

ION COJAR



INIȚIERE IN ARTA ACTORULUI (III)

Cită artă și cită meserie, e un raport care nu se poate stabili „în general”. El se realizează în mod diferit de la actor la actor, de la rol la rol, de la spectacol la spectacol. Caracteristicile individuale inconfundabile determină deosebiri în felul de a gândi al actorilor, în modul lor de a-și găsi starea de spirit creatoare și în modul lor de a juca în fiecare seară.

Teatrul se realizează prin tipologie, prin tensiunile care se nasc între caractere. Cea mai mare neșansă pentru un tânăr care vrea să se inițieze în actorie — presupunând că are talent — este să dea peste un „maestru” care uniformizează elevii. Regula comună, procedeele nediferențiate, canoanele, soluțiile prestabilite egalizează individualitățile.

Elementele de măiestrie care se învață în școlile de teatru nu devin eficiente decât în momentul în care elevul reușește să le individualizeze, să descopere el însuși noi modalități de aplicare, în cele mai diverse condiții concrete. Actorul care nu are ambiția și voința să remodeleze metoda, care nu se străduiește sau nu are puterea să reinventeze tehnici în funcție de cerințele fiecărei sarcini, conform propriei sale structuri fizice și psihice, temperamental-vocale, de mobilitate, capacitate imaginativă și de concentrare, rămâne un meseriaș obscur. Atunci când actorul beneficiază de la început de o bună îndrumare care urmărește punerea în valoare a caracteristicilor personale și potențarea personalității, care dezvoltă curajul acțiunii și încrederea în capacitatea de autodepășire permanentă, atunci devine capabil să reformuleze el singur elementele oricărei tehnici, să le adapteze la orice tip de sarcini, la orice condiții concrete de ambianță, spațiu și situații de viață, fără să reducă din angajare, fără să trădeze temele date. Oricare metodă și orice gen de tehnici nu ajung să fie generatoare de creativitate decât

dacă și când devin produsul unei viziuni artistice încheiate, emanația propriei gândiri a actorului, și se topesc fără efort vizibil în organicitatea trăirii personajului, dând impresia unei continue și imprevizibile spontaneități. Deosebirea dintre măiestria artistului creator și „meseria” actorului meșteșugar e atât de mare încât unul înalță teatrul, justificându-l și ca act de cultură, și ca artă, și ca miracol, iar celălalt îl profanează, golindu-l de sens, și îl mortifică. Actor e numit și unul și celălalt, și, din păcate, mentalitatea comună, nesizind deosebirea fundamentală dintre ei, le atribuie același statut, așa cum versificatorilor de duzină le atribuie nobilul titlu de poet.

Meserie „la modul general” fac meșteșugarii și diletanții. Artistul adevărat, profesionistul conștient, respinge jocul „în general”; specialitatea, în orice domeniu de activitate, e incompatibilă cu amatorismul. A vorbi și a face „în general” e un mod de a eluda specificul, un mod de a anula însăși specificitatea fenomenelor. A juca „în general” înseamnă a „mima”, a imita aspecte exterioare ale unui comportament. Se întimplă adesea să vedem și în teatrul profesionist cum actorii „se fac” că joacă, aceasta, ca să nu mai vorbim de teatrul de amatori, mai ales acolo unde instructorii sînt diletanți, a căror mentalitate e dominată de ideea de a „mima”. Când în teatrul de amatori apar talente autentice, efortul se îndreaptă spre imitarea „în general” a jocului de teatru, spre „mimarea” procedeeleor unui gen degradat de „actorie”. Toți avem o anume experiență de spectator de teatru. Vizionînd chiar și un singur spectacol, trăim cu impresia că știm cum se petrec lucrurile în acel spațiu convențional stabilit pentru spectacol, unde actorii „se prefac” și unde nimic „nu e adevărat”, unde totul este în mod evident „mînciuă” acceptată. Această experiență de spectator este cel

