

# despre actorul contemporan\*

de G. TOVSTONOGOV

Artist al Poporului

conducătorul artistic al Teatrului Mare  
de Dramă „Maxim Gorki” din Leningrad

C

inematografia contemporană și televiziunea ne dictează legea veridicității. Observăm că acum ne este tot mai greu și mai greu să realizăm ceea ce era firesc pentru vechiul teatru. Înainte gindeam astfel: ce importanță are faptul că interpretul este mai în vîrstă cu 20 de ani decît rolul său! În schimb, cum joacă! Astăzi, spec-

tatorul nu iartă nerespectarea veridicității, și chiar o măiestrie deosebită rareori salvează situația.

Aici apare o cunoscută contradicție între tipaj și procesul întruchipării. Dacă mergem pe linia tipajului, îndepărtăm actorul de la actul cel mai prețios pentru teatru — întruchiparea. Dacă nu luăm în considerație tipajul, încălcăm legea veridicității.

Dar această contradicție este aparentă. În etapa actuală de dezvoltare a teatrului, însăși noțiunea de întruchipare trebuie să se schimbe calitativ. Actorul trebuie să se depărteze tot mai mult de transformarea exterioară și să se apropie tot mai mult de capacitatea de a se transforma lăuntric.

În spectacolul *Oceanul* jucat pe scena teatrului nostru, rolul lui Platonov este interpretat de K. Lavrov. Ca aspect exterior, el seamănă foarte mult cu acei tineri eroi contemporani pe care i-a jucat nu o dată în alte spectacole, și noi n-am încercat să-i schimbăm înfățișarea cu ajutorul unui machiaj complicat. Cu toate acestea, în spectacolul *Oceanul* artistul a apărut calitativ cu totul nou — un om cu o lume interioară deosebită și neașteptată.

Întruchiparea — stadiul cel mai greu de sesizat în munca actorului — este tocmai acea etapă din creație în care se manifestă subconștientul. Și sarcina regizorului este de a-l face pe actor să parcurgă firesc acest proces de la conștient la subconștient.

În educația colectivului, regizorul are nevoie de o uriașă sensibilitate și de un uriaș sentiment al echilibrului, pentru ca, fără să încalce legea veridicității, să conducă actorul spre realizarea întruchipării. Altminteri, veți ucide în actor artistul, îi veți exploata numai calitățile fizice, îl veți lipsi de perspectiva crea-toare, fără să-i dați posibilitatea de a atinge o adevărată măiestrie.

Regizorul este nevoit uneori să dea înapoi, pentru ca mai tîrziu să facă iarăși un pas înainte, să accepte un compromis în fața actorului sau în fața spectatorului, dar permanent, în procesul de educare a actorului, el trebuie să se gîndească la perspectivă. Dacă nu se gîndește la această perspectivă și-l preocupă numai ziua de azi a teatrului, sarcinile lui imediate, înseamnă că nu este un edu-cator, că nu-l preocupă soarta actorului și că nimicește esența sensibilității acestuia, lipsindu-l de dreptul la întruchipare.

În teatrele noastre lucrează actori aparținînd unor școli diferite, cu perso-nalități diferite, cu obișnuințe diferite și cu concepții diferite despre ceea ce este

\* Începutul acestui articol a apărut în nr. 10/1962 al revistei noastre.

bine și ceea ce este rău în artă. Uneori, regizorul poate să enunțe la nesfârșit noi principii, dar actorii rămân indiferenți și joacă așa cum au jucat o viață întreagă. Actorul trebuie să se convingă singur că mijloacele lui obișnuite nu mai influențează spectatorii ca altădată, și asta nu pentru că regizorul spune „nu este bine“, ci pentru că în acel spectacol, în acele condiții, cu acei parteneri nu mai poate juca așa cum e obișnuit. El, actorul, trebuie să simtă singur unde și de ce a apărut falsitatea.

Aici apare problema căutării unor mijloace de expresie necesare numai unui anumit spectacol, pentru că adevărul scenic se dezvăluie întotdeauna numai în dependență de un gen anumit; nenorocirea noastră constă însă în faptul că teatrele pun în scenă în mod identic piese de autori diferiți. În interpretarea actorilor s-au elaborat șabloane nu numai pe linia înfățișării oamenilor dintr-o categorie sau alta, ci și pe linia înfățișării vieții în general. Această problemă, despre care am și vorbit în legătură cu rezolvarea regizorală a spectacolului, este o problemă a naturii sensibilității proprii actorului dat.

