

despre actorul contemporan

de G. TOVSTONOGOV

Artist al Poporului
conducătorul artistic al Teatrului Mare
de Dramă „Mazim Gorki” din Leningrad



N

ici una dintre idelle regiei contemporane nu capătă valoare artistică reală dacă nu se exprimă prin actor. De aceea, problema muncii regizorului cu actorul în procesul de realizare a spectacolului, problema stilului contemporan al jocului actoricesc sînt cele mai însemnate, cele mai temeinice probleme în practica crea-

toare a teatrului.

K. S. Stanislavski ne-a lăsat legi imuabile ale stilului realist în arta actorului, legi ale existenței organice a actorului, o metodologie de realizare a adevărului scenic. Dar asta nu înseamnă că pe această bază putem să ne considerăm scutiți de căutări, că nu mai avem nimic de descoperit, că în fața noastră nu mai stau nici un fel de probleme.

Un asemenea punct de vedere este profund dăunător, pentru că el transformă legile sistemului într-o dogmă lipsită de viață. Marele geniu al teatrului a lăsat o moștenire uriașă, dar descoperirile lui vor fi scolastică moartă, abstracție rațională dacă noi, în dorința de a căpăta totul într-o formă finită, gata preparată, nu vom transforma această moștenire în propria noastră practică de zi cu zi, dacă nu o vom privi cu ochii vii ai contemporaneității.

Timpul trece și însăși noțiunea de adevăr în artă nu rămîne neschimbată, statică. Nu poate exista un adevăr universal pentru toate timpurile. Legile formulate de Stanislavski se află într-o neconținută mișcare și dezvoltare și ni se cere o uriașă cheltuire de forțe creatoare, pentru ca de fiecare dată să le descoperim din nou. *Nu este suficient să cunoaștem aceste legi, ci trebuie neapărat să le facem să fie ale noastre, actuale, să încercăm să pătrundem atît de adînc în esența lor încît să ne închipuim cum le-ar fi interpretat astăzi însuși Stanislavski, cum le-ar fi aplicat el în practica actuală*.*

Nu mai așa sistemul lui va fi de fiecare dată viu, nou, așa cum a vrut să-l vadă Stanislavski. Asta cerea el de la elevii și adepții săi. Sistemul nu trebuie să fie o rețetă de-a gata, ci o armă în acțiune, în practica creatoare cotidiană. În caz contrar, oricît am jura credință lui Stanislavski, marea sa descoperire nu va avea nici o valoare reală. Și așa s-a făcut destul de mult pe linia dogmatizării învățăturii lui, destul de mult pentru a ucide respectul față de sistem, gustul de a-l descoperi din nou și de a-i traduce în viață legile în teatrul contemporan. O asemenea atitudine discreditează învățătura lui Stanislavski, duce la mimicria forței ei vii, eficiente, și oferă posibilitatea de a se face tot felul de declarații nihiliste.

Teza lui V. I. Lenin despre moștenire — a cărei păstrare înseamnă înainte de toate dezvoltare — trebuie să reprezinte astăzi pentru noi un îndreptar în acțiune. Trebuie ca fiecare regizor să-și aducă propria contribuție la dezvoltarea

* Sublinierile aparțin redacției.

și aplicarea createază a sistemului, în practica teatrului contemporan. Repet, nimeni nu poate face asta acum în mod individual. În artă, ca și în știință, perioada descoperirilor individuale a fost înlocuită de cea a dezvoltării noului numai în urma eforturilor colective ale unui grup de oameni care gândesc la fel.

Este necesar să descoperim pentru noi înșine legile lui Stanislavski în noua lor calitate, în noile lor manifestări; nu există un mijloc universal de abordare a operei artistice cu ajutorul căruia totul să fie ușor de determinat, după cum nu există nici un mijloc universal de joc contemporan. După părerea mea, există doar anumite elemente care, în etapa actuală a teatrului, hotărăsc dacă arta actorului este contemporană sau nu. Nu am pretenția de a formula în mod teoretic aceste caracteristici ale modului de interpretare contemporan. Ceea ce voi relata mai jos sînt propriile mele observații, care pot fi subiective și pot să nu reflecte toată complexitatea problemei. Nu pot spune că în asimilarea caracteristicilor stilului nou, contemporan, am o metodologie proprie. Mă consider elev al M.H.A.T., deoarece am învățat de la maestrul lui și utilizez mijloacele lor. Sînt aceleași legi ale sistemului care capătă astăzi o importanță deosebit de mare, dar *desigur întregite* cu propriile mele concepții, cu propria mea practică în munca cu actorul. Eu am descoperit pentru mine cîteva dintre aceste caracteristici noi, probabil că alți regizori vor găsi altele, într-o măsură mai mare, iar eforturile noastre colective vor duce la faptul că pe baza învățaturii lui Stanislavski vom putea descoperi însușirile esențiale ale artei actorului, care să confere spectacolului, în etapa actuală, eficiență și combativitate. Încă o dată voi reaminti că tot ce voi expune va fi foarte relativ ca terminologie. Aceste caracteristici nu au luat naștere în mod întîmplat, ci reprezintă o acțiune a noii concepții despre spectator, pentru că noul în artă se naște în urma noilor cerințe ale sălii de spectacol. Nou în înțelegerea adevărului este, înainte de toate, noul spectator. Arhaismul, acontemporaneitatea artei noastre pornesc de la neîncrederea față de spectatorul sovietic, față de intelectul lui în plină dezvoltare, față de concepția lui înaintată despre lume, față de noile lui cerințe estetice.

