

ION COJAR: "DESTINUL ARE ÎNTOTDEAUNA UN NUME"

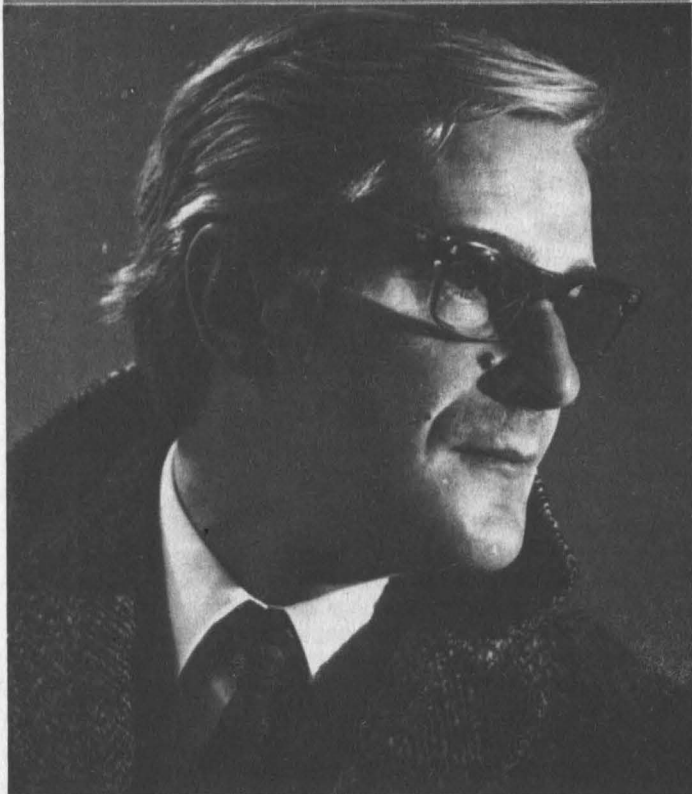


În apartamentul modest, "de bloc", situat pe strada "Pionierilor", vis-à-vis de palatul cunoscut încă sub acest nume, ești întotdeauna primit fără morgă, cu o bunăvoință cordială, nelăsându-te să bănuiești că ai putea deranja liniștea și tableturile casei. Actrița Raluca Zamfirescu, soția regizorului Ion Cojar și fiica lui G.M.Zamfirescu, e o gazdă perfectă, știind să-și facă discret simțită prezența, fără a tulbura "părțile" implicate în interviu, chiar dacă ele se cunosc de ani de zile. Fotografii de familie, fotografiile de actori - Rauțchi, Amza, Cotescu, Finteșteanu, Timică -, albume de turneu, din Japonia, sau din Spania, de la cursurile predate de "Iani" în 1985 și 1986, ne introduc în atmosfera unui minuscul "cabinet de lucru", de invidiat pentru intimitatea lui. Știu că regizorul îl place să "epulzeze" fiecare subiect de discuție, că nu-și poate înfrîna plăcerea digresivităților asociative, așa încât, cu riscul de a părea un tocmai politician, îl rog - poate cu nu destulă convingere?! - să încercăm să purtăm o discuție la obiect.

- Un sol de bilanț? Ca la împlinirea vârstei de 60 de ani? Îi simt ironia, din care mulți încercăm să ne facem platoșa invulnerabilității față de trecerea anilor, așa că mă grăbesc să-mi clarific intențiile:
- Ca la împlinirea unei vârste a maturității spirituale, când omul e încă în putere și, fiind foarte activ, poate să privească și înainte și înapoi, ba chiar și-n sine, uneori nu tocmai fără folos, pentru clarificarea lui sau măcar a celorlalți. De pildă, pe mine m-a intrigat întotdeauna faptul că regizorul Ion Cojar a fost și a rămas, cu obstinție, profesor la catedra de arta actorului, nu la catedra de regie de teatru.
- Totul a început în anul universitar 1952-1953, când, fiind student la regie, unul dintre profesorii mei, maestrul Moni Ghelert, m-a luat asistent de regie la spectacolul pe care-l monta atunci la Teatrul Național: *Cel din Dangaard* de Andersen Nexø, în care rolul principal îl deținea doamna Aura Buzescu, într-o distribuție din care făceau parte Eliza Petrăchescu, Emil Botta, Marleta Anca, Eva Pătrășcanu, Emanoil Petruț, bătrînul Victor Antonescu. La una din repetiții, Moni Ghelert m-a pus s-o analizez. Deși îmi dădeam seama că unul dintre interpreți nu primeau cu plăcere propunerea, mi-am luat înima-n dinți și mi-am spus părerile, dînd chiar și "soluția" unul moment de răsucire. După oare, doamna Buzescu m-a pofțit, în câteva rînduri, în Casa Buzescu de la Grădina Icoanei, să discutăm despre piesă și chiar să repetăm câteva scene.