mai mare obstacol — bineînțeles, cu excepția lipsei de talent — pe care actorul îl are de trecut pentru a depăși starea de diletant, pentru a putea aspira la condiția de actor creator. Teoretic, explicația e simplă. În practică, însă, această problemă e poate una dintre cele mai dificile de soluționat, cea mai chinuitoare, pe care actorul o întâlnește la fiecare pas în munca asupra rolului. Obstacolul acesta se ivește la fiecare nouă situație a personajului, la fiecare acțiune, la fiecare replică, la fiecare gest. Explicația? O piesă de teatru este o lume alcătuită din situații de viață *unice*. Personajele, ideile, problematica, temele, sint și ele *unice* și, pînă în cele mai mici detalii, angrenajul dramatic constituie imaginea literară a unui univers *unic*. Realizarea scenică este un act nu de transpunere — cum se afirmă adesea, cu dezinvoltură —, ci de creare a unei realități, de asemenea *unice*, inexistente pînă atunci. Imaginea scenică este o realitate — mai mult sau mai puțin artistică — concretă, la a cărei alcătuire participă oamenii (actori), materiale (decoruri, recuzită, costume, accesorii), sunet, lumină etc. Proiectarea, realizarea și apoi punerea în mișcare a acestui complex de elemente concrete, conform necesităților piesei, e rezultatul eforturilor combinate ale unor grupuri de oameni, al căror scop este să facă să existe, deci, să creeze un univers material concret, care să exprime conținutul textului dramatic. În acest angrenaj, locul și rolul actorilor este de a-și asuma sarcina întru chipării personajelor care traversează situațiile de viață imaginate de autor. De ce, cu ce scop, din ce pricină, cum, în ce condiții concrete, cu ce preț, cu ce consecințe?... Acestea și multe altele sint întrebări la care dramaturgii nu dau răspunsuri directe, deschise, și de cele mai multe ori nu dau soluții, ele rămînînd în sarcina regizorului și a actorului, dacă și atunci cînd actorul e preocupat și capabil să le răspundă, prin interpretarea sa. Indicațiile din paranteze, cînd nu caracterizează personajul și nu precizează caracteristicile dramatice ale replicilor, sint, în majoritate, soluții scenice vîndînd un anumit gust teatral, determinat tot de experiența de spectatori sau realizatori de teatru, a autorilor. Soluțiile sugerate de autori sint, de foarte multe ori, indicii ale modului cum se juca teatrul în epoca în care și-au scris piesele. Deci, indicațiile se referă la soluțiile teatrale, scenice, posibile sau „obligatorii”, și foarte rar la soluțiile de viață, pe care situațiile de viață propuse le invocă. Or, în această eroare riscăm să cădem și noi, pentru că ne simțim tot timpul împinși de propria noastră experiență de teatru spre soluția „scenică”, soluția teatrală, soluția „de efect”, deci soluția meșteșugărească, în loc să tindem

fîresc, ca orice om pus într-o anumită situație de viață, spre acele soluții corespunzătoare necesităților generale și imediate, *imprevizibile* ale personajului.

Pentru a scăpa de această „teroare” a experienței acumulate, de această presiune a soluțiilor „teatrale” ireversibil stereotipe (care fie că fac parte din arsenalul teatrului tradițional și instituționalizat, fie că sint achiziții mai noi și mai epatante ale teatrului de avangardă), e necesar să recunoaștem valabilitatea unui principiu simplu și atît de clar formulat de profesoara americană Viola Spolin în cursul său de improvizație scenică: „*Soluția la o problemă stă în acea problemă*”. Aceasta înseamnă că orice rezolvare care nu derivă din însăși problema ce se pune este o rezolvare falsă. Teoretic, principiul pare simplu, dar transpunerea lui în practică reprezintă cea mai dificilă etapă de muncă în realizarea rolului. *Numai soluția de viață* corespunde unei *probleme de viață*. Soluțiile preluate, impuse dinafară situațiilor și problemelor ce se pun, sint neadevărate; de fapt, nu sint, nu pot fi, nu pot deveni soluții... Experiența de spectator, ca și cea de realizator de teatru constituie — e unul dintre paradoxurile acestei profesii — un rezervor de idei preconceptuate, de artificii și de false soluții.