De multe ori ne orientăm după nivelul mediu al sălii de spectacol, în timp ce evenimentele mărețe care au avut loc în viața noastră, descoperirile științei și tehnicii, tot ceea ce a dat omului nostru secolul XX l-au transformat pe spectator, și astăzi oamenii sovietici, care trăiesc în perioada unor minunate realizări și a unor mărețe perspective, cer o zugrăvire mai perfectă, mai precisă, mai subtilă a vieții și a omului. Pe acest spectator îl subapreciem. În loc să adresăm arta noastră spectatorilor înaintați, păstrăm o imagine simplistă a celor care vin la spectacolele noastre.

După părerea mea, calitatea esențială care conferă contemporaneitate artei actorului este intelectul, încordarea minții. Dacă înainte această calitate era o particularitate individuală a talentului unui număr mic de artiști cu adevărat mari, acum ea trebuie să devină elementul principal și determinant în stilul jocului actoricesc al fiecărui interpret. În etapa actuală a dezvoltării teatrului, dintre toate caracteristicile descoperite de Stanislavski, aceasta capătă o importanță deosebit de mare.

În esență, în teatrul contemporan, particularitatea fundamentală a caracterului scenic trebuie să devină stilul deosebit, individual de gândire, atitudinea eroului față de lume exprimată printr-un mod specific de reflecție. Iată de ce, astăzi, capătă o importanță atît de mare așa-numitele „zone ale tăcerii“ (utilizez terminologia lui A. D. Popov). Actorul poate să nu pronunțe nici un cuvînt pe scenă, dar spectatorul trebuie să simtă fizic fiecare secundă a acestei „zone de tăcere“, să simtă gândirea activă a actorului, să înțeleagă la ce se gîndește el în acest moment. Fără această capacitate de a gîndi intens pe scenă, arta actorului contemporan nu poate exista.

Unii dramaturgi simt necesitatea unei astfel de construcții a personajului. Nu întîmplător A. Stein, în piesa sa *Oceanul*, într-una din scenele foarte importante pentru evoluția caracterului lui Platonov — scena „kilometrului 8“ — îl aduce pe erou pe scenă, fără să-i dea însă nici o replică, nici un cuvînt. Mulți regizori, lucrînd la acest spectacol, au fost atrași de efectul superficial care poate fi realizat prin demonstrarea imaginii „descoperirii“. Sarcina este însă cu totul alta. Regizorul și actorul trebuie să-și concentreze atenția asupra lui Platonov, care tace. El este personajul principal, și important nu este numai ceea ce se petrece în jurul său, ci mai ales procesul lui lăuntric din acest moment. Important este să se arate cum cele ce se petrec îl fac să înțeleagă *altfel* multe lucruri, să

vădă într-un chip nou oamenii pe care i-a cunoscut de mult. Platonov trebuie să devină punctul central al acestui tablou, restul fiind în funcție de el. Și numai un artist care știe să gândească este capabil să rezolve această sarcină. Un asemenea actor este în cinematografie Jean Gabin. În „Marile familii” și în „Strada Preriilor”, cu aceeași față și aproape cu același costum, el obține efecte uimitoare. De fiecare dată vedem un om cu totul diferit. În primul caz, este un membru al „marilor familii”, care simte și înțelege tragedia eșuării clasei sale. În celălalt caz, este un om din popor, care simte îngrozitoarele contradicții ale lumii burgheze, în care trăiește, tragicul impas moral și etic în care se află azi această lume. Aceste două tipuri, foarte asemănătoare prin caracteristicile lor fizice, în interpretarea lui Jean Gabin, sînt polar diferite, contrastează puternic prin esența lor, și acest contrast apare limpede spectatorilor.