Un examen sui generis

Credeam că are efectiv nevoie de sfaturile mele și mi-am luat misiunea în serios, pentru ca, după o repetiție, să mă-ntrebe cu ce-aș vrea eu să-mi dau examenul de stat. I-am spus că poate cu *Tragedia optimistă* de Vlașevski, iar dînsa mi-a spus că e o coincidență fericită, pentru că introdusese la clasă scene din piesă, așa că mi-a propus să-l fiu asistent la





Imagini din timpul aniversării (UNITER)

catedră. Atunci mi-am dat seama că, de fapt, eu dădusem un examen, "sui generis", doamna Buzescu găsind cea mai subtilă și delicată metodă de a mă testa.

Iată o primă motivație. Și așa am devenit mai întâi preparator, neplătit, apoi, în anul următor, preparator simplu, dar plătit. Prima montare a fost, într-adevăr, **Tragedia optimistă**, realizată cu acea vestită serie sau promoție de aur, în care intrau studenții doamnei Aura Buzescu și ai maestrului Nicolae Băltățeanu. Au urmat gradele de preparator principal, asistent, șef de cabinet (era și așa un grad universitar, pe atunci), apoi lector, conferențiar și, după mulți ani, profesor suplinitor, concursurile și avansările în gradele universitare fiind multă vreme sistate. În sfârșit profesor, șef la fosta catedră de "arta actorului și regizorului de teatru", actualmente șeful catedrei I de "arta actorului". O altă motivație o constituie faptul că eu am vrut inițial să mă fac actor. În 1950, marele regizor Ion Aurel Maican, venit de la București pentru a conduce examenul de admitere la Conservatorul din Timișoara, mi-a pus și alte întrebări decât cele pentru actorie. Cunoștințele mele din domeniul literaturii, desenului, muzicii, l-au îndemnat să mă sfătuiască să vin la București, pentru a da examen la regia de film. Am dat acest examen și am căzut. Dar am rămas în București, câțiva candidați fiind tolerați în cămin încă o lună de zile, pînă cînd am dat examen la regia de teatru, unde am intrat și unde i-am avut profesori, în anul I, pe Ion Aurel Maican, pe Moni Ghelerter și pe Ion Șahighian, iar mai apoi am fost timp de șase ani asistent de regie al maestrului Sică Alecsandrescu. Am avut șansa extraordinară de a fi zilnic la repetiții, urmărind generația de monștri sacri care lucrau atunci, Storin, Ion Manolescu, Aura Buzescu, Maria Filotti, Mihai Popescu, Gheorghe Ciprian, Giugaru, Sonia Cluceru, Radu Beligan, Marcel Anghelescu, Birlic. Dar am rămas, în permanență, și cu nostalgia aceluia prim impuls.

În fine, o a treia motivație: mi-au rămas foarte puternic împătornite în minte cuvintele lui Camil Petrescu, după care una dintre principalele funcții ale regizorului este cea de pedagog. Drept care consider că nu există spectacol important care să nu afirme valori actoricești sau să reconfirme asemenea valori, prin redimensionarea posibilităților și redescoperirea alterităților specifice actorului.

■ **Am putea, deci, considera încheiat capitoul motivațiilor.**

□ Nu. Mai este o motivație. Atunci cînd m-am format ca pedagog funcționa o catedră foarte puternică de regie. Am avut colegi între care nu pot să nu-i numesc pe Radu Penciulescu și David Esrig, care aveau o adevărată vocație pentru pedagogia regizorului de teatru. Era limpede pentru toată lumea, chiar pentru studenții acelor vremuri, căror le puteam fi mai util în domeniul pedagogiei actorului. Iar studenților de la regie le erau mult mai utili Penciulescu și Esrig. După ce ei au plecat, a rămas Valeriu Moiescu, căruia i s-a alăturat în ultimii ani Cătălina Buzoianu. Nu se poate vorbi de pedagogie în afara unei stricte specializări. A preda o disciplină înseamnă

și depășirea abordărilor amatoriste, aproximative, diletante derivînd din mentalitatea comună, din afara domeniului abordat.