Diversele manifestări ale vieții pe scenă sînt determinate de piesă, de dramaturg și de spectatorul contemporan. Modul de viață scenic cerut de o anumită lucrare trebuie să fie caracterizat prin anumite legi și reguli ale jocului, corespunzătoare operei respective. Dacă, de pildă, în spectacolul *Prințesa Turandot*, B. Sciukin, jucînd scena cu I. Zavadski, scăpa pe jos cheia și-l ruga pe partener s-o ridice, excluzîndu-se parcă din împrejurările propuse, iar apoi se includea iarăși în ele, în *Egor Buliciov* o acțiune similară jucată în această modalitate ar fi fost un sacrilegiu. Dacă într-un anumit spectacol un personaj se poate adresa direct publicului, anunțîndu-i pauza, din partea lui Astrov, de pildă, o asemenea acțiune ar fi o aberație.

Aceste exemple sînt elementare, dar le-am ales în mod conștient, pentru a lămuri prin asemenea cazuri extreme esența problemei. Diferența de gen a regulilor de joc emise de autor este mult mai subtilă; cu cît lucrarea îi este mai apropiată actorului prin natura sentimentelor exprimate în ea, cu atît este mai greu să descopăr această diferență în interpretarea actoricească.

Legile existenței actorului în diverse spectacole se manifestă în cele mai diferite aspecte ale vieții lui scenice, începînd cu rezolvarea caracterului pe plan artistic și ideologic și terminînd cu corelația lui cu mediul înconjurător convențional și cu fiecare detaliu, chiar aparent neînsemnat, al acestui mediu.

Să luăm, de pildă, cea mai obișnuită recuzită teatrală — un revolver. În funcție de sistemul artistic conform căruia este construit spectacolul, revolverul se transformă calitativ: într-un caz el este obiectul respectiv, iar în altul actorul poate „trage“ ridicînd doar două degete. Dacă soluția se integrează organic în spectacol, reacția actoricească va fi indiscutabilă. Aici se manifestă legătura dintre mediul convențional și neconvenționalitatea existenței actoricești. Revolverul reprezintă o parte din ambianța înconjurătoare, care trebuie să fie inclusă în viața actorului în chip diferit de fiecare dată.

În afară de corelația cu mediul, natura sentimentelor se dezvăluie și se manifestă în capacitatea de selectare a situațiilor propuse. Un rol se deosebește de alt rol și un personaj de altul nu numai prin diferitele împrejurări propuse, ci și prin metoda selecției lor. Pentru a determina viața scenică a unui personaj au importanță, de pildă, starea sănătății lui, caracterul muncii sale, chiar și vremea, după cum pentru construirea logicii vieții altui personaj toate aceste date pot fi inutile și lipsite de importanță, pentru că tonalitatea vieții lui, așa cum a fost concepută de autor, pretinde altceva.

Natura sentimentelor se consolidează, pe de o parte, din procedeele de selectare a situațiilor propuse, iar, pe de altă parte, din gradul și calitatea modului de a include spectatorii în viața scenică a actorului.

Aici pot să apară soluții dintre cele mai opuse, deși sala de spectacol trebuie să fie atrasă în modul cel mai activ la această viață. Dacă în unele spectacole legătura cu spectatorul se realizează într-o comunicare directă, fătîșă, în altele viața scenică a personajului poate fi construită după legea „celei de-a patra dimensiuni“. Aici nu este vorba despre natura textului rolului, care uneori poate fi adresat direct spectatorilor, iar alteori numai partenerului, ci de posibilitatea de a structura precis existența actorului în spectacolul respectiv, de caracterul relațiilor lui reciproce cu spectatorii.

Între aceste două modalități polar opuse — comunicarea nemijlocită a actorului cu spectatorii și legea „celei de-a patra dimensiuni“ — intervin un

număr urias de soluții scenice variate, precum și de combinări ale gradului calitativ de atragere a spectatorului la viața scenică a actorului. Întreg spectacolul Teatrului Mare de Dramă „M. Gorki” *Amintirea celor două lumi*, de pildă, este construit pe baza amintirilor unui personaj care trăiește după legile comunicării directe cu spectatorul, în timp ce celelalte personaje acționează după legea „celei de-a patra dimensiuni”.

Stanislavski are o expresie — „încrederea în imaginație”. În realitate, această încredere este de fiecare dată calitativ nouă.

