

## Știință sau empirism?

De bună seamă că, în ultimii ani, teatrul a făcut progrese remarcabile la noi. În primul rînd, faptul se datorește condițiilor speciale care au fost puse la dispoziția actorului pentru a-și îmbogăți munca lui profesională.

Munca artistică se bazează astăzi, în teatru și institut, pe o metodă științifică, metodă care — în spiritul lui Stanislavski — trebuie să fie aplicată creator, studiind cu grijă și cu dragoste toate problemele legate direct sau indirect de actul de creație. Fenomenul creației artistice nu începe și nu sfîrșește cu actul de creație în sine. Acesta nu se poate petrece — din punctul de vedere al metodei științifice — în condiții spontane și izolat. El reprezintă un moment de vîrf din graficul muncii de creație și este în funcție directă de o seamă de condiții fundamentale.

Actul de creație este rezultatul unei intense și pătrunse munci artistice, științifice, dirijate. El se petrece în punctul unde se confruntă conștiința artistică a actorului cu studiul și munca lui creatoare. Stanislavski a răsturnat concepția veche, empirică, prin care actorul se revela în spectacol, ca un miracol. În lecțiile lui de regie, acest mare om de teatru, care ne-a lăsat monumentala lui experiență pentru a o confrunta cu a noastră și a ne-o însuși, spune un adevăr care trebuie să stea pe frontispiciul oricărui teatru: „Teatrul începe din clipa în care, sculindu-vă de dimineată, v-ați întrebat ce trebuie să faceți în timpul zilei, pentru a avea dreptul să

veniți cu conștiința curată la repetiții, la lecții, la spectacole”<sup>1</sup>.

Această „conștiință curată” a actorului trebuie să fie cea mai importantă cucerire spre care să tindem a o realiza, ca o condiție primordială a creației. Prin conștiința lui curată, actorul devine un ucenic fidel al metodei științifice în munca artistică. Fără această conștiință curată, actorul se complăce în șabloane sau cade în manierism, iar actul lui de creație, datorită unui fel empiric sau pragmatic de a munci, se va resimți, nu va convinge, va pluti ca o navă fără cîrmă.

### „AMBIANȚA SOLEMNĂ” — CONDIȚIE FUNDAMENTALĂ

Munca științifică — în teatru, ca în orice sector de muncă creatoare — nu se poate realiza fără a satisface, în prealabil, anumite condiții fundamentale, fără a-i realiza actorului acea „ambianță solemnă” considerată de Stanislavski absolut necesară, și în lipsa căreia „procesul creator de trăire scenică” nu se poate împlini. Pentru aceasta, e necesar ca actorul să găsească în scenă decorurile și recuzita puse la punct, o curățenie desăvîrșită, la repetiții ca și la spectacol, precum și să simtă permanent în jurul lui grija de a-i economisi timpul de lucru.

Principalul organizator al acestei „ambianțe solemne” este regizorul care, ca „gazdă a spectacolului”, este, în aceeași

<sup>1</sup> N. Gorceakov, Lecțiile de regie ale lui K. S. Stanislavski, pag. 44, E. S. P. L. A., 1955.

măsură, responsabil față de „oaspeții săi, spectatori”, ca și față de actori „care poartă pe umerii lor întreaga răspundere artistică și ideologică a reușitei spectacolului”.

Aceasta este una din sarcinile principale și de ansamblu ale regizorului care, la noi, cam lasă de dorit sau se satisface în mod empiric. În primul rînd, nu avem foaieri de repetiții convenabile, iar munca de repetiții se face neorganizată. Din cauza aceasta, îndeobște, actorul este pus în situația de a repeta mecanic, fără plăcere, în locuri friguroase, fără aer, înghesuit într-un mobilier care nu are nici o conțință cu „ambianța solemnă” a piesei în care repetă. Nu sînt orînduite prea bine orele de repetiții, ele planificîndu-se la fel de empiric, în zile în care actorii au seara spectacol, încît, sînt unii care repetă cîte 4—5 ore istovitoare, pentru ca terminînd repetiția să intre după o jumătate de oră în spectacol. Nu se întrebă oare regizorii, cum vor putea actorii să-și creeze acea tensiune sufletească necesară actului de creație, cînd intrarea lor în scenă e bruscă, după ce ies oboșiți fizicește din repetiție? Ca să nu mai pomenim și de acele cazuri, mai ciudate, în care unii actori fac naveta între foaieri, de la o repetiție la alta, între timp mai trag o fugă și pînă la radio; ca să imprime, și vin în ultima clipă, cu suflul la gură, ca să intre în spectacol de seară. Este un record acesta, fără îndoială, dar nu poate fi o treabă serioasă, nici la repetiții, nici la radio și nici la spectacol!