Sînt profesor la arta actorului considerînd că asta e adevărata mea vocație. E tipul de muncă în care nu obosesc, lucrînd și 20 de ore pe zi. Înseamnă că-mi place.

■ **Întîlnirea cu un om**

■ **Motivații au fost destule. Care rămîne totuși factorul decisiv?**

□ În privința asta cred că are foarte multă dreptate parcă Heisenberg, considerînd extrem de importantă întîlnirea cu un om, cu o carte sau cu o împrejurare anume. De asta se și poate spune că destinul are un nume. Numele destinului meu, ca pedagog de teatru, este Aura Buzescu. Sigur c-au fost și cîteva cărți fundamentale care au avut o mare influență asupra mea. Între ele; cele ale lui Dostoievski și exegeza lui Mihail Bahtin asupra operei sale, despre semnificația "dublului" și polifonia persoanei. N-a rămas fără ecou efortul lui Camil Petrescu de a găsi o definiție, o teorie încheagată despre teatru și arta actorului. Apoi, reevaluarea termenilor "mythos" și "mimesis", ca și a "arheului", din perspectiva marelui profesor de logică Anton Dimitriu și a filozofului Constantin Noica. Adăugînd, bineînțeles, o întregă literatură de specialitate și de interdisciplinaritate. Am ajuns la convingerea că e posibilă continuarea muncii lui Camil Petrescu, în vederea elaborării unei teorii încheagată asupra artei actorului.

■ **În elaborarea acesteia, vă disociați de teoriile și reperatele amintite?**

□ Nu mă disociez de nici o teorie posibilă, indiferent că unele au o arie foarte restrînsă de acțiune, de valabilitate, explicînd fenomene ale unui domeniu foarte restrîns. Mă disociez net de eseistica sterilă, care abundă în teatru. În legătură cu asta: mi-am notat un citat concludent din Tudor Vianu: "divagații entuziaste despre artă și mari zboruri repezite în zenitul imprecizunii". Există o asemenea eseistică poetizatoare, care e o formă de exaltare intelectualistă, dar care nu duce nicăieri. Mă disociez de avalanșa de diletantism și de inundația formelor degradate, aproximative, care amenință teatrul.

Încerc să continui ceea ce consider că trebuie continuat, pe linia nevoii de adevăr, de originalitate, de autenticitate. Pentru asta, e nevoie de o ruptură fără pic de menajamente sau scrupule, cu moștenirea "medievală", cu teoria "modelelor" și a răspunsurilor preexistente la fiecare întrebare.

În școala de teatru, nu numai de la noi, confuzia dintre obiectul teatrului, ca instituție de artă, și obiectul școlii de teatru - în speță al disciplinei "arta actorului" - continuă transferul de mentalități și procedee, de metodici de lucru din teatru, ceea ce constituie o gravă eroare. Obiectul teatrului este spectacolul. Obiectul școlii de teatru este formarea de creatori.



Teatrul aparține filozofiei obiectului, nefăcându-și scrupule din "cum" se realizează obiectul. Pedagogia, din orice domeniu, aparține filozofiei metodei, mai important decât adevărul fiind aici, pentru a-l cita pe Lessing, "drumul spre adevăr".

Un alt tip de logică

■ Există o direcție fundamentală care trebuie urmărită în formarea unui actor?

Mai întâi cred că întrebarea nu se poate pune în acești termeni. La această întrebare ar trebui să răspund prin ce este arta actorului, iar dificultatea răspunsului vine din "impostura" întrebării. Există o neconcordanță între fenomenologia artei actorului și reducționismul întrebării. Artă este ea însăși o reducere. A-i mai aplica o reducere ar însemna să reducem reducția.

