



ION COJAR

INIȚIERE IN ARTA ACTORULUI (12)

Pe scenă sau în fața aparatului de filmat, ca și în fața unui microfon, psihicul oricărui om se simte agresat. De-reglările care survin în desfășurarea proceselor psihice, în aceste condiții de alarmă, diferă de la individ la individ, și deși unii pretind că nu au emoții în asemenea împrejurări, însuși efortul de a brava dovedește contrariul. Accelerarea pulsului, crispări și blocaje, senzații neplăcute în stomac, tremurul mâinilor sau al vocii, disfonii, „pene” de memorie, încoerențe, spasme vizibile ale mușchilor feței, diureze, angoase etc. sînt simptome curente ale emoțiilor, reflectări ale unor dezacorduri dintre necesitățile noastre imediate, obișnuite și datele obiective ale situației, sînt un mod specific de a trăi un raport nou, neprevăzut, dintre noi și realitatea obiectivă sau aparentă.

Actorul este supus în permanență unor astfel de „*intensificări emotive*”. „E greu să joci în văzul oamenilor, în fața găurii negre a deschiderii scenei, (...) ..toate acțiunile, chiar cele mai simple, cele elementare, pe care le cunoaștem perfect în viață, deviază atunci cînd omul iese pe scenă...” * totuși, Stanislavski cerea ac-

torilor să reacționeze pe scenă tot atît de natural ca în viața lor privată, iar faptul că sînt priviți de public să nu-i inhibe. „...artistului îi sînt necesare realismul și chiar naturalismul vieții lui interioare pentru a stimula munca subconștientului și elanurile inspirației (...) ...noi ne gîndim, înainte de toate la latura lăuntrică a rolului, adică la viața lui psihică, care se creează cu ajutorul procesului lăuntric de trăire. El este momentul principal al creației și prima grijă a artistului. Trebuie să trăiești rolul, adică să suferi, să simți ca el, de fiecare dată și la fiecare repetare a lui”. ** (Potrivit lui Stanislavski, „trăire” înseamnă: „...aflîndu-te pe scenă în condițiile de viață pe care le cere rolul și în deplină analogie cu el, să gîndești, să vrei, să tinzi, să acționezi just, logic, consecvent, omește” ***)

Emoțiile sînt, deci, o realitate perpetuă, o condiție inevitabilă, originară, a muncii actorului.

Modul în care actorul face față șirului de șocuri și „*intensificări emotive*” — cum le numește Camil Petrescu — dezvăluie poziția sa de principiu față de profesie, modul său de a gîndi arta actorului, de a o înțelege și de a o prac-

* K. S. Stanislavski, „Munca actorului cu sine însuși”, E.S.P.L.A., 1955, p. 106.

** *** Idem, p. 30, 31.

tica. Cum procedează el, la ce mijloc „de protecție“ poate apela, pentru a-și asigura „liniștea“ profesională? În primul rând, desigur, la un susținut antrenament de relaxare și concentrare musculară și psihică, la exerciții din ce în ce mai complexe, de dirijare a atenției, prin care se și începe studiul artei actorului în majoritatea școlilor de teatru.

Dar aceste exerciții răspund unui singur aspect al problemei, celui tehnic — important, desigur, dar nu esențial. Fiind vorba de un fenomen specific, e necesară o soluție principială, sistematizatoare, o concepție, o viziune globală, care să asigure organicitate, unitate, autenticitate și semnificație atât întregului, cât și detaliilor.

Vedem cum mulți actori, ca să nu mai vorbim despre amatori, au un mod comun de a se bloca în fața emoțiilor, de a li se opune prin eforturi de voință, de a le respinge, de a le eluda, prin exagerarea jocului și mijloacelor de expresie, apăsând pe „credința“ în rol și în „situația“ scenică, sprijinindu-se în exclusivitate pe izolare și făcând eforturi desperade de a-și întreține iluzia că ei nu sînt ei, ci alții. Pentru aceștia, a juca e un chin.

