

ION COJAR

INITIERE IN ARTA ACTORULUI (IV)



DEPRINDERI

Pentru unii actori, discuțiile despre aspectele teoretice ale profesiei și antrenamentului psihofizic sînt două modalități „de a se pierde timpul”. Dar actorul informat, care are și talent și o cultură generală și de specialitate, nu se teme de teorie și nici nu respinge efortul de a-și lărgi gama mijloacelor de interpretare. La unii există, însă, un fel de rezistență superstițioasă față de eforturile de conștientizare a proceselor și procedurilor de creație, a ceea ce ei consideră a fi doar expresia inspirației spontane. Părea că teoria sperie muzele se poate întîlni și la unii actori talentați. Discuția teoretică îi inhibă și îi irită. Vina e și a lor, dar mai ales a școlilor prin care au trecut și care i-au deprins cu un anumit mod de a gândi și a face teatru. Primul contact cu teatrul, primele „experiențe” actoricești, sînt hotărîtoare pentru viitorul actor. În funcție de ceea ce i se spune și de ceea ce i se cere să facă, tînărul își formează deprinderi. Deprinderile nu țin numai de mișcare, ci și de gîndire.

Dacă se pornește de la „*principiul unității organice*”, cum numește Stanislavski raportul dintre adevărul vieții interioare a psihicului și adevărul vieții fizice a trupului, se pot naște unele deprinderi care să ajute urmărirea obiectivului principal al artei actorului, acela de a *reproduce scenic comportamentul omenesc pe baza „legilor proprii naturii umane”*.

Dar actorul nu se poate baza numai pe deprinderi — componente stabile ale activității sale, fără îndoială, necesare pentru îndeplinirea unor acte complexe —, ci are nevoie de impulsuri înnoitoare

conștiente, are nevoie de tensiunea afectivă ce se naște în contactul și comunicarea cu lumea înconjurătoare (cu oamenii, cu obiectele, cu împrejurările obiective). Deprinderile sînt, desigur, o condiție a activității complexe, ele eliberează conștiința actorului de controlul asupra unor activități. În acest fel, actorul se poate concentra asupra aspectelor noi ale unei împrejurări de viață, își poate distribui atenția spre mai multe obiective. Dar atunci cînd activitatea actorului se bazează numai pe deprinderi, comportamentul, actele lui vor fi mecanice, fără viață, fără participare, ca ale unui robot. Deprinderile, singure, pot duce la rutină, la inadaptare și stagnare. Iar actul scenic nu se justifică decît dacă își afirmă caracterul viu al unui eveniment unic, al unei experiențe de viață unice, cu consecințe dintre cele mai importante atît pentru viața spirituală a actorului, cît și pentru întreaga masă de participanți, colaboratori, spectatori, adică pentru colectivitatea celor prezenți. Dar deprinderile pot fi și dintre cele mai negative pentru formarea unui actor. Dacă, înainte de a intra în școala de actorie, tînărul are ghinionul să dea peste un „profesor” care prepară, după „rețete” fixe, candidații pentru admitere, acesta nu-și pierde timpul său, nici nu-și pune problema să „discute”, să teoretizeze, pentru că trebuie să fie „productiv”, să „lucreze practic”. El îl învață „cum” să spună cuvintele, „cum” să recite, „cum” să stea, unde să se uite și „cum”, ce „tonuri” să utilizeze, „ce” să facă cu mîinile, „ce” să gîndească, „ce” și „cum” să simtă, „ce” alitudini și „ce” mișcări să execute, cum

să se imbrace la examen, ca să pună în valoare calitățile sau să ascundă eventuale defecte, și multe altele. E mai mult ca sigur că falsul, artificiile, minciuna vor lua locul gândirii proprii, vor anula inițiativa și curajul de a acționa conform propriilor impulsuri, vor lua locul sincerității și vor distruge spontaneitatea.