De fapt, ar trebui să ne ntoarcem la o definiție corectă a obiectului artei actoricești, din punct de vedere teoretic. O asemenea definiție corectă pornește, după părerea mea, de la înțelegerea unui alt mecanism logic decât cel aristotelic. Răspunsul poate fi dat din perspectiva unui alt tip de logică. Diderot a dat un răspuns extrem de riguros, dar din punct de vedere al logicii aristotelice, care stă la baza întregii culturi europene. Cu rigoarea gândirii sale, el nu putea să dea un răspuns neconform cu principiul identității și al noncontradicției, care stau la baza logicii clasice. El trebuia să aleagă: ori sensibilitate ori raționalitate. A preferat raționalitatea, deși el pare-se că a fost un exaltat. A treia cale nu exista: **tertium non datur**.

Întrebarea ar trebui pusă, deci, din perspectiva unui alt tip de logică. E obligatoriu să recurgem la studiile antropologice ale civilizațiilor primitive, pe care le citează Anton Dimitriu în opera sa fundamentală, **istoria logicii**, preluând apoi caracteristici ale gândirii civilizațiilor primitive, ale gândirii în imagini, și sugestii din logica polyvalentă, care atestă realități din fizică, unde electronul este în unele experiențe corpuscul iar în altele undă, fapt demonstrat matematic de polonezul Lukasiwicz. Actorul, ca și electronul, este în același timp omul cu identitate legitimată de realitatea sa obiectivă, dar și o altă persoană, care e capabilă să facă "să existe ceea ce în realitate nu există". Cum afirmă o profesoară americană de teatru, se ajunge astfel la o a doua entitate, prin procedeul asumării conceptului unei alte persoane, pe care o experimentează prin propria sa ființă și care nu este altceva decât unul din **arhei**, cum explica acest termen Constantin Noica, o virtualitate existentă în orice om și "care așteaptă condițiile prielnice pentru a intra în real", pentru a se realiza. Marile creații se constituie tocmai din acest miracol, al transgresării tuturor datelor individualității obiective ale actorului în persoana care, dintr-o convenție, dintr-o ficțiune, devine o realitate obiectivă. Dar acest lucru nu se poate obține decât preluând întreaga realitate obiectivă a personalității actorului - deci și sensibilitate, și raționalitate, și senzorialitate, și subconștient - în personajul convenției teatrale, ce încetează să mai fie convenție, devenind, la rîndu-i, realitate obiectivă. La o actorie amatorescă, diletantă, personajul rămîne ficțiune, transgresarea nu se produce. Personajele rămîn convenționale, imagini sterile, mecanisme. "Chestiunea fundamentală" - pentru a reveni la întrebarea dvs., îndreptățită doar din perspectiva unei logici aristotelice - este tocmai acest prim pas care trebuie făcut, pentru înțelegerea unui alt mecanism logic, specific.

"Lansarea" și "relansarea" actorului

■ Considerați importantă "lansarea" rapidă a actorului? Comportă și riscuri?

Am întîlnit scris undeva faptul că "talentul se devorează pe sine". Deci, succesul timpuriu poate pune în evidență această posibilitate. Dar, după părerea mea, bine dirijată și ținută sub observație, dat fiind că talentul este o materie foarte delicată, și lansarea timpurie este de dorit. Motiv pentru care, sub recortatul regretatului Octavian Cotescu, am și decis împreună să nu blocăm nici una din șansele de afirmare ale studenților. Știți că existau opinii potrivit cărora în timpul școlarizării studenții nu aveau voie să joace, le era interzis acest lucru. Am rupt atunci, sper pentru totdeauna, cu această "regulă" a institutului nostru, fapt care a făcut posibilă afirmarea, încă din anul II, a unor tineri actori valoroși. Personal îmi aduc aminte cu plăcere și emoție de debutul lui Adrian Pinteau, Claudiu Bleont, Oana Pelea. Carmen Galin - mai demult și mulți alții

care acum dau strălucire teatrului românesc.

Sigur că există și riscuri. Ca în orice tip de inițiere e nevoie de rigoare și aplicare corectă a principiilor. Altfel, talentul riscă să se degradeze. Extrem de important e climatul în care se produce această afirmare timpurie.

■ Știind că Iani Cojar și-a asumat, cu bună știință, și riscurile "relansării" unor actori pe nedrept intrați într-un con de umbră, am încercat să văd dacă are și aici propria-i teorie.