De vreme ce mediul, realitatea obiectelor, și realitatea colectivă — oamenii —, partenerii de joc și situația de viață sînt cele care determină comportamentul actorului, de ce emoțiile, oricare ar fi acestea, constituind o realitate tot atât de concretă, ar trebui excluse din actul scenic? Cu atât mai mult cu cât de această realitate — interioară, psihică — depinde autenticitatea comportamentului uman, originalitatea, unicitatea sa. În desfășurarea clipelor existenței scenice, nu pot lipsi, desigur, trăirile fundamentale ale actorului, elementele gândite dinainte, studiate, dar nu pot lipsi nici realitățile instabile, considerate de moment, multitudinea de gânduri instantanee și de simțiri fluctuante, simultaneitățile convergente sau contradictorii, care obligă la o atitudine mereu activă, de prelucrare, de selectare, de opțiune. Instabilitatea naturii umane e evidentă în toate. De la intrarea într-o situație și pînă la ieșirea din ea, nu mai sîntem aceiași. Aceasta înseamnă că nu ne putem mulțumi cu o construcție dinainte stabilită și nu o putem prezenta ca pe o „totalitate“ a personajului. Construim un model, o schiță, un proiect al rolului, dar viața care urmează să-l confirme sau să-l infirme trebuie trăită direct, ca o experiență unică și irepetabilă. Această confruntare o naște prezentul în care se produce actul scenic. Așa-zisa „interpretare“ a rolului, în aspectele lui construite, stabilite dinainte, nu este altceva decît ilustrare în general, o mimare mai reușită sau

mai stîngace a unei scheme prestabilite. Răspunsul de principiu la problema noastră cred că nu poate fi altul decît *acceptarea emoțiilor de orice tip, și a acelor care par superficiale, emoții de moment, și incorporarea lor, motivată, în actul scenic, precum și adaptarea întregului comportament la condițiile reale, concrete, create de ele în fiecare clipă a prezentului scenic.*

Autenticitatea nu apare decît acolo unde și modul de a gândi e autentic, ea nu survine pe parcurs, ci odată cu originea fenomenului. Autenticitatea nu se realizează prin tehnică, ci prin modul de a gândi; ea nu e un rezultat al procedurilor, ci al concepției. Ori există din pornire, ca o condiție fundamentală, originară a unui fenomen, ori modul în care acesta e gândit face ca autenticitatea să nu aibă nici o șansă.

Un mare pedagog, americanul Lee Strasberg, esențializează subiectivitatea actorului și o transformă în principalul punct de sprijin al întregului complex de creație. El propune actorului să se *dezvăluie pe el însuși în actul scenic, să ofere publicului propriile sale complexe, să își dezvăluie propria sa intimitate.* Recunoașterea deschisă a importanței pe care o prezintă propriile complexe ale actorului în creația sa, dezvăluirea reacțiilor intime, este un mare pas cîștigat pe drumul spre autenticitate.

Arta actorului nu-și poate împlini condiția specifică — diferită de aceea a artelor convenționale — decît dacă respectă, din pornire, în primul rând necesitățile dictate de *autenticitatea proceselor*, și abia apoi, pe acelea legate de atributele expresiei. Arta actorului este o *artă procesuală*, o artă a mișcării neîntrerupte; totul e aici transformare, transpoziție, transgresare, transcendență, devenire, *însă specifice unei anume individualități, cu anume caracteristici, unei personalități* pregnante, capabile să transfere toate datele sale corporale și sufletești, emoțiile, stările, întreaga sa inteligență, personajului, al cărui suport viu și activ devine. Materia operei actorului e propria sa natură individuală, materia din care el însuși este alcătuit, nu odată pentru totdeauna, ci mereu altul, într-o continuă devenire surprinzătoare, imprevizibilă.

Capacitatea de a dirija acest continuu proces, cît și de a păstra un permanent raport cu realitățile, cu necesitatea, și ea mereu alta, presupune aptitudinile deosebite, presupune vocație și metodă. În aceste cazuri, metoda, pornită din obiective și principiul generale, devine, treptat, individuală și operantă doar dacă acela care o utilizează a descoperit-o el însuși. Preluată de alții, imitată, aceeași metodă creează impresia de nepotrivire, de inautentic, duce la fals. Talentul mi-

nor acoperă doar necesitățile ludice, jocul, pe câtă vreme vocația, talentul autentic, masiv, naște joc și metodă, reordonează materia sensibilă, creează un nou sistem de valori, conform unor criterii proprii. Arta actorului renaște cu fiecare mare actor și moare odată cu el; talentul autentic reinventează arta.

Erorile în pregătirea actorilor sau chiar în studierea unui personaj își au sursa în ignorarea necesității de a lăsa să se desfășoare procese autentice, progresive și în căutarea expresiei încă din clipa abordării temei exercițiului sau a textului. E un fel de a pune căruța înaintea cailor, de a nu ține seama de alcătuirea naturii umane, de evoluția firească a unor fenomene de interacțiune, care se produc în aceeași ordine și după aceleași legi ca și în viața personală, privată, a actorului. De aceea, din perspectiva modului nostru de a aborda arta actorului, *nu expresia ne interesează, ci procesul*. E steril efortul de a căuta expresii fără procese, o condiție fundamentală a artei actorului fiind *adevărul scenic*.

