



ION COJAR

INIȚIERE IN ARTA ACTORULUI (VII)

Fuga de propria individualitate pentru a face loc alteia, aceea a personajului, este fără nici o îndoială consecința unei false înțelegeri a ideii de „transpunere” în personaj. Aceasta li se întâmplă nu numai celor mai mulți începători, sau amatorilor, ci și acelor actori profesioniști care pornesc de la premisa că nu sînt personajul pe care-l vor juca, că personajul e „altcineva”. Dar acel „altcineva” se intrupează, de fapt, din propriile lor trupuri, din propriile lor vieți. Fizicul și psihicul actorului rămîn pînă la capăt nu numai suportul noii identități, ci însăși materia din care se plămădește personajul. Ar putea noua identitate, „personajul”, să pretindă înlăturarea trupului, a aparatului senzorial, a inteligenței actorului interpret, sau, dimpotrivă, cere utilizarea acestora pînă la ultimele capacități și resurse, pentru a se înzestra cu o cît mai complexă și subtilă alcătuire naturală vie ?

Înțelegerea simplistă a noțiunii de „transpunere” duce — într-o logică de ultimă instanță, evident absurdă — la anularea, la eliminarea datelor corporale și psihice ale actorului, din considerentul, elementar, că personajul, fiind „altcineva”, nu poate utiliza datele individualității actorului. Cu alte cuvinte, că actorul trebuie să golească toate spațiile vitale de propriile sale date și procese și să lase locul liber „noului locatar”, care doar „închiriază” unele dintre elementele corporalității lui. Consecința acestei erori — de fapt, în practică, irealizabilă — este un fel de anulare, de izgonire a omului din actor, un fel de euthanasie.

Personajul cere viață, cere corporalizare, cere verbalizare, pretinde să se exprime, și, înainte de aceasta, pretinde să existe ca ființă omenească inteligentă, sensibilă, vie. E oare de ajuns ca din întreaga alcătuire a personalității umane,

din miracolul de complexitate care este individualitatea omului, actorul să pună la dispoziția „personajului” numai două elemente, de fapt, atribute ale exteriorității lui, deci neesențiale sub aspectul experienței trăirii și al performanțelor personalității umane : învelișul fizic și sonoritatea vocală ?... Iar tot ceea ce ridică specia deasupra tuturor creațiilor naturii, tot ceea ce determină performanțele specifice naturii omenești și cele ale personalităților diferențiate — conștiința, afectivitatea, spiritualitatea etc. — să fie lăsat deoparte, fie pe baza unor anume estetici teatrale, fie din cauza greșitei înțelegeri a mecanismelor de bază ale artei actorului, sau pur și simplu din lipsă de tehnică ?

Problema e de a păstra, în orice sarcină scenică, randamentul specific propriei individualități, performanțele spiritului și corpului, întregul potențial din sfera conștiinței și din cea a subconștientului, de care actorul dispune, în viața sa din afara scenei. Fie că personajele sînt de esență realistă, fie că sînt fantasmă, materia în care-și găsesc expresia o constituie tot corpul actorului interpret, aparatul său senzorial și vocal, rațiunea și afectivitatea acestuia. Omul din actor nu dispăre niciodată. Problema e ce se întâmplă cu el, în ce raport se situează față de personaj : participă sau nu la exprimarea lui, se ascunde sau se manifestă, se neutralizează sau se împune, se anulează, se autoeclipsează, sau își asumă răspunderi în a aprecia, în a gândi, în a verifica, a acționa sau reacționa cu subtilitate, sau cu violență, după împrejurări, în favorizarea personajului pe care nu doar îl reprezintă, ci îl intruchipează. Personajul are deci șansa de a fi nu doar un om în general, un om-simbol, ci omul individual concret, care nu reproduce acetele, gesturile, ci le trăiește simultan cu

actorul : nu există nici o incompatibilitate, nici o diferență, nici o distanță între personaj și actor. Arta interpretării atinge nivelul cel mai înalt atunci când condiția existențială a actorului se confundă cu aceea a personajului. El, actorul, este omul despre care e vorba, partea vie a personajului, individualitatea sa specifică și subiectivă ; el gîndește, simte, se înalță sau se prăbușește, el e sursa de imprevizibil, de miraculos, de care are nevoie teatrul. Altfel, actorul ar rămîne un „duplap de închiriat”, cu mai multe sau mai puține rafturi, pentru literatură. Ce viabilitate poate avea un personaj căruia interpretul nu-i oferă decît o reducție de om, o parte din ceea ce el este — fizicul și sonoritatea corzilor vocale ?