Una dintre cele mai valoroase, dar și mai fragile componente ale talentului este *organicitatea* (firescul, naturalețea). Odată dereglată, armonia originară dintre senzații, percepții, gândire, simțire și expresie — acest fin și extrem de prețios reglaj intern psihic — este foarte greu, uneori imposibil, de reconstituit. Prin psihic, omul intră în contact și stabilește raporturi cu lumea, cu mediul, iar *esența psihicului este reflectarea subiectivă, individuală a lumii obiective*.

Arta actorului e prin excelență profund individuală, o expresie subiectivă, personală a realităților obiective. Reglajul și comenzile sînt procese ale vieții psihice, ca și informarea — reflectarea, motivarea, autoreglajul, care-i permit individului orientarea către un scop al său, îl fac independent (într-o măsură) față de situațiile obiective și fac posibilă o acțiune, o manifestare specifică, de pe poziții proprii. Modelarea conduitei, în acord cu diversele situații de viață, se realizează pe baza capacității individuale de adaptare. Dar, de obicei, „preparatorii”, „metodiștii” improvizăți, în cea mai mare parte diletanți, nesocotesc tocmai această zestre personală a candidatului și, în loc să-l facă conștient de procese, de raportul dintre fizic și psihic, de modul cum trebuie înțeles și aplicat principiul „unității organice”, în loc să-i potențeze mecanismele de reglaj și autoreglaj, de comunicare, motivare, pentru a-și putea exprima *adevărurile sale individuale*, îi impun soluțiile și concluziile lor. Consecințele sînt dezastruoase. În toate situațiile particulare, comportamentul devine inadecvat, producînd o impresie neplăcută, de nesinceritate, de nefiresc, de neadaptare. Neconcordanțele conduitei față de situația de viață trădează expresia premeditată. Comportamentul și „sentimentele” prestabilite (expresia lor „studiată“)

și exersate, repetate, devin automatisme, de care nu se mai poate scăpa. S-a pășit cu stîngul. Inceputul s-a făcut fals. În locul unor raporturi firești de comunicare, sincere, modelate de cerințele fiecărei situații particulare, în locul unei conduite nuanțate, care pune întotdeauna în evidență propriile însușiri, propriul profil psihologic (acelea care îl definesc pe om ca individualitate unică), se vor reproduce în mod mecanic aceleași comportamente „fixate”, aceleași exprimări stereotipe, în ultimă instanță, aceleași „clîșee”. Astfel de „preparații” distrug deosebiriile dintre individualități și caractere, uniformizează, nivelează valorile, necrozează viața obiectivă și viața teatrului, anulează însăși esența, sensul artei actorului. Nu orice încercare de a reproduce comportamentul uman, sau de a reproduce un text, chiar pe o scenă, poate fi asimilată cu arta actorului. Greșeala de a atribui teatrului tot ceea ce se petrece în spațiul său, sau într-o oarecare similitudine cu el, o facem adesea fără să ne simțim mușcați adînc de eroare.

O încercare care seamănă cu ceva nu e și nu-și poate atribui meritul de a fi acel ceva. O încercare care seamănă cu teatrul nu e neapărat teatru, ci o imitație a teatrului. În alte zone ale activităților umane, imitația nu e admisă. De ce, atunci, cînd e vorba de teatru, să se accepte imitația și uneori să se considere drept autentic, iar cînd e vorba de alte domenii, de alte genuri de imitații, le numim falsuri (tablouri, bijuterii, bani etc.) și le condamnă? S-ar putea răspunde: pentru că celelalte domenii nu sînt teatru, sînt viață. Dar teatrul este „o esență a vieții”. Și totuși teatrul e chiar foarte mult imitat. Dar teatrul este deja, după spusele lui Aristotel, o imitație a vieții. Atunci, ce valoare ar mai putea reprezenta o imitație a imitației? Nu-mi sînt la îndemînă argumentele pe care le-ar putea servi un estetician sau un filosof, pentru a da un răspuns satisfăcător, dar, din nevoia de rigoare a actorului în modul de a gândi despre profesia sa, întrebarea se cuvine pusă odată cu fiecare început, odată cu fiecare nouă sarcină scenică.

