

# INITIERE IN ARTA ACTORULUI (VI)



O bună „psihotehnică conștientă a actorului” presupune dezvoltarea și educația ATENȚIEI celor cinci simțuri (auz, văz, gust, miros, tactil), a *concentrării* și a *orientării*, a *încordării* și *relaxării musculare*, a *comportării cu obiectele*, a *voinței de a acționa*, a *găsirii scopurilor* și a *justificării*, a *memoriei obiectelor* și a *memoriei afective*, a *imaginației*, a *respirației*, a *glasului* și a *rostirii*, a *forței* și a *agilității corporale* etc., adică a tuturor elementelor ce participă la activitatea scenică a actorului. Ceea ce presupune un vast program de studiu și antrenament pentru descoperirea unor tehnici adecvate caracteristicilor individuale, pentru stăpânirea, dirijarea și controlul corpului.

Prin latura „subconștientă a naturii”, înțelegem acea parte a ființei noastre pe care nu o putem vedea, cunoaște, localiza și de care nu putem dispune prin voință. Dar aceasta e considerată a fi latura „creatoare” a actorului. Este zona misterioasă în care se nasc sentimentele, emoția, acolo este uzina reacțiilor imprevizibile, a unicitelor, a fiorului. Această latură corespunde celui „altceva”, realizează creația autentică, dar nu poate fi influențată direct prin voință, pentru că, în cea mai mare parte, ea nu stă sub controlul conștiinței. În acele zone, nici voința, nici conștiința n-au acces. Pornirea acelor motoare ale sufletului nu se poate realiza decât prin intermediari ai voinței. Voința comandă trupului să acționeze conform unor scopuri precise, motivând pînă în cele mai mici detalii rostul acțiunii întreprinse. Acționînd cu credință și veridic, e posibil ca în timpul acțiunii să apară acel prețios element al jocului, *sentimentul* adecvat împrejurării de viață și autentic, care-l deosebește pe artist de executant. Respectînd acest traseu, actorul inteligent, cu o bună me-

todă, nu se va strădui „să simtă”, pentru că știe că o face în zadar și riscă să fie fals, ci va căuta acțiunile caracteristice, relația cu obiectele; manipulîndu-le cu tot adevărul de care e în stare, el va putea stimula declanșarea vieții sale interioare. Cea mai sigură sursă de adevăr a actorului sînt obiectele, propriul său trup, realitatea individuală a oamenilor de lingă el, care nu se află în scenă pentru a-i „da replica”, ci pentru că urmăresc ceva, întreprind ceva, au ceva de făcut. De asemenea, regizorii buni nu spun niciodată actorilor ce să simtă și cum, ci le spun ce au de făcut, și nu întrebă „ce simți?”, ci „ce-ai pățit, ce ți s-a întimplat?”, pentru că pînă și cuvintele utilizate în repetiții, prin încărcătura semantică pe care o comunică, pot îndruma pe o cale creatoare, constructivă, sau pot împinge spre fals.

Din întreaga suflare a teatrului, actorul e singurul care poate să „transforme” spațiul convențional al scenei într-un univers posibil al unei piese, dezvăluind sensul ascuns pe care-l pot purta obiectele, sau să-l facă și mai convențional; așa se explică de ce un decor abstract devine uneori mai adevărat decît „o casă în altă casă”.

În realitatea obiectivă, obiectele pot avea, pe lîngă caracteristicile lor evidente, și anumite semnificații: clădiri în care s-au petrecut evenimente, monumente, locuri în care s-au consumat importante bătălii sau fapte istorice, obiecte care au aparținut unor personalități. Viața obiectelor și valoarea lor ascunsă pot fi relevate, pot fi comunicate, ca și încărcătura semantică a cuvintelor. Iar spațiul scenic este destinat tocmai revelării unor sensuri necunoscute ale lucrurilor. E inclusă aici și convenția originară a teatrului, care transmite, de la Heraclit, mesajul tu-

turo: devenitorilor" posibil. Obiectele, lucrurile, își pot schimba caracteristicile și rostul în funcție de împrejurări. Arta actorului se bazează pe aceste deveniri. Dar, din păcate, nu pentru toți actorii obiectele din scenă poartă și o altă posibilă valoare. Pentru unii, obiectele nici nu există, scena nefiind decât un loc mai înalt, unde pot fi mai bine văzuți și „admirati”. Arta actorului „e adesea exploatată — cum spune Stanislavski — în numele unor scopuri cu totul străine de ea” (pentru ca o X sau un Y să-și arate frumusețea), „...ca alții să-și creeze popularitate, un succes ieftin, sau o carieră”.<sup>1</sup>

Convenția și artificialitatea spațiului și a obiectelor scenei duc adesea la confuzii privind scopul și esența artei actorului, nasc erori în modul de a o înțelege și aborda, favorizează impostura.