E important de reținut că, spre deosebire de diletanți, jocul copiilor este mai aproape de sensul fundamental al teatrului. Ei cred în identitățile pe care și le asumă și le trec cu credință prin situații de viață, străduindu-se să se comporte cît mai convingător în împrejurările pe care și le imaginează. Ei nu trișează, nu trădează scopul acțiunilor. În timp ce jocul copiilor e autentic, jocul diletantului e duplicitar. Un amator plin de stîngăcii, dar și de bună-credință, e mai convingător și, fără îndoială, mai emoționant, în acțiunea sa de a reprezenta un personaj, decît un diletant „exersat”, care a acumulat „experiență” de teatru. Năvăitul are „joc de scenă”, se exprimă „artistic”, prelungind, ca odinioară artiștii de provincie, comportamentul artificios și stereotip, pe scenă și pe stradă. Legat de ideea unicității universului textului dramatic, ca și a unicității personajelor ce-l populează, e important de reținut că nici sub acest aspect „meseria”, ca bagaj de mijloace fixe, nu poate satisface necesitățile de manifestare ale artei actorului. Măiestrie la modul general nu poate exista, nici sub aspectul investigării, al cunoașterii temei de lucru. Principiul stabilirii unui *raport onest, cinstit, între actor și sarcina sa*, precum și cel al *cunoașterii exacte, în toate detaliile, a temei* de rezolvat, presupune în primul rînd necesitatea ca abordarea piesei, a rolului să se realizeze cu instrumente potrivite, care să-i asigure

descoperirea „cheii” rolului. În actorie nu se pot aborda două sarcini cu aceleași instrumente. Fiecare rol cere un nou instrumentar, o nouă „măiestrie”, prin care rolul să se lase descoperit și apoi să se nască organic, firesc, în actor. Rolurile nu sînt identice, și nici măcar asemănătoare nu sînt. Cum ar putea fi adecvată aceeași unealtă de lucru? O unică modalitate de abordare, de cunoaștere duce, inevitabil, la o subordonare a obiectului față de metodă, la o forțare a rolului din textul scris. Rezultatul va fi condiționat de metodă, deci imaginea artistică nu va fi în totalitate expresia obiectului, ci în mare măsură va suferi deformările pe care i le-a impus modul de abordare. Obiectul trebuie să dicteze metoda; nu-mai așa cred că se poate da relief, se pot pune în valoare toate aspectele specifice și toate detaliile individuale, particulare ale personajului. Nu ne putem apropia, și cu atît mai puțin pătrunde într-un univers specific, decît cu instrumente adecvate, specifice acelei unice realități dramatice. Actorul adevărat știe că nu există o „măiestrie în genere”, așa cum știe că soluțiile prestabile și jocul „în general” mortifică personajul. Din mărturisirile marilor actori despre felul cum obișnuiau să-și pregătească rolurile, constatăm că nu există nici un temei pentru absolutizarea procedelor în creația actorului, că personajul, ca și trăirea lui pe scenă, nu e numai o chestiune de metodă, ci și de explozie a intuiției creatoare. Această realitate explică grija deosebită față de detalii, efortul actorului de a căuta o urmă conducînd spre alte zeci și sute de amănunte, care, examinate cu grijă și răbdare, l-ar putea lansa pe orbita personajului căutat. Un gest, un ton anume, un amănunt vestimentar, o atitudine, un tablou, un animal, o caracteristică fizionomică, amintirea unei împrejurări, o stare de spirit, un obiect, un accesoriu fără importanță, despre care nu poate ști dinainte dacă va fi util sau nu, pot declanșa procesul creator. Iar starea de spirit de febrilă căutare, de neliniște dusă pînă la obsesie, poate deveni o cale spre rol. Marele actor Petre Sturdza relatează în „Amintiri — 40 de ani de teatru” (București, Ed. „Meridiane”, 1966, pag. 231—232) următoarele: „Luam piesa mai întii și o citeam cu multă luare-aminte, de mai multe ori, pînă ce mă familiarizam bine de tot cu întreg cuprinsul ei. Apoi, ca și într-un tablou, căutam să descopăr, să fixez planul de evoluție al rolului meu față de celelalte roluri, precum și importanța lui din act în act, din scenă în scenă, cînd îmi situam bine rolul în planul de lumină sau de umbră în care îl pusese autorul, mă apucam să-l memorez în 2-3-4 nopți, după mărirea lui. Cînd eram absolut stăpîn pe text, îl