Sînt convinși că regizorii noștri l-au citit pe Stanislavski. Dar, nu cumva unii dintre ei l-au citit superficial, aprobîndu-l din condescendență, fără a-și însuși sfaturile lui de bătrîn om de teatru, de vreme ce aceștia nu-și pot achita îndatoririle lor organizatorice și nu izbutesc „să asigure la fiecare repetiție o atmosferă creatoare pentru ca în actor să se nască un personaj viu, viabil, logic, activ și care să trăiască puternic întîmplările piesei”<sup>1</sup>. De ce se vorbește atunci de metodă științifică în munca artistică, dacă regizorul nu dă importanță condițiilor fundamentale ale acestei munci, forțînd actorul să lucreze crispat, mecanic și în condiții istovitoare? Cînd Stanislavski a cerut regizorului să

organizeze cu grijă și cu dragoste repetițiile actorilor, economisindu-le în mod științific timpul, s-a gîndit oare acest regizor că actorul lucrează bine atît timp cît programul lui e judicios folosit? Dacă munca se duce în condiții anevoioase, atunci actorul iese din atmosferă și relațiile dintre regizor și actor — în loc să se împlinească în actul solemn al muncii creatoare — se înăspresc, actorul își pierde încrederea în regizor, căci nu se va putea realiza artistică. Cît e de necesară această „ambianță solemnă” în munca artistică se poate vedea din atîtea spectacole care sînt reci, rigide, bine realizate tehnic dar automatizate, căci actorul nu a fost încălzit pe dinăuntru, nu și-a găsit — din repetiții — ambianța solemnă care face să se topească rolurile în acel tot simfonic, care este garanția artei adevărate.

Această „ambianță solemnă”, presupunînd că a fost creată inițial, trebuie întreținută pe parcursul spectacolelor. Unii din regizorii noștri — și acesta este încă un vestigiu al metodelor empirice de lucru — consideră munca terminată, odată cu primele spectacole de după premieră. Spectacolele rămîn să se desfășoare nesupravegheat, încît culisele încep să devină zgomotoase și actorii nu se pot concentra. Din această cauză, actorii mai puțin scrupuloși cu conștiința lor artistică încep a deforma replicile de dragul unei „poante”, scăzînd valoarea artistică a spectacolului. Toate acestea pornesc însă din lipsa de organizare științifică a muncii cu actorii, încă din faza repetițiilor.

## ROLUL ACTIV AL REGIZORULUI

Măsura și calitatea unui spectacol o dă regizorul prin conștiința lui profesională, prin pregătirea lui artistico-ideologică și prin modul în care își organizează munca. Regizorul dispune de condiții speciale care-i pun la dispoziție o documentație bogată, pe care o poate utiliza din plin, și un material uman actoricesc deosebit de ales. Unii regizori ies din cadrul și ambianța piesei, îmbătîndu-se cu documentația de dragul de a vorbi „ex cathedra”. Apoi trec brusc pe scenă, fără a fi explicat fiecărui actor, în prealabil, cadrul în care se mișcă, sub pretextul că relațiile între om și decor, între om și recuzită se vor produce din confruntarea lor. Greșită

<sup>1</sup> N. Gorceakov, op. cit., pag. 219

și periculoasă această metodă empirică, care pretinde a fi științifică! Decorul și recuzita sînt eronat socotite simple accesorii; ele fac parte integrantă din detaliile și modul de viață al personajului, din biografia acestuia. Într-un fel se dezvoltă graficul psihotehnic al rolului cînd actorul se mișcă între obiecte care fac parte din felul de viață al personajului, și altfel cînd acestea nu sînt solicitate nici de firea, nici de situația lui socială, nici de replica lui. Actorul crește fals în rol, iar linia rolului se desfășoară alături de drum, din pricina unei concepții rigide, fals autoritare, pe care regizorul o impune. Autoritatea acestuia — absolut necesară și intim legată de reușita spectacolului — crește în măsura în care actorul pătrunde în intimitatea personajului, izbutind a-i afla și trecutul și viitorul. Pentru aceasta, regizorul trebuie să găsească metoda cea mai justă de a-l dirija, creîndu-i condițiile psihotehnice necesare.