„Scopul principal al artei noastre constă în crearea «vieții spiritului omenesc» a rolului și a piesei, și în intruchiparea artistică a acestei vieți într-o formă scenică ireproșabilă”.<sup>2</sup> Sau, altfel spus: „Prin intermediul bagajului său senzorial și fizic, actorul trebuie să facă real pentru public ceea ce nu e real”.<sup>3</sup>

Pentru a îndeplini această specifică, dar și dificilă atribuție a profesiei sale, actorul trebuie să găsească în el puterea (sau să fie îndrumat și ajutat s-o afle) de a se desprinde din cimpul de atracție al iluziilor și de a descoperi *realitatea ca punct de sprijin al muncii lui*. Actorul trebuie să se sprijine pe realitate. Nu putem transforma ficțiunea în realitate, nu putem „face real ceea ce nu e real”, fără a ne sprijini pe ceea ce putem percepe și aprecia senzorial și rațional, adică pe realitatea fizică a mediului nostru inconjurător. Materialitatea corpului nostru, ca și materialitatea lumii inconjurătoare, e prima realitate fizică pe care o percepem, o putem cerceta și cunoaște, o putem manipula fără să ne „prefacem”, fără să mințim și să ne mințim. Realitatea fizică și psihică a propriei sale naturi individuale se recomandă ca obiect al artei actorului.

Îndeplinind atribuțiile profesiei, actorul bun nu exclude în nici o împrejurare această realitate obiectivă și nu se amăgește că ar putea face abstracție de ea. Nici o temă artistică nu impune înlăturarea realității lumii concrete, obiective a artistului, cu tot ce-î definește ca prezență materială, individuală. Actorul bun, cu o tehnică nesofisticată și cu o gândire ascuțită, știe să încorporeze temei scenei toate datele naturii sale individuale și toate elementele lumii materiale și spirituale. Obiectele îl inspiră, îl ajută, construiește cu ele, dezvoltându-le în mod creator „viața”. În funcție de împrejurare, actorul descoperă obiectelor caracteristici noi, altele decât cele cunoscute de toată lumea, ajungând, printr-o com-

portare adecvată „situației”, până la a schimba motivațiile inițiale ale prezenței acestora.

Toate facultățile de care dispune natura umană, cum sînt: atenția, memoria, imaginația, simțurile, emoțiile, concentrarea, relaxarea, orientarea, adaptarea, reglajul etc., toate acțiunile, ca și toate procesele vieții psihice, trebuie să-și găsească o bază în real. Mediul inconjurător, ambianța concretă, începînd cu realitatea spațiului și a obiectelor și terminînd cu realitatea individuală și colectivă a oamenilor care-l populează, constituie baza pe care se sprijină actorul în munca sa. Actorul bun pornește de la adevărul obiectelor, de la realitatea fizică. „...artistul are nevoie de un obiect asupra căruia să-și fixeze atenția, dar nu în sala de spectacol, ci pe scenă...”<sup>4</sup> „Nu există nici un minut din viața omului în care atenția lui să nu fie atrasă de un obiect oarecare.”<sup>5</sup> „...Atenția îndreptată asupra unui obiect provoacă și necesitatea de a face ceva cu el. Acțiunea concentrează și mai mult atenția asupra obiectului. Cînd atenția se contopește cu acțiunea și cînd ele se împletesc, se creează o legătură puternică cu obiectul”<sup>6</sup>. Aceste trei simple, dar fundamentale observații ale marelui pedagog nu constituie, din păcate, principiul activității tuturor actorilor. Dar, cu toate că și pentru ultimul figurant e limpede că în viața obiectivă nu se poate sustrage acestor relații, pe scenă, chiar unele „vîrfuri”, preferați ai publicului, nu se arată defel interesați de acest aspect al „adevărului vieții”, pe care-l subliniază și M. Heidegger: „În ceea ce ne furnizează vîzul, auzul și pipăitul, în senzațiile de culoare, de sunet, de aspru sau tare, *corpul nostru este, în sensul cel mai propriu, asaltat de lucruri*”. (s.n.). Pentru actorul meșteșugar sau diletant, realitatea obiectivă, lumea concretă, fizică a spațiului, ambianța, ca și prezența partenerului, cu manifestările lui imprevizibile, nu există, pentru că acestea nu prezintă importanță funcțională. Cu ce ar putea acestea să influențeze modul său „fixat” de a „face” sau a spune rolul? El pornește de la text și rămîne la litera acestuia, „trăind” iluzia că-î interpretează. Avînd imagini prestabilite despre orice, nu comunică, nu intră în relație, nu stabilește raporturi și nu manifestă, decât întîmplător, schimbări în comportamentul scenic, în funcție de ceea ce se petrece în jurul lui. Diletantul încuiește de obicei realitatea concretă din jurul său cu o lume iluzorie, care nu e altceva decât o reprezentare „în general” despre lumea piesei, despre personaje, pe care le „interpretează” tot „în general”, fără motivația

vrecunii sentiment real. În fiecare om există asemenea reprezentări „generale” ale stărilor afective (iubire, frică, supărare, bucurie, furie etc.) și oricine posedă procedee, mai mult sau mai puțin „expresive”, de a le reda „în general”. Acest mod de a „juca” e elementar, la-ndemina oricui.