Prin ce mijloace obține artistul aceste efecte?

Înainte de toate, își schimbă modul de gândire. Acești doi oameni gîndesc într-un chip diferit. Nu despre lucruri diferite — ceea ce se subînțelege — ci gîndesc într-un fel deosebit. Și tocmai pentru că simți dorința de a pătrunde taina gîndurilor lor și pentru că te găsești tot timpul în acest proces de percepere, ai o satisfacție estetică.

Stilul contemporan de interpretare actoricească presupune în mod obligatoriu o solicitare maximă a spectatorului la desfășurarea spectacolului, fiindcă îi oferă „hrană” pentru intelect. De îndată ce spectatorul nu are la ce să se gîndească, jocul actorilor devine necontemporan, cu toate că poate fi bun și de calitate din punct de vedere al altor criterii. Dar spectatorul *nu participă* la spectacol, în sensul că gîndirea lui rămîne pasivă.

Spectatorului nu trebuie să i se ofere posibilitatea să ghicească ce va săvîrși actorul, nici măcar cu o secundă înainte. *Trăirea* constă astăzi în crearea unui „mister” actoricesc, pe care spectatorul trebuie să-l descopere într-un anumit moment al spectacolului. Artistul trebuie să-l ducă pe spectator după sine, dirijîndu-i emoțiile.

În acest sens, cel mai contemporan actor a fost N. P. Hmeleov în *Ana Karenina*. Era o scenă în care Karenin-Hmeleov, întîlnind reprezentanții înaltei societăți, îi salută, și anume într-un mod diferențiat, conform rangului. S-ar fi părut că Hmeleov nu săvîrșea nimic pe linia unor manifestări exterioare. El era la fel de politicos și de amabil cu toți. Și totuși, în chip aproape inefabil, el varia aceste stringeri de mînă astfel încît ne dădeam imediat seama ce situație are omul respectiv în societate, dacă pe scara ierarhică el se găsește mai jos decît Karenin, alături sau mai sus decît el.

Toată forța acestei interpretări consta tocmai în identitatea deplină a expresiei exterioare cu un joc scenic aproape imperceptibil, identitate dublată de fiecare dată de un conținut emotiv nou, prin care artistul sublinia diferența dintre oameni. Ar fi fost elementar, primitiv, dacă unora le-ar fi dat numai două degete, iar în fața altora s-ar fi înclinat. Nu. În cazul etichetei de salon, Hmeleov prezenta în fața spectatorilor un „mister” pe care aceștia nu-l puteau ghici.

Pentru ca jocul actorului să fie contemporan, acesta trebuie să se arate întotdeauna mai înaintat decît spectatorul. În momentul cînd gîndirea spectatorului o ia înaintea gîndirii actorului, arta acestuia din urmă devine învechită. Dacă artistul încetează să mai prezinte în fața spectatorului noi „mistere”, creația lui își pierde interesul. Mă refer acum nu la acțiune, nu la ceea ce se întîmplă literalmente cu eroii, ci la acel proces lăuntric, la acea perspectivă de care spectatorul este astăzi mult mai interesat decît de rezultatul final, de faptul în sine.

Din punctul meu de vedere, principalul dușman în jocul actorului este indicarea sentimentelor în locul întrupării lor autentice. Așa cum la sfîrșitul secolului trecut se formase la Teatrul Mic o anumită metodă de joc actoricesc, caracterizată printr-o manieră declamatorie de interpretare, împotriva căreia s-a ridicat cu toate forțele sale M.H.A.T., așa s-a creat acum o nouă tendință, s-a ivit un nou inamic — artistul „care lucrează la M.H.A.T.” : o manieră de joc în care sentimentele omenеști sînt doar indicate. Trebuie spus că mulți au atins pe această linie o anume „măiestrie”, în multe teatre se joacă, ca să spun așa, „conform adevărului” și aparent veridic. În ultimii ani, această manieră a devenit o adevărată calamitate. Dacă în epoca apariției și înfloririi M.H.A.T. lozina lui era lupta împotriva teatralismului, a pseudopatosului, a declamației, cu tot ceea ce aducea cu sine reacțiunea acelor timpuri în teatrul rusesc — după părerea mea, săvîrșind, dacă nu o revoluție, în orice caz o reformă în arta dramatică a timpului —, astăzi

ăsa-numita veridicitate a M.H.A.T. a devenit o frână în dezvoltarea artei noastre. Nu principiile artistice elaborate de marii maeștri ai scenei și în primul rând de Stanislavski domnesc de cele mai deseori pe scena noastră, ci imitarea exterioară a manierei M.H.A.T.