Sînt alți regizori care domină spectacolul dincolo de linia lui simfonică, regizori cu o personalitate actricească dominantă intratit incit se joacă pe ei în fiecare rol. În asemenea situații asistăm la spectacole monotone, în care toate personajele devin monocorde și trase la plumbagină. Astfel de regizori înecă personalitatea actorilor, le taie aripile de vulturi și îi transformă în păsări domestice. Mai este și o altă categorie, din care face parte acel soi de regizori care, încă de la primele lecturi la masă — mai înainte ca actorul să fi luat cunoștință de toate datele piesei și ale rolului —, fixează arbitrar, „mari pauze regizorale“, iar apoi, trecînd cu repetițiile pe scenă, același regizor — dominat de un temperament nestăpînit — intrerupe actorii la fiecare replică, agitîndu-se ca un alter-ego al lor, scoțîndu-i astfel din atmosferă, enervîndu-i peste măsură. Actorul simțînd respirația regizorului în ceafă, izbindu-se de el în scenă ca de o mobilă care nu e pusă la locul ei, nu se poate concentra, așteptînd să se termine repetițiile devenite un coșmar. Dar coșmarul continuă și în spectacol, din nefericire, căci regizorul apare în culise, la spectacol, și actorul îi aude de-acolo răsuful greu de locomotivă:

— Incet !... ssst !... pauză !... acum !... așa !...

Actorul — care este excesiv de sensibil

în timpul creației — este violentat, scos brutal din sfera concentrării lui, se rupe de pe linia de comunicare cu partenerul în scenă și, în cel mai fericit caz, devine un teleimprimator care înregistrează automat impulsurile teleghidate din culise de un regizor în transă...

Sînt și regizori care, timorați de personalitatea actorilor, sau, căutîndu-și dintru început — spre ușurință — o distribuție „tare“, dispar de la început, din repetiție, în spatele acestora, iar spectacolul se desfășoară neunitar, ca o simfonie în care se aud numai pianul și toba mare, atunci cînd partitura solicită tonul de ansamblu al violilor.

Problema distribuției este încă una din cele mai acute în teatrul nostru. Nu poate fi un regizor bun acela care nu știe să-și facă distribuția solicitată de text. Dar această premisă nu poate duce la concluzia ca regizorul să facă numai distribuții gigantesti pentru a avea certitudinea valabilității lor. O distribuție bună înseamnă aceea în care actorul, mare sau mai mic, corespunde rolului a cărui perspectivă regizorul este obligat a o avea de la început; cu atît mai mult cu cît el are sarcina să muncească cu actorul, mare sau oricît de mic ar fi acesta, bătrîn sau tînăr, pentru a-l conduce pe linia de gîndire artistică a piesei, în cadrul bine determinat al supratemei. Opera aceasta de finisare o face actorul sub îndrumarea directă a regizorului și indirectă a ansamblului în care trebuie să se topească.

Pentru a realiza acest deziderat, regizorul trebuie nu numai să fi studiat sistemul de muncă științifică, nu numai să concentreze o documentație fabuloasă, nu numai să știe a găsi supratema și sublextul, dar să și aplice în mod organizat metoda cea mai bună; să dirijeze fără să domine; să conducă fără să dispară; să-și realizeze viziunea largă a spectacolului, dînd fiecărui actor perspectiva rolului său. Mai ales, să impună acea disciplină de repetiții și spectacol care nu admite toleranțe, cum sînt, bunăoară, repetițiile... fără actori. O repetiție în care lipsește un singur actor (nu vorbesc de cazul mai grav al actorilor care, din motive de împănare, își îngăduie să lipsească fiindcă sînt „indispensabili“ și nu pot fi ca atare sancționați) este infructuoasă. Stările sufletești care sînt exteriorizate în replică nu pot fi

create, pătrunse și transmise, indiferent dacă replica sosește de la actorul-personaj sau de la sufleur ori regizor.

