

boli. Dacă spectacolul se joacă un timp mai îndelungat, e bine să ai dubluri pentru rolurile principale, iar dacă piesa are un număr redus de personaje (5—6), atunci cred că e bine să-ți alcătuești o a doua distribuție.

Aceasta va duce neapărat la o întrecere stimulatorie între actori, în urma căreia teatrul nu are decît de cîștigat. Iar spectatorul, publicul, cel căruiia îi sînt închinat eforturile noastre, va dobîndi o artă vie, substanțială, plină de conținut.

În sfîrșit, deosebit de important pentru ferirea actorului de pericolul șablonului în rol, este să-și pună în față, la fiecare spectacol, o sarcină concretă.

Căci, în afara sarcinilor regizorale, actorul poate și trebuie să-și propună de fiecare dată o nouă sarcină concretă; de pildă, într-un spectacol, jucînd rolul lui Cyrano de Bergerac, să-și îndrepte atenția principală