



# INITIERE IN ARTA ACTORULUI (V)

Fie că e vorba de interpretarea unui rol principal într-un spectacol, fie că e vorba de recitarea unei poezii sau de îndeplinirea unei acțiuni simple (de exemplu, aducerea pe scenă a unei scrisori), actorul se află în fața unei sarcini scenice pe care trebuie s-o îndeplinească convingător, dînd impresia că tot ceea ce face (sau spune) este consecința cea mai firească a necesităților dictate de „adevărul vieții” ce se desfășoară pe scenă.

Dar poate „viața” de pe scenă să fie adevărată, atîta timp cît e o viață imaginată, un „lucru” creat pe baza unui proiect? Cum se împacă nevoia de adevăr și convenția, elementele adevărate și cele neadevărate, cum își asumă actorul această contradicție, cum se poate el opune tensiunii dintre realitate și convenție, dintre autentic și artificial, dintre lucrurile adevărate și cele inventate și cum reușește să fie „natural”, „firesc”, „organic”, „convingător” în „jocul” său, care, și acesta, e, într-o mare parte a alcătuirii sale, un act convențional, o invenție?

Toate elementele ce-l încadrează pe actor în scenă sînt obiecte reale, dar, în raport cu necesitățile vieții obiective, sînt neadevurate, deci neadevărate. Începînd cu decorul, care, figurativ sau abstract, e o plasmuire<sup>1</sup>, ca și toate accesoriile — cos-

tume, recuzită, amestec de obiecte autentice și de imitații (uneori grosolane) — și terminînd cu identitatea de împrumut a actorilor, cu replicile lor, gîndite și formulate de altcineva, toate la un loc și fiecare în parte sînt agenți ai falsului. Scena, deci, e un spațiu care, în toate ungherele lui, ascunde instrumente ale mistificării. Cum se rezolvă imbinarea dintre artificialitatea spațiului convențional și necesitatea raportării concrete a actorului la obiectele acestui spațiu, și cum își poate asigura actorul sursele de adevăr, în acest cadru?

Actorul este o individualitate a cărei existență obiectivă este acceptată atît în raport cu viața reală, cu toate caracteristicile și necesitățile sale generale și particulare, cît și în raport cu viața fictivă de pe scenă, în care reprezintă o altă persoană, împrumutîndu-i întreaga sa individualitate, corporală și psihică. Acestea sînt viața sa cotidiană obișnuită și viața sa profesională. Din acest punct de vedere, nimic nu-l deosebește pe actor de oricare om, care muncește îndeplinind atribuțiile unei profesii. Omului-siderurgist, omului-chirurg, omului-miner, omului-aviator sau omului-sportiv de performanță i se adaugă omul-actor. Puterea de muncă, energia, știința, inteligența, credința, abilitatea, pe scurt, toate facultățile individualităților lor se varsă în îndeplinirea cu succes a atribuțiilor ce decurg din profesiile pe care le practică. Exemplele nu sînt întîmplătoare. Sub reflectoare, actorul nu se deshidratează mai puțin, nu se scaldă mai puțin în transpirație, decît siderurgistul lîngă cuptoarele pe care le încercă și le supraveghează; în schimb, trebuie să fie impasibil, zîmbitor și, dacă situația o cere, chiar „înfrigurat”. Ca și chirurgului, concentrat și abil, nu-i poate fi indiferentă nici o eroa-

<sup>1</sup> Marele om de teatru K. S. Stanislavski, după ce realizase un decor care imita realitatea cu extremă minuțiozitate, foarte mulțumit de rezultatul obținut de scenografi, a chemat pe unul dintre copiii pe care-i văzuse prin teatru și i-a cerut părerea: „Ce părere ai, îți place, nu-i așa că-i adevărat?” și aștepta, sigur de sine, un răspuns admirativ. „Cum să fie adevărat, o casă în altă casă? — i-a răspuns copilul.

re, cit de mică ; trăiește la maximum tensiune destinul personajului, în continuă pendulare între viu și neînsuflețit. Ca și mișorul, e închis opt și uneori mult mai multe ore pe zi în galeria întunecoasă a scenei, luminată sărbătorește doar la spectacol. Iar sub aspectul nevoii de a respira, trebuie știut că aerul scenei e... praf. A simți, ca și pilotul, „curenții portanți“ și riscul posibilei „căderi“ face din fiecare început de spectacol o „îmbarcare“ pentru o cursă care include toate probabilitățile, toate imprezibilele. Analogia cu performerul sportiv e demonstrată prin marele consum de energie în forțarea limitelor rezistenței fizice și psihice. E verificat medical că interpretii unor roluri principale dificile pierd citeva kilograme la fiecare spectacol. În cărțile de specialitate se poate citi : „Actoria e un sport“ sau „La teatru oamenii plătesc să vadă energie“<sup>2</sup>.