Aș mai adăuga, la acest capitol, o anomalie în munca de regie și anume faptul că regizorul nu-și impune întotdeauna punctul de vedere în ansamblu, lăsând scenografului libertatea și răspunderea pentru decor, iar muzicologului — sarcina muzicii spectacolului. Regizorul trebuie să aibă și viziunea cromatică și cea tematic-auditivă a spectacolului, pentru care răspunde solidar cu scenograful și compozitorul, tot așa cum răspunde pentru creația artistică, solidar cu actorii.

## ACTORUL ȘI MUNCA CU SINE INSUȘI

Din acest empirism sau pseudostiintificism care se reflectă uneori în munca regizorală, rezultă evident o serie de consecințe raportate în munca actorilor, atât a celor tineri cât și a celor mai vîrstnici.

Actorii tineri crescuiți în institut, unde au primit o educație artistică axată pe metoda științifică, se trezesc dezorientați în ziua în care constată că ceea ce au învățat nu se aplică întocmai în teatru. Dezorientarea aceasta îi refugiază pe unii în indisciplina și-i aruncă finalmente în meșteșugărisim. Profesorii lor le poartă răspunderea pînă îi promovează pentru nobila muncă de actor și apoi, îndeobște, îi abandonează. Nu este oare o greșală faptul că „maestrul” nu-și continuă legătura cu foștii săi ucenici și-i lasă izolați tocmai atunci cînd li se clatină încrederea în sistemul în care au fost instruiți? În imediata apropiere a acestei răspunderi urmează răspunderea regizorilor și a actorilor veterani, care nu știu să și-i apropie, să-i sfătuiască, să le lămurească nedumeririle, să-i crească mai departe. Izolați astfel, actorii tineri — dacă au fost promovați ca virfuri tinere, grație însușirilor lor speciale — se desprind repede de canoanele învățaturii lor, uită că meseria aceasta se învață neconținut și devin rutinari; ar vrea să urce ușor pe culmi, fără să „coabore”... în figurație.

Figurația este o noțiune neagră, un fel de sperietoare, pe care acești „copii teribili” ai scenei o ocolesc cu grijă sau cu repulsie. Fenomenul acesta mi-a dat de gîndit și ar trebui să fie mai viu dezbătut pentru a scoate din sufletele celor tineri

superstiția figurației. Actorii mari au trecut și ei prin această etapă a figurației, care trebuie socotită ca adevărata școală de ucenicie în scenă. E vorba de figurația activă pe care ne-a învățat maestrul Paul Gusty să o iubim; figurația în care acest mare regizor ne utiliza pentru a ne descoperi calitățile actoricești din felul în care „figuranții” participau la evenimentele din scenă. Și din cînd în cînd îl auzeam: „Tu, tu de acolo... uitați-vă la el, el nu face figurație! El joacă un rol!” La următoarea piesă pe care o pune în scenă, maestrul Gusty încredința acestui figurant un rol. Actorii care nu au trecut prin această experiență, după un sfert de veac de „roluri prime”, nu știu să închidă o ușă (nu e chiar atît de ușor!) sau ce să facă cu mîinile în scenă.

Din cauza aceluiași empirism metodologic, sînt actori care nu muncesc cu ei înșiși, nu vor să trăiască organic spectacolul și se lasă furați de mirajul așa zisei comodități cu care trec rampa; aceștia sînt actorii-meșteșugari, șablonarii, a căror metodă de lucru se reduce la un „ceremonial mecanic” și ale căror mijloace pornesc de la șabloane ca să termine în falsă emoție a „isteriei scenice”: actori care privesc mecanic un obiect în scenă, obiectul de care vorbesc, fără să-l vadă (la fel și partenerul), sau actori care joacă la rampă privind în sală, pedalînd pe replică, nemenaînd replica partenerului, deși aceasta ar trebui marcată. „Șablonul — spune Stanislavski<sup>1</sup> — se infiltrează în artist ca rugina. Dacă el găsește o cît de mică spărtură, pătrunde mai departe, se înmulțește și tinde să cuprindă toate momentele rolului și toate piesele aparatului plastic actoricesc. Șablonul umple orice moment din rol care a rămas gol de sentiment viu, și se cuibărește trainic acolo. Mai mult decît atît, el țîșnește înainte ca sentimentul să fie deșteptat și îi taie drumul; de aceea actorul trebuie să se ferească cu vigilență de serviciile șablonului care se ține scai de el”.

