi ignorate; nu se transmite ereditar, nici codul mișcărilor, al expresiei feței, ochilor. Viața e o descoperire continuă. Experiență — iată un cuvânt ce se asociază cu repetiția, cu stereotipul; totuși în cursul vieții situațiile nu se repetă niciodată. Ceea ce am aflat dintr-o împrejurare, s-a consumat odată cu ea. Actorul cu *experiență*, care-și dovedește *experiența*, rezolvă probleme de tehnică în loc să fie mereu apt de a o lua de la început, pe golgota acelei negări de sine prin care devine posibilă marea regăsire a omului, reconstruirea integrității umane.

Emploi — termen de culise, termen de specialitate al teatrului —, rol de același caracter de fapt, înseamnă o regăsire (în or-

dinea sensului progresului în artă) înghețată însă pentru totdeauna, canonizată, expresie suficientă sieși, golită de adevărul tensiunii pe care fiecare descoperire o presupune. Actorul de *emploi*, uneori strălucitor în *emploi*-ul său, iese din condiția de dialog, de descoperire, de luptă pentru adevăr. Scena unui spectacol cu actori de *emploi* (mai larg sau mai redus) nu cunoaște decît un sens unic, al permanenței, același mereu, indiferent care e bătălia reală ce se duce, cine cu cine se înfruntă, de ce se înfruntă. Se petrece un fenomen paradoxal: talentul domină omul pînă la anulare; și nu rămîne decît seria imitațiilor succesive.

Probabil că față de acești actori (dar nu numai) s-a definit acea vehementă dorință a Eleonorei Duse de a-i vedea murind pe toți. Ea însăși actriță a unui strălucit *emploi*, nu realiza propria condiție interpretativă, dar avea putere să o judece pe aceea a altora, întrucît se lovea de *emploi*-ul lor ca de un zid. Tot față de ei s-a definit atitudinea unui Craig, Tairov, Meyerhold, Brecht, Marowitz.

Marii actori, în măsura în care valoarea lor rezultă din tensiunea regăsirii umane și din modelul integral ce-l sintetizează, nu pot fi imitați. Îi va fi părut, lui Craig, drept banal, stîngaci și lipsit de distincție acel actor care ținuase mult să-i arate cum jucase Irving. Or, tocmai de la Henry Irving pornise regizorul în definirea actorului ideal, ca unul care „va ști să conceapă și să ne reprezinte simbolurile perfecte a tot ce există în natură. El nu va tresări de furie, el nu

va turbă în rolul lui Othello, el nu-și va roti privirea, nu-și va frînge mîinile pentru a exprima gelozia. El va coborî în adîncimile sufletului său și va face acolo încercarea de a descoperi tot ceea ce e ascuns, apoi, reîntors în alte zone ale spiritului său, va făuri anumite simboluri, care, fără a ne înfățișa pasiunile goale, ne vor face să le înțelegem clar pe acestea". Tot de la Irving pornește Craig în descrierea unui chip devenit adevărată mască — ideal al multor curente de estetică teatrală, dintre care unele dezvoltate interesant și pe la noi (vezi, în acest caz, măștile lui Sava) : „Priviți această față și convingeți-vă că ea nu trădează nici una din slăbiciunile ce existau, poate, în caracterul său. Încercați să vă închipuiți această mască în mișcare, o mișcare mereu controlată de gîndire" etc. etc., fața lui Irving „tranzizie între strîmbătura ridicolă a feței omenești (...) și măștile care o vor înlocui într-un viitor apropiat".

Actorul știe că depinde în mod esențial de limbaj, în sensul cel mai larg al înțelesului acestuia. El se află, întrucît are această conștiință, și în măsura în care îi dă efectiv curs în practica activității sale de interpret, în posesia celui mai de preț instrument al *umanizării omului de către om*. Vorbirea și gestul, mișcarea și culoarea, toate intră în ritualul teatrului, acest alter-ego al existenței, acest termen al marii conjuncții prin care se reînstaurează, la început în idealitatea teatrului, apoi în realitatea vieții, integritatea umană. Să nu uităm faptul că mult înainte de apariția mijloacelor audio-vizuale de comunicație în masă, teatrul instaurase deja acțiunea efectului (printr-un fragment al său) asupra cauzei — vezi exemplul teatrului antic, dar și pe acela al teatrului popular dintotdeauna ! — adică reflecta tipul de acțiune pe care o numim astăzi cibernetică, și pe care o studiază cu folos sociologia teatrală.

Inițial, teatrul a resimțit efectul oralității sale ; ulterior, prin el, limbajul oral și cel scris s-au reîntîlnit. Încercarea actuală de emancipare a teatrului, prin relativizarea (deseori discutabilă) a pretextului literar, nu e decît un reflex al dezechilibrului intern produs prin impunerea artificială a unei ierarhii. Calitățile limbajului oral (rezum : direct, indicativ, variabil, personal, ireversibil) nu tre-

buie opuse calităților specifice ale celui scris (rezum, de asemeni : indirect, uniform, explicativ, impersonal, reversibil). Cînd civilizația modernă cunoaște o criză a culturii scrise, teatrul are din nou prilejul să arate, nedemonstrativ, în ce măsură *unitatea dintre scriere și vorbire reflectă și ea omul regăsit*, adică omul ce a depășit cauzele și efectele înstrăinării și alienării.

Nici un text dramatic nu poartă cu sine experiența interpretărilor prin care a trecut. Actorul se află, în fața piesei, a rolului său, ca în fața unui sfînx. Singur, sau împreună cu cei ce-l vor interpreta, ajutat de regizor sau obligat de către acesta la integrarea într-o viziune prestabilită, el se întoarce mereu la litera proaspătă încercînd să o înțeleagă, interconectînd energia ei cu propria sa energie, interconectînd adevărul ei cu acela al epocii, al idealului său. Nu există texte libere sau texte constringătoare. Caracterul lor se definește în interpretare, punere *în actu* — termenul însuși de actualizare trebuind să fie înțeles din această perspectivă, și nu dintr-una a speculației minimalizatoare. Actorii nu-și pot transmite, cred, experiență, după cum nu-și pot transmite talentul. Și asta pentru că ei nu stăpînesc timpul, în determinarea sa cea mai generală (decî nu ca interval, sau cum i se mai spune *timp scenic*), ci își realizează vocația în realitatea timpului.

Teatrul devorează dramaturgia, actorul este mereu devorat de rolul său. Teatrul epuizează un text sub raportul interesului public față de un mod interpretativ dat ; actorul este, el, cel epuizat de textul rolului său, și această epuizare nu înseamnă altceva decît integrala sa absorbire în spectacol. Dacă am dori vreodată să aduc un omagiu teatrului, dorința aceasta se raporta la un spectacol, modalitate prin care teatrul există ca artă pentru public. Numindu-le sau nu, spectacolele exemplare pe care le-am văzut sau dorim să le vedem, au depășit sfera propriuzisă a teatrului, au condus la conjuncții cu existența însăși și s-au supus rigorilor ei. Poate că cea mai înaltă treaptă a teatrului corespunde ieșirii sale din idealitatea condiției de artă pentru a atinge realitatea condiției de existență. Dar, de aici începînd, dialectica teatrului devine dialectica valorilor sale raportate la existență, și supunerea la exigențele acesteia intră în regulile jocului.