Vă referiți probabil la ultima experiență cu **Vassa Jeleznova**. Credința mea este că un actor de real talent este un univers întreg de necunoscute, de virtualități. De altfel, orice om își are "dublul" său, dincolo de nivelul biologic, cum afirma tot Constantin Noica. Mă încred foarte tare în "conceptul de pămînt" al operei de artă, așa cum nu se exprimă, care rămîne totdeauna ascunsă. Este, cum spune el, "sufletul de pămînt" al operei de artă, în care zac toate promisiunile, toate închepturile posibile. Acesta e "lemnosul", "pietrosul", "marmoreanul" în sculptură. Iar în opera actorului, "omenescul".

Pînă într-o vreme, materia din care era alcătuită opera era considerată ca un simplu suport, fără contribuție la impresia generală pe care o degajă ca operă de artă. Artisticul era numai ceea ce constituia concretizarea proiectului estetic. Heidegger adaugă acestuia contribuția materiei concrete din care e alcătuită opera de artă, cea care nu se exprimă, care rămîne totdeauna ascunsă. Este, cum spune el, "sufletul de pămînt" al operei de artă, în care zac toate promisiunile, toate închepturile posibile. Acesta e "lemnosul", "pietrosul", "marmoreanul" în sculptură. Iar în opera actorului, "omenescul".

Apariția actorului pe scenă e, în orice împrejurare, o promisiune. Care poate fi confirmată sau infirmată. Dar, în el stau toate începuturile posibile. A vedea lucrurile din această perspectivă a "conceptului de pămînt" al operei de artă implică, desigur, refuzul acelor "judecăți de valoare" ce au în vedere doar proiectul estetic. Asemenea judecăți pun în pericol teatrul și arta actorului sau subminează teatrul de artă, în ultimă instanță gonind și publicul din sălile de teatru. Referindu-ne de pildă la autenticitate, în teatru nu se poate fi vorba de o autenticitate rudimentară, de simplificări naturaliste. Autenticitatea poate fi judecată doar din perspectiva artei actoricești, care are întotdeauna ca principiu de bază, omul, "viul".

Nu putem fi prooroci

■ Cum descoperim talentul autentic?

Am ajuns și aici la un principiu. Nu mă interesează ce spune, nu mă interesează cum spune, mă interesează ce l se **împlin**, candidatul, cînd spune. Desigur mă interesează și aptitudinile fizice, dar și caracteristicile care îi recomandă pe candidați pentru categorii tipologice, specifice. Nu putem fi prooroci, profeți. Totuși, referindu-ne la seriile de absolvenți ai Institutului din ultimii ani, în ciuda numărului de locuri extrem de mic, acordat prin cifre de școlarizare obligatorii, procentul de eroare a fost, mi se pare, extrem de mic.

■ Ați montat piese de facturi diferite. Ce v-a determinat în alegerea lor?

Uneori o stare polemică. Așa a fost cu **Hagi Tudose**. Am simțit nevoia unei reacții la caracterizarea făcută piesei și personajului principal de George Călinescu. Alteori, cum a fost cazul la **Ifigenia** de Mircea Eliade, nevoia de a releva un univers problematic, legat de importanța mitului, de revigorarea gândirii mitice, în existența contemporană. Din aceeași perspectivă ideatică am citit și am găsit semnificativă piesa lui Rozov, **Turnul de fildes (Cocoșul de munte)**, care într-o lectură superficială este doar o "felie de viață".

■ Regreți ceva ce n-ați putut face, pînă acum?

Cel puțin două lucruri. Primul: că n-am putut să-mi constituim un grup de creație, cu un nucleu de actori formați într-un spirit unitar, adecvat unui mod propriu de a gândi teatrul. Al doilea: că n-am reușit încă să duc pînă la capăt redactarea, într-o așezare coerentă, a tuturor ideilor despre arta actorului.

■ Dar mi-ați citit, în nu puține momente în care ne-am îndepărtat de la conversația noastră, pasaje întregi din acest posibil tratat, structurate și redactate ca atare.

Asta-i necazul meu. Deși sînt un convins antimecanicist, mi-e aproape imposibil să ajung la globalitate. Și scriu foarte greu.

■ Cineva spunea că drumul se face mergînd...

Încotro? Vorba lui Alecsandri: "vă întreb, unde mergem, boieri dumneavoastră. Unde mergem?"

■ Convorbire realizată de VICTOR PARHON