Pentru a-și îndeplini atribuțiile profesilor amintite, oamenii se pregătesc, se „costumează“ (salopete, halate, măști) ca actori, își pun în valoare atribute ale personalității lor, altele decit cele prin care excelează în existența cotidiană, se „transfigurează“ de efort fizic sau intelectual, acționând asupra obiectelor, asupra subiectelor muncii lor ; ca și actorul pe scenă sau în sala de repetiții, își iau în serios, își joacă, mai mult sau mai puțin cinstit, rolurile. Dar performerul și actorul sint omul care muncește și totodată subiectul muncii acestuia, cel care acționează și materia asupra căreia acționează. Această cheltuire, simultan, pentru îndeplinirea atribuțiilor profesiei, și pentru a se utiliza pe sine ca obiect, ca materie a muncii, face necesară o distincție : fără să se deosebească forma de alte profesii, actoria e în același timp și „altceva“. Așa cum despre opera de artă se afirmă că este „un lucru confecționat, însă, pe lângă ce spune lucrul ca atare, el mai spune și altceva...“<sup>3</sup>, sau „...opera de artă, dincolo de caracterul ei de lucru, este și altceva ? Acest altceva care este aici în joc constituie artisticul...“<sup>4</sup>, despre arta actorului se poate spune că în funcție de calitatea materiei pe care își exercită actorul profesia și de modul în care această materie înregistrează sau nu schimbări calitative sub acțiunea lucrului profesional devine evident, sau nu, acest „altceva“, care face din profesia actorului o artă. Materia pe

care o prelucreează actorul sint trupul și sufletul său, inteligența, întreaga sa ființă. Dar această materie nu este un simplu obiect, un „simplu lucru“ neînsuflețit, ci materie vie, guvernată de conștiința de sine. În mod paradoxal și actorul devine o ființă ruptă în două, și un întreg alcătuit dintr-un sine activ și unul care se supune acțiunii. Dar partea ființei care se supune reprezintă chiar materia și conștiința din care este alcătuit sinele activ, și ea nici nu se supune orbește, mecanic, ci prelinde în permanență motivațiile unor necesități reale, ale unor scopuri, cauze și determinări precise.

Materia aceasta se poate oferi sau se poate refuza, poate fi supusă și ordonată sau se poate sustrage comenzilor voinței, rămânând anarhică, rebelă. Calitatea sensibilității acestei materii și gradul ei de inteligență apreciază valoarea motivațiilor și decid măsura în care, pe lângă partea din ființa actorului care execută acțiunile profesiei, să se dezvăluie și acea parte a sa care dă sens jocului. Doar în măsura în care apare și acest „altceva“, prezența actorului pe scenă se justifică. Altfel, oricite activități, oricâtă hărnicie ar demonstra actorul pe scenă, el nu îndeplinește decit o latură — cea comună și ne semnificativă — a profesiei. „Acest altceva care este aici în joc constituie artisticul“ care ne interesează, de fapt, cind mergem la teatru, este ceea ce înobilează profesia actorului, dar o și justifică, o face necesară oamenilor, prin puterea ei de a-i mișca și influența. Aceasta este latura care interesează cu deosebire și pedagogia artei actorului. Cei mai de seamă pedagogi au fost și sint preocupați nu de rezultatele imediate ale expresivității, ci de descoperirea, înțelegerea și posibilitățile de declanșare și controlare a proceselor și mecanismelor profesiei, căutând și dezvoltând prin analiză metode și tehnici care să îngăduie accesul spre această zonă ascunsă și capricioasă a ființei noastre, să o determine să se dezvăluie, să o mențină vie, să o potenteze fără a o deforma, pentru ca ea să realizeze expresia exactă a temei ce guvernează sarcina scenică. Înseamnă, deci, că actorul se pune pe sine în operă, că arta sa se constituie din propria sa materie. Ideile provenite din literatură el le expune convingător doar după ce au devenit propriile sale idei. Aceasta înseamnă că și originea și esența artei actorului se află în el însuși, iar calea spre realizarea ei este tot în el. Cea mai exactă formulare a acestei concluzii se află în

<sup>2</sup> Clive Swift, „The job of acting“, Harrap, Londra, 1976, p. 5.