Toate aceste procedee meșteșugărești după șabloane sînt lipsite de esență interioară și creează o manieră convențională care deformează natura omenească a artistului, iar emoția actorului devine artifi-

<sup>1</sup> K. S. Stanislavski, Munca actorului cu sine în..., pag. 43, E. S. P. L. A., 1956.



cială și periferică. Pentru a remedia asemenea deficiențe, actorul — concomitent cu munca lui cu regizorul — trebuie să muncească mult cu sine însuși. Din această permanentă confruntare cu sineși, din acest auto control pedagogic, bine îndrumat și supravegheat, actorul va descoperi în el valențe nebănuite care, altfel, vor trăi mai departe în stare larvară.

## „CALEA DE AUR“ ȘI PERSPECTIVA ROLULUI

Un fenomen care pare, la prima vedere, inexplicabil, este descreșterea emoțională care se petrece pe parcursul unor spectacole în care textul e bun, actorii și regizorii așijderea. Ce se petrece într-un asemenea spectacol care, deși are elementele citate valoroase, produce un rezultat contrariu? Nu cumva uniformitatea lui ritmică, monotonia lui se datoresc faptului că actorii creează fără perspectivă? Cred că aici este explicația: problema perspectivei rolului căreia nu i se dă încă o importanță funciară, aceea pe care o are de fapt, în biologia unui spectacol.

Rolul are o viață completă, nu se rezumă numai la timpul lui prezent; el are și trecut și viitor. Uneori, regizorul explică foarte bine trecutul personajului, dar nu-i poate desluși viitorul. Din această pricină sint actori care, dacă personajul lor nu participă decît în primele două acte, nu mai dau importanță ultimului act, frîgînd viața personajului în mod brutal, abuziv și ilogic. Inseamnă că nici actorul, nici regizorul n-au avut perspectiva corespunzătoare a rolului și, respectiv, a operei. Orice apariție în scenă, oricît de scurtă și în orice moment al piesei s-ar petrece, are un țel final, o perspectivă, o supratemă care-o leagă indisolubil de evoluția piesei.

„Numai după ce actorul va gîndi, va analiza, va trece prin tot rolul și în fața lui se va deschide acea perspectivă depărtată, frumoasă, care te imbie să te apropii de ea — spune Stanislavski — va deveni vorbirea lui, ca să spunem așa, presbită și nu mioapă ca mai înainte. Atunci el nu va mai juca teme separate, nu va rosti fraze, cuvinte separate, ci idei și perioade întregi”.<sup>1</sup> Finalul unui rol depinde de începutul lui și viceversa. Numai însușindu-și perspectiva rolului, actorul va putea da viață personajului său, iar spectacolul va deveni un tot simfonic.

Sentimentele exprimate pe scenă trebuie să fie chemate organic la viață de către personaj, așa cum cere viața însăși. Soli-citate altfel, emfatic, cu tendința de umflare pe care o au unii actori cu rutină care acționează direct asupra spectatorilor, sentimentele sint false. Actorul trebuie să găsească adevărul vital și artistic al sentimentelor, acea „cale de aur” — de care vorbește Stanislavski — și care este fundamental necesară pentru trăirea fidel-artistică a rolului interpretat.

In concluzie, deficiențele semnalate dovedesc că încă sint uzitate metode empirice în teatrul nostru și că, pentru a le lichida, este necesar ca regizorii și actorii să studieze și să aplice cu convingere învățătura transmisă de înaintașii noștri care au creat școala noastră realistă: Constantin Nottara, Iancu Petrescu, Aristide Demetriad, Nicolae Soreanu, Paul Gusty; să îmbogățească această școală cu metoda științifică în munca artistică, pe care ne-o pune la dispoziție marea, incomparabila experiență de teatru a lui Stanislavski.

<sup>1</sup> K. S. Stanislavski, op. cit., pag. 503