A determina caracterul relațiilor dintre actor și spectator înseamnă tocmai a rezolva a doua latură a problemei naturii sentimentelor. Unul dintre elementele caracteristice care ne ajută să elucidăm această latură este aparteul.

Dacă rolul prevede aparteul, o modalitate de joc este cea în care actorul îl pronunță cu voce tare, așa încât să-l audă întreaga sală de spectacol, în afara partenerului, obligat să nu-l audă. Dacă însă în spectacol nu există aparteu, modul de interpretare se schimbă calitativ.

Cînd pe scenă domnește cea mai pură convenție și actorul comunică în modul cel mai direct cu spectatorii, chiar și atunci trebuie să existe și să se respecte în mod obligatoriu adevărul vieții scenice a actorului, care, de fiecare dată, va fi un adevăr nou, corespunzător structurii artistice a piesei respective.

Vahtangov a făcut un pas înainte cînd a demonstrat în practică și nu în mod teoretic că adevărul scenic nu moare dacă sînt introduse legile convenției, dacă actorul acționează și după alte legi decît cele ale „dimensiunii a patra”.

Asta a reprezentat o mișcare pe linia dezvoltării sistemului lui Stanislavski.

O greșeală frecventă în raționamentele noastre constă în aceea că, vorbind despre neconvenționalitatea existenței actoricești, avem în vedere ceva stabil, definitiv fixat de legile obiective ale sistemului. Aceste legi obiective există în realitate, dar noțiunea este istorică, în mișcare, în permanentă schimbare, în funcție de nivelul spectatorilor, de nivelul cerințelor estetice, care la rîndul lor se află în permanentă mișcare, ceea ce determină ca alegerea adevărului să reprezinte de fiecare dată o atitudine nouă față de piesa respectivă. Și cînd, în cadrul împrejurărilor propuse, regizorul împreună cu actorii dau frîu liber fanatiei, ei trebuie să facă asta conform tonalității operei dramatice respective.

Cînd regizorul vine la repetiție cu o stare de spirit corespunzătoare, asta îl ajută să introducă toți interpreții în logica, cursul de gîndire, atmosfera cerută de operă.

Cînd am început să repetăm piesa *Cînd înflorește salcîmul* noi aveam unele atitudini ironice față de situațiile piesei, dar totodată o priveam cu seriozitate. Această îmbinare a determinat, de la bun început, tonalitatea spectacolului; a apărut cursul necesar al spectacolului, s-a definit gradul de convenționalitate, s-au desemnat regulile jocului care deosebesc *Cînd înflorește salcîmul* de — să zicem — *Idiotul*.

Sarcina regizorului este aceea de a-l conduce în mod practic pe actor spre logica justă a vieții, pentru ca în scenă să se ivească acele momente neașteptate pe care nu le prevedem și nu le putem ghici dinainte. De cele mai multe ori însă, stabilind logica evoluției actorului, ne mulțumim cu indicația autorului și mergem din replică în replică, completînd golurile între cuvinte cu acțiuni fizice aproximativ posibile. Împotriva acestei practici trebuie să luptăm, deoarece însăși natura operei determină modalitatea interpretării.

Acum citiva ani am lucrat la piesa *Pompadurii și Pompadurele* de Saltikov-Scedrin. Dacă actorii ar fi jucat acest spectacol în aceeași manieră în care joacă, de pildă, *Barbarii*, ei ar fi contrazis în mod absolut legile genului.

Repetînd *Al patrulea* de Simonov, noi am simțit originalitatea piesei. Pe de o parte ne aflam în fața unei drame psihologice obișnuite, pe de altă parte autorul folosea metoda dramaturgică a retrospectivei, fapt care conferea piesei un caracter publicistic și care pretindea o manieră de interpretare deosebită. Și artistul V. Strjelcik (interpretul rolului principal din *Al patrulea*) a căutat să trăiască în acest spectacol cu totul în altă manieră decît, de pildă, în piesa *Barbarii*, în care interpretează rolul lui Țiganov. Diferența constă nu numai în deosebirea dintre caractere, ci și în modul de interpretare.

Chiar dacă lucrarea este scrisă ca un pamflet și nu ca o dramă psihologică, psihologia și veridicitatea nu dispar dacă genul este determinat precis. Important este să nu uităm că lucrarea cea mai convențională cu puțință — basmul

sau bufonada — cere întotdeauna actorului seriozitate și o viață scenică veridică. Dacă însă lucrarea este scrisă ca un pamflet satiric, iar actorii o vor interpreta ca o piesă de gen, ei vor fi în contradicție cu autorul, iar spectacolul va fi lipsit de acel adevăr scenic pe care îl caută.