Dar diletanțul nu înlocuiește doar realitatea din jurul său cu o realitate iluzorie, el se înlocuiește și pe sine cu o iluzie.

Înțelegerea simplistă a noțiunii de „transpunere” în personaj duce la desconsiderarea celui mai important element al jocului — propria individualitate fizică și psihică —, precum și a lumii înconjurătoare. Terorizați de ideea necesității de a fi „altcineva”, mulți cred că ceea ce îi împiedică să devină „personajul” este propria lor realitate corporală și psihică, propria lor rațiune și simțire; și, atunci, din clipa abordării rolului, recurg la procedeu caracteristic al înstrăinării de sine, înlocuind comportamentul lor obișnuit, natural, cu unul de impru-

mut, inventat, compus, înlocuind comunicarea vie, reală, cu un simulacru de comunicare. Întregul aparat senzorial își încetează activitatea, refuzând să recepțeze impulsurile, ochiul privește în gol, urechea nu mai aude, membrele nu se mai supun controlului, întreg corpul se crispează, își pierde coordonarea, respirația devine sincopată, „gifiită”, ca a unui om care se sufocă, încetînd să fie un proces normal, vorbirea devine mecanică, declamată, neomenească, un simplu joc de tonuri recitate pe dinafară.

<sup>1, 2</sup> K. S. Stanislavski, „*Munca actorului cu sine însuși*”, E.S.P.L.A., 1955, p. 47—48.

<sup>3</sup> Viola Spolin, „*Improvizații pentru teatru*” (Indreptar tehnic), text dactilo, I.A.T.C.

<sup>4, 5, 6</sup> K. S. Stanislavski, „*Munca actorului cu sine însuși*”, E.S.P.L.A., 1955, p. 103, 104, 105.

## NOTE

### Spectacole care... „merg”?

Stagiunea artistică estivală se organizează în multe orașe ale țării, dar partea ei cea mai bogată este preluată de litoralul Mării Negre.

În stagiunile de pe litoralul nostru se perindă în fiecare vară sute de mii de turiști, inclusiv oaspeți străini. În nici un oraș din țară, și deci nici în Capitală, teatrele nu pot avea un public atât de numeros și de variat. De multă vreme, pentru teatre, scenele litoralului au devenit un loc unde-și sporesc popularitatea și chiar renu-

mele. Radu Beligan mărturisea, într-o discuție, că Naționalului bucureștean turneele estivale pe litoral li aduc, de regulă, succese, și de aceea reprezintă aici spectacole care să-l... reprezinte. În această vară, ca și în anii din urmă, Teatrul Național din Capitală programează trei turnee pe litoral, cu *Filumena Marturano*, *Gimnastică sentimentală*, *Ca-voul de familie*, *Idolul și Ion Anapoda*, *Titanic-Vals* (premieră 1983); toate spectacolele se desfășoară în montarea și cu distribuția de la premieră. În această privință, Teatrul Național din București este, din păcate, printre excepții; majoritatea celorlalte teatre pornesc de la premisa, greșită, că pe litoral „merge” orice. Astfel, deși au în repertoriu spectacole de ținută, trimit în turneu reprezentații prăfuite, pe care nu le mai joacă la sediu (de pildă, *Siciliana*, a Teatrului „Ion Vasilescu” din Giurgiu, *Happy-end la miliție*, a

Teatrului Municipal din Ploiești, considerate de mulți ani „bune pentru litoral”). Totodată există mentalitatea că reprezentațiile estivale trebuie să fie „ușoare”, pe cât posibil divertismente muzicale. Nu avem nimic împotriva unor asemenea spectacole, care își au locul lor, cînd sint de calitate, în orice program de vacanță, ci împotriva absolutizării acestei formule; în fapt, însă, cu excepția Teatrului „Fantasio” din Constanța, nici un teatru de revistă nu dă spectacole pe litoral.

Integrată în Festivalul național „Cîntarea României”, stagiunea litoralului cuprinde manifestări artistice variate, dintre care teatrului îi revine un rol principal; de aceea, se cuvine să se acorde toată atenția calității acestei prezențe.

S. V.