dam la o parte și, repelind mereu, nu mai făceam altceva decît să mă gîndesc mereu în mod intens la el, dar cu toată intensitatea de care eram capabil. Ziua, noaptea, pe stradă, la teatru, la masă, oriunde mă găseam. Ajungea un soi de obsesie bolnăvicioasă chiar dureroasă uneori, din cauza influenței pe care o avea asupra sistemului meu nervos. Nu mai gîndeam, nu mai auzeam, nu mai vedeam, nu mai căutam să simt nimic decît rolul meu și întreaga lui structură. Și tortura asta ținea pînă în momentul cînd ajungeam, în fine, să-mi văd apărut înaintea ochilor personajul la care mă gîndeam de atîta vreme, să-l văd ca și cum dintr-o dată s-ar fi desprins ca dintr-o ceață și mi-ar fi apărut în carne și oase: încălțat, îmbrăcat, grimat, mișcîndu-se, vorbind, rîzînd, plîngînd. Din clipa aceea eră al meu. Nu-mi mai rămînea decît să intru în el și să mă identific cu el. Toată preocuparea, toată neliniștea, toată obsesia dureroasă de pînă atunci dispăreau deodată, mă linișteam ca prin farmec”. (s.n.).

Nu găsesc nimic mai potrivit să alătur acestui pasaj decît un citat din marele actor englez Michael Redgrave, de la pag. 62 a culegerii de conferințe intitulată „Căile și mijloacele de realizare actoricească” (editată de Teatrul „Nottara”): „...de aceea, mai ales atunci cînd este vorba de pregătirea unui rol important, trebuie să se acorde actorului mult timp înainte de repetiții, în care să-și -odihnească mintea-, în care să-și cîntărească în gînd, conștient sau inconștient, desfășurarea piesei, caracterul general al personajului. S-a spus cu drept cuvînt că perioada de gestație a unui rol ar trebui să fie aceeași ca pentru un copil: nouă luni”. (s.n.).

Actorul adevărat trăiește cu conștiința că, slujind teatrul, jocul său, înfățișînd oameni și realități concrete, se poate ridica la esențe, iar modul său de a munci poate fi plin de semnificații, dacă nu se teme să creadă în caracterul simbolic al acțiunii lui. Personajul — obiectul și subiectul viu al teatrului — este consecința unor împreunări de elemente fundamentale și întîmplătoare, dintre care nu pot lipsi cele trei aspecte ale ființei: nevoia, îndestularea și erosul. Înlocuind acțiunea naturii, actorii se aseamănă cu alchimistii: ca și lor, li se potrivește principiul MUNCĂ-CREDINȚĂ-SPERANȚĂ, și, ca și aceștia, nu transformă numai obiectul asupra căruia trudesc, ci se transformă și pe ei înșiși. Transpunerea în personaj, ca orice metamorfoză, are consecințe pe toate planurile existenței actorului, ca și asupra tuturor elementelor care vin în contact cu el, stabilind raportul necesar între creație și măiestrie la fiecare nouă încercare.