E suspectă orice intervenție brutală în mecanismele de reglaj și autoreglaj al reacțiilor psihice, cu scopul obținerii unor expresii de mai mare efect dramatic sau comic. E inutil *a bonifica, a corecta, a înfrumuseța expresia unui proces, care, dacă există în mod real, e întotdeauna mai convingător prin autenticitate*. Și, deși talentul se manifestă cu adevărat în condiții impuse de necesitate, toate manifestările supuse tensiunilor ieșite din comun (examene, vizionări, concursuri, premiere etc.) pot provoca accidente în autenticitatea fenomenului, falsificând raporturile corecte dintre procesele interioare și modul cum se proiectează acestea în afară. Desigur, pe lângă trăiri noi, acte spontane, procese autentice, în jocul actorului apar îmbinate și acte elaborate, reprezentări și automatisme; dar acestea nu pot fi incorporate în actul scenic, dacă se rezumă la ceea ce a rămas exterior și mecanic din condiția lor inițială. Ele trebuie *re-create*, pentru a deveni ceea ce au fost atunci când au apărut spontan, pentru prima oară, în viața actorului, adică acte complexe, procese organice determinate de necesitatea de a opta pentru o atitudine, asumându-și toate riscurile, într-o anumită împrejurare de viață. Se poate opta fără emoție, atâta timp cât știm că nici gândirea nu e posibilă fără emoție?

De asemenea, fără a nega sau a scădea cîtuiș de puțin valoarea extraordinară a „metodelor acțiunilor fizice” propusă de Stanislavski, se poate oare absolutiza o rețetă de declanșare a procesului emoțional — de la periferie sau de la centru, de la exterior spre interior sau invers —, atîta timp cît e limpede

că există o permanentă interacțiune între centru și periferie, o intercondiționare continuă? Absolutizări în această problemă nu se pot accepta. Metode absolute, ca și stări, sentimente absolute nu există, ci doar nuanțe ale acestora. Omul e încercat de mai multe emoții deodată, de mai multe sentimente, chiar contradictorii, și el e nevoit în permanență să aleagă, să opteze. În orice împrejurare de viață, opțiunea este un act care cere participare, angajare, presupune atitudine și asumare a tuturor consecințelor ei. Acesta este momentul „tare”, momentul care-l „costă omeneste” pe om, și acesta este momentul de care și jocul actorului are cea mai mare nevoie pentru a deveni cu adevărat autentic, convingător și semnificativ, din perspectiva scopului uman. Deci, jocul actorului este, sau ar trebui să fie, un sir continuu de opțiuni, din care decurge existența sa dramatică. Prețul victoriilor sau al înfrîngerilor, ca urmare a atitudinii asumate, scoate la lumină condiția dramatică a individului expus tuturor riscurilor, deci și tuturor emoțiilor posibile, care devin astfel parte componentă a structurii umane a actorului. Acesta este „omenescul” actorului, care ascunde în el o misterioasă și inepuizabilă sursă de neprevăzut, și care, cum spun G. Liuceanu și Thomas Kleininger explicînd termenul heideggerian de „pămînt” al operei de artă, „...preia astfel într-o primă semnificație toată feeria exteriorității mute care trădează un mister interior (...) orice operă mare trebuie să-l facă pe spectatorul ei să-i simtă sufletul de pămînt: sufletul metalului, al lemnului, sufletul sunetului sau al cuvîntului. (...) trecerea de la opacitatea materialului și corporalității la misterul lor. (...) Misterul... este o închidere plină de promisiuni, de vreme ce în orice mister se află chemarea unui început de drum. Misterul e locul de unde orice cunoaștere poate începe” ****. Spectatorul operei actorului trebuie „să-i simtă sufletul...” „omenescului” pe care actorul îl aduce cu sine în actul scenic. Aici, în „omenescul” actorului, stau toate începuturile posibile, aici putem sădii toate speranțele; e „locul de unde orice cunoaștere poate începe”. Pentru aceasta însă e necesar ca materia pe care o aduce în scenă actorul să întrunească toate caracteristicile specifice ale unei autentice prezențe omenesti.

**** M. Heidegger, „Originea operei de artă”, Ed. „Univers”, București, 1982, p. 103.

Ion COJAR