Stanislavski ne-a lăsat o mare descoperire — legea comportării organice a omului pe scenă. Trebuie să găsim însă modurile de aplicare diferită a acestei legi pentru fiecare caz în parte, și acesta este lucrul cel mai complicat.

Deosebit de importante sînt problemele metodologiei repetițiilor în căutarea naturii sentimentelor.

După părerea mea, una dintre lipsurile serioase ale regiei contemporane în acest domeniu este limbuția. Într-un teatru mare, personalul tehnic a imprimat pe bandă de magnetofon o repetiție : a reieșit că, din patru ore de repetiție, douăzeci de minute s-a repetat în mod concret, iar trei ore și patruzeci de minute a vorbit regizorul. Din păcate, faptul este tipic.

Din punctul meu de vedere, în procesul repetiției, actorul nici nu trebuie să simtă că regizorul vorbește. Au loc căutări colective, regizorului revenindu-i rolul de îndrumător. Iar pentru a-l face pe actor să simtă adevărata natură a sentimentelor, nu este nevoie să i se povestească despre întreaga sumă de elemente din care se compune aceasta. Este important să-i trezim fantezia, să-i dirijăm gândurile în direcția necesară. În locul unui nesfîrșit monolog regizoral, este uneori mai util să-i sugerezi actorului o acțiune fizică justă, care-i va permite să găsească trăirea justă într-o scenă sau alta.

Repetam în teatrul nostru ultima scenă din spectacolul *Idiotul*, extrem de complexă scenă tragică a nebulniei lui Mișkin, care are loc imediat după uciderea Nastasiei Filipovna de către Rogojin. Cum să-l aduci pe actor la întruparea acestei scene ? Se poate povesti mult și îndelung despre particularitățile bolii lui Mișkin, despre starea psihologică a omului scos din echilibrul său natural datorită unor împrejurări atât de tragice. Noi am mers însă pe altă cale : ducînd scena pînă la o tensiune maximă a sentimentelor, am propus actorilor să joace așa ca și cum ar fi un caz comun, obișnuit, să se sfătuiască dacă poate intra cineva în cameră ș.a.m.d. În contextul general al operei, această discuție producea o impresie înspăimîntătoare.

Artistul nu trebuie supraîncărcat cu raționamente. Deseori nu luăm asta în considerație, comentăm fiecare fragment prea amănunțit, fapt care-l face pe actor să-și formeze o stare sufletească abstractă și lucidă. Noi sîntem cei care îi stingem pulsul acelei imaginații ce dă viață viitoarei scene, imaginație fără de care niciodată el nu-și va putea rezolva sarcina actoricească.

Nu vreau ca această teză a mea să dea argumente acelor regizori care privesc în general sensul muncii lor asupra spectacolului doar pe linia organizării exterioare a componentelor lui. Cînd susțin că este important să-i sugerăm actorului la timp acțiunea fizică justă, nu vreau să spun că regizorul trebuie să se mărginească să indice actorului un pas la dreapta sau la stînga. Nu vorbesc despre așa-numitele indicații regizorale pe linia acțiunilor fizice, ci mă refer la căutarea soluției adevărate, pentru a cărei realizare este necesar să sugerăm actorului unica expresie plastică posibilă.

Am pus în scenă opera *Semion Kotko*. Scena de cea mai mare tensiune este aceea în care Liubka înnebunește cînd nemții îi împușcă iubitul sub ochii ei. E furtună, plouă, Liubka șade în drum, și compozitorul i-a dat o singură frază muzicală : „Unde e Vasiliok al meu ?”, frază care se repetă monoton de vreo douăzeci și cinci de ori. Ce soluție scenică putea fi găsită ? M-am gîndit mult timp la asta. Trebuia determinată precis expresia vizuală a nebulniei. Cînd a avut loc execuția, eroina se afla în mulțime, înconjurată de soldații nemți care opreau oamenii să se apropie.

Eu am construit această scenă în felul următor : artista coboară de pe practicabilul de sus și merge de-a lungul șirului de soldați, întrebîndu-l pe fiecare : „Unde e Vasiliok al meu ?”. Faptul că ea îl caută pe Vasiliok printre nemții care tocmai l-au ucis face vizibilă nebulnia Liubkăi.

Această soluție „ad contrarium” este în același timp justificată de logica lăuntrică.

(Sfîrșitul în numărul viitor)