Asta mi se pare foarte periculos, deoarece în orice imitație gândirea vie și adevăratele sentimente lipsesc, fiind înlocuite cu o așa-zisă indicare obținută prin intermediul unor obișnuite mijloace de expresie.

Teza lui Stanislavski — „sentimentul nu poate fi jucat“ — este interpretată în mod practic de mulți ca o absență, o renunțare la emotivitate în general. Astfel, într-o anumită etapă de dezvoltare a teatrului nostru au apărut spectacole foarte veridice ca aspect exterior, dar care îl lăsau pe spectator indiferent; realizate cu inima rece, ele nu puteau nici să emoționeze și nici să pasioneze.

Astăzi, când se vorbește despre discreția sentimentului, unii o consideră ca un atentat la natura emotivă a teatrului, ca o dorință de a alunga de pe scenă simțirea. Este o eroare profundă, fiindcă discreția sentimentelor presupune o uriașă încordare emotivă, care numai ea permite simțămintelor să fie reținute; pentru a le reține, acestea trebuie în primul rând să existe. Nu așa vrea însă ca teza cu privire la „discreția“ sentimentelor să ofere o justificare unor actori goi pe dinăuntru; regizorul și actorul trebuie să obțină o temperatură înaltă a emotivității scenei cu mijloace de expresie minime.

Când vorbim despre reținerea sentimentelor trebuie să ne gândim la modul de expresie și nu la prezența sau absența acestora. Dacă nu înțelegem asta, discuția noastră se va transforma într-o jonglerie stearpă cu termeni teatrali și nu vom ajunge la nici un fel de rezultate practice.

În acest sens și trebuie să discutăm despre laconismul mijloacelor de expresie. Nu știi de ce, acest cuvânt îți sperie pe mulți, deși laconismul este o lege pentru orice artă. Laconism înseamnă minimum de mijloace cu maximum de expresivitate. Laconismul nu este o caracteristică a modernismului. Laconici au fost și A. P. Cehov, și A. S. Pușkin, și L. N. Tolstoi. Dacă vom lua manuscrisele lui Tolstoi sau ale lui Cehov vom vedea că procesul muncii asupra operei consta la acești scriitori în principiul selectării unor minime cantități de mijloace, cu condiția expresivității lor maxime. Rodin spunea că ia o bucată de marmură și înlătură tot ce e de prisos. De prisos! De ce regizorul și actorul pot să se considere eliberați de obligația de a urma această lege, care a fost și rămâne întotdeauna legea artei adevărate, întrucât ea cere de la omul de artă intransigență față de excesul de mijloace, față de imprecizie, față de prea multe cuvinte? În jocul actorului, laconism înseamnă reținere, un minimum de mijloace pentru dezvăluirea sentimentelor.

În această lumină capătă o mare importanță o asemenea calitate ca tensiunea situației, dramatismul care nu se manifestă de-a dreptul, fățiș și neîntre-rupt, ci numai printr-un anume context.

Spectatorului i se creează senzația că ceea ce se petrece este neînsemnat, obișnuit, și deodată un amănunt, confirmat de desfășurarea scenelor precedente sau viitoare, dezvăluie o uriașă forță de încordare existentă în scena respectivă. Dar, în spectacolele noastre, artiștii ori există „simplu“, conform așa-numitului adevăr, și vorbesc „simplu“, și atunci nimeni nu poate fi învinuit de talsitate, ori joacă neconținut dramatismul. Când artistul începe să aibă tot timpul grijă să fie cât mai „dramatic“, neliniștit, ca nu cumva spectatorul să piardă „ceva“, el îl lipsește pe acesta de posibilitatea unei receptivități active, și, drept rezultat, dispare orice interes pentru jocul lui.

Un model de precizie artistică în acest sens este pentru mine I. Tolubeev în *Tragedia optimistă*. În decursul întregii scene a demascării Căpeteniei, Căpetenia-Tolubeev este foarte concentrat și preocupat, deși înțelege că acesta este sfârșitul. Artistul nu joacă sentimentul fricii în fața morții. Numai când este scos din scenă el se întoarce deodată și, cu o voce neomenească, strigă: „Trăiască revoluția!“ În acest strigăt deznădăjduit, artistul exprimă acea teamă animalică a Căpeteniei în fața morții, teamă pe care a trăit-o în tot timpul scenei. Astfel, un singur detaliu luminează retrospectiv întreaga scenă precedentă și dezvăluie uriașă tensiune a sentimentelor încercate în acest timp de actor.