<sup>3,4</sup> Martin Heidegger : „Originea operei de artă“, Editura „Univers“, 1982, p. 33.

principiul de bază al „Sistemului lui Stanislavski“ : „CREAȚIA SUBCONȘTIENȚĂ A NATURII PRIN PSIHOTEHNICA CONȘTIENȚĂ A ARTISTULUI (subconștient prin conștient, involuntar prin voluntar)“<sup>5</sup>. Prin „psihotehnica conștientă a artistului“ înțelegem luarea în stăpânire a realității fizice a propriului său trup. Este vorba de întreaga viață fizică a corpului, cu activitatea sa senzorială și rațională, prin care intrăm în re-

<sup>5</sup> K. S. Stanislavski, „Munca actorului cu sine însuși“, E.S.P.L.A., 1955, p. 30.

„Rampă“,  
acum  
50 de ani  
mai  
1933

Întrebat, la repetiția generală cu ultima sa piesă, despre subiect, N. Iorga cochetează : „Dragă, am uitat-o de tot. Eu după ce o mintui, habar nu mai am de ea“. Și totuși, puțini dramaturgi și-au „ocrotit“ piesele ca marele istoric... ● Academia Română alege printre „nemuritori“ pe George Enescu. În discursul de recepție e omagiat Iacob Negruzzi, predecesorul stins de curînd. ● Tudorică Mușatescu își „fixează“ locul : „Sînt cotidian ! Trăiesc ca jurnalul în cuprinsul fiecărei zile ! De aceea, viața mea este o colecție. O colecție pe care n-am răsfoit-o pînă în prezent.“ De

ce ar fi făcut-o ? Are doar... treizeci de primăveri ! ● Aviz amatorilor : „De închiriat grădină mare, mobilată, pentru teatru. Calea Griviței, 94“. Zglobiul Sandi-Huși (Giurgaru) n-are nimic de zis ? ● Meșterul Paul Gusty anunță un viitor spectacol de toamnă, *Coriolan* de Shakespeare. Ce lecție de teatru pentru trupa tinăra a Naționalului ! ● Deocamdată, la 15 mai, se încheie stagiunea pe prima scenă a țării. Bilanț : s-au jucat 38 de titluri (premiere și reluări). Premiere originale : *Titanic-Vals*, *Gaițele*, *Ion* (dramatizarea lui M. Sorbul după celebrul roman) și *Hartă-Răzășul* de Alecsandri. Deci, 38 de piese. Fără comentarii. ● Max Reinhardt declară, spre stupefarea multora : „Teatrul de azi, copleșit de literatură, nu mai are dramă, nu mai are comedie, nu mai are revoluție dramatică, ritm animat și cea arhitectură proprie teatrului“. ● La Iași, moare pictorul Ștefan Dimitrescu. ● Întrebat ce crede despre „săptămîna

lație cu lumea materială înconjurătoare, prin care o percepem, comunicăm cu ea, o apreciem, o verificăm raționînd. Pentru dezvoltarea acestui aparat psiho-fizic există metode, tehnici, exerciții specifice diverselor tipuri de activități — viteza de reacție, în scrimă, atenția distributivă, la șoferi, forța fizică, la orice sportiv, abilitatea și „inteligenta“ minilor, la pianist, a picioarelor, la fotbalist, acuitatea privirii, la tir, a auzului, la muzicieni, rezistența la presiune, la scafandri, sau la imponderabilitate, la cosmonauți etc. Antrenamentele pentru diversele grupe de activități nu sînt altceva decît exerciții psiho-tehnice conștiente.

cărții“, Minulescu își mușcă nervos trabucul : „Săptămîna cărții a fost pentru mine săptămîna cărților. Am pierdut la bridge“. ● „Sindicatul artiștilor dramatici și lirici“ ține alegeri ; Maria Filotti e realesă președinte, iar nea Costică Tănase, vicepreședinte. Soții Bulandra or fi votat ? ● În absența „patroanei“ — are spectacole la Comedia Franceză ! —, trupa Ventura se pregătește și ea pentru vacanță. (Devreme „trăgeau“ bătrînii cortina peste o stagiune !) G. Timică, Silvia Dumitrescu, G. Vraca, Marietta Deculescu, V. Ronea, Mihai Popescu etc. așteaptă, pentru toamnă, o nouă și palpitantă melodramă, adusă de fermecătoarea lor Mărioară, de la Paris. ● Ambiții mari la Opera Română : se află în studiu *Tristan și Isolda* de Wagner. ● Se deschid grădinile de vară (de teatru și... cu mititei). Veniți, privighetoarea cîntă...

I. N.