Reducția proceselor vieții interioare mai poate surveni la omul de pe scenă și din dificultatea de a rămîne „el însuși”, relaxat, fără a resimți crispare, cu întreg potențialul său rațional și afectiv neavariat de emoția destructivă, de „trac”, atunci cînd se vede în fața oamenilor care-l sfredelesc cu privirea, care-l cercetează. În fața publicului, a aparatului de filmat, a microfonului, nu te poți relaxa fără pregătire, fără tehnică. Actorul bun își utilizează personalitatea întreagă, nu înlătură nimic din procesualitatea organică a naturii sale, nu-și înlocuiește structura proprie cu alta, închipuindu-și pur și simplu că a devenit „altcineva” ; pentru aceasta, el are nevoie de o concepție limpede despre mecanismele artei actorului și de o tehnică pe care să o adapteze împrejurării. „Cel mai bun tehnician e actorul care își utilizează cel mai bine talentul și personalitatea” *. E ușor să crezi, e mai greu să te faci crezut. Și e și mai ușor să-ți închipui că crezi. E o eroare nu numai a majorității amatorilor activi (cei care joacă) — eroare din care se salvează doar cei foarte talentați —, ci și a celor pasivi (care privesc), de a considera că e suficient pentru actor „să creadă” că e „altcineva” pentru ca miracolul transpoziției să se și producă. (Acestei categorii, nu actul întruchipării i se pare dificil — cum să fie dificil un lucru care se realizează prin simplă închipuire ? —, ci învățarea „pe dinafară” a textelor. Ceea ce uităște, e cum de nu încercă actorii atîtea roluri memorizate !) Am putea considera acest mod de a înțelege lucrurile drept naivitate, dacă n-ar conduce, inevitabil, la elucubranta „teorie” a „uitării de sine” a actorului, pe scenă.

Efortul trebuie îndreptat exact în sens contrar, pentru ca actorul să se găsească pe sine, să atingă capacitatea, nu de a se încorda pentru a crede (a crede în ce ?),

* Ronald Hayman, „Techniques of acting”, Methew, 11, New Fetter Lane London E.C. 4, p. 11.

ci de a se relaxa, pentru a putea fi conștient de sine în fiecare clipă a existenței lui scenice. E mai convingător actorul care nu face nici un efort special ca să privească și să vadă într-adevăr obiectele, să asculte și să audă sunetele, să miroasă și să simtă mirosurile, adică să „pipăie”, cu toate cele cinci simțuri, realitatea concretă din jurul său și s-o aprecieze, decît cel care se încrîncenează să „creadă” că vede, aude sau simte. Să creadă că execută acțiuni iluzorii, cerute de o condiție iluzorie, într-un spațiu iluzoriu, să se considere reflectarea unui model, și el iluzoriu, pe care închipuirea sa, sau a „maestrului” său, l-a zămislit, prezintă mari dezavantaje pentru actor, sub toate aspectele. În primul rînd, pentru că între actor și personaj rămîne în permanență o distanță, care trădează confecționarea. Separația față de model este corespunzătoare condiției de receptor, și nicidecum celei de creator ; actul de creație este astfel înlocuit prin deducția logică, urmărindu-se un traseu rațional, care conduce la locuri comune și prezintă dezavantajul previzibilității. Spectatorul intuiește, ajunge la concluzii mult mai rapid decît poate juca actorul. Realizarea rămîne la nivelul stereotipiei, săracă în construcție și ineficientă, incapabilă să convingă, să influențeze, să nască stări emoționale. Iar fără emoție, arta actorului pierde cea mai puternică armă a sa, pentru că „emoția este sursa principală a oricărei luări de conștiință”. „Nici o trecere de la obscuritate la lumină, nici de la inerție la mișcare, fără emoție”. Sensul exact al acestor cuvinte ale lui Jung îl redescoperim de fiecare dată cînd avem prilejul de a vedea un actor cu har. Actorii cu talent real descoperă, prin autoinvestigare, că personajul se afla în ei. În cazurile normale, modelul e în actor. Din această perspectivă, talentul nici nu pare a fi altceva decît un izvor nelimitat de modele, diverse ipostaze virtuale, posibile ale propriei personalități. Numai actorii fără talent, cei care practică o metodă greșită, ori nu dispun de tehnica adecvată, n-au șansa de a descoperi acest drum firesc. La ei, suprapunerea cu personajul nu se produce, trădîndu-se mereu rupturile, falsul. Pentru aceștia, personajul e mereu în afară, de aceea efortul lor e să compună totul și să se recompună mereu pe ei înșiși. Fie că, din diverse considerente estetice, lucrul acesta este sau nu recunoscut, personajul e actorul care-l joacă, iar pe parcursul spectacolului rolul e însuși interpretul. Marile reușite ale teatrului atestă aceasta. Tendința talentului, metodele și tehnicile converg spre a anula distanța dintre actor și rol. Jocul perfect este, de fapt, absența oricărui joc. E ușor, poate, de vorbit despre aceasta, este însă foarte greu de realizat. ■