În legătură cu toate aceste elemente caracteristice stilului contemporan de joc actoricesc se ridică din nou, în chip firesc, problema întruchipării — o problemă foarte serioasă, esențială și care are o mare importanță practică. De cele mai multe ori, întruchiparea este concepută într-un mod primitiv, simplist, chiar

de către profesioniști. Deseori ea este identificată cu nidentificarea. Vine cineva la spectacol și spune: „Știți, aseară nu v-am recunoscut“.

Mare bucurie pentru actor: n-a fost recunoscut! De fapt, la un bal mascat asta se obține mai simplu. O astfel de înțelegere izvorăște dintr-un punct de vedere meschin, cotidian și nu are nici o legătură cu teatrul. Când cel care gîndește astfel este spectatorul de rînd, nu-i nici un pericol. Uneori însă așa gîndesc acei critici și actori care înlocuiesc caracterul prin caracteristici exterioare. Un bagaj de „culori“, plus schimbarea mersului, tot felul de ticuri, bilbiială — nu despre acest gen de „întruchipare“ trebuie să vorbim astăzi.

Intruchiparea este răsplata unei munci uriașe, încordate, a artistului, în urma căreia întruchiparea se realizează sau nu. De altfel, eu personal nu sînt înclinat să reproșez ceva artistului dacă acest proces nu se realizează pînă la capăt, cu condiția ca munca asupra caracterului să decurgă organic și precis. Asta fiindcă întruchiparea ține de domeniul inspirației, de domeniul unei explozii subconștiente, care trebuie să aibă loc dar poate și să nu aibă loc — pentru că ea depinde în mare măsură de distanța dintre individualitatea artistului și caracterul creat de el, de particularitățile psihofizice ale firii actorului.

Noțiunea de întruchipare este legată de căutările așa-numitului „sîmbure al rolului“. Ce înțelegea Stanislavski prin această noțiune?

„Sîmburele rolului“ este acea particularitate care permite actorului să trăiască nu numai situațiile propuse de autor, ci orice împrejurări de viață, în noua lui calitate. Se spune că „sîmburele“ rolului lui Tartaglia în *Prințesa Turandot* era pentru B. Sciukin „fetița de 12 ani“, și acest „sîmbure“ putea fi descoperit foarte precis în spectacol, în desfășurarea întregii vieți scenice a artistului. Acest „sîmbure“ a fost căutat de artist foarte mult timp și datorită lui actorul a reușit să se manifeste ușor și liber, în orice împrejurări.

Acesta și este acel „trouaille“ în creația artistului care conferă unicitate personajului și contribuie la procesul de întruchipare. Cu cît este mai mare distanța între însușirile artistului și rol, cu atît este mai mare acest salt calitativ.

Deseori există o apropiere între caracteristicile individuale ale actorului și caracter, există și relația justă cu lumea și s-ar părea că a fost găsit și caracterul, dar lipsește ceea ce în pictură constituie ultima trăsătură de penel care învie și luminează cu o lumină aparte întreaga operă.

Și dacă artistul se oprește la etapa „eu în împrejurările propuse“ și nu merge mai departe, reducînd totul la propriul său eu, pentru teatrul asta este o nenorocire. Desigur, există și cazuri excepționale, dar noi trebuie să găsim legitatea, legile, și nu excepții la ele.

Știm din istoria teatrului că nu toți marii artiști trăiau procesul întruchipării. În astfel de cazuri, spunem de obicei: cutare are o personalitate atît de puternică, încît pentru el întruchiparea nu este obligatorie. De pildă, ne interesează însăși personalitatea Verei Komisarjevskaja, deși aceasta nu a fost o artistă de întruchipare.

Dacă actorul se subordonează primei legi a trăirii, dacă, pornind de la el însuși, trăiește just în condițiile propuse și săvîrșește timp îndelungat fapte care nu-i sînt caracteristice, ci țin de personaj, și își asimilează aceste fapte, atunci într-o anumită etapă are loc un uriaș salt calitativ și apare ceva nou, necesar pentru aprofundarea caracterului. Actorul încetează să mai fie el însuși și se contopește cu chipul creat.

Ce se schimbă în actor? Se schimbă modul de a gîndi, atitudinea față de lumea înconjurătoare, ritmul de viață al omului.

Acești trei factori determină actul întruchipării. Dacă ei lipsesc, nici un fel de caracteristică exterioară nu va salva rolul.

(Sfîrșitul în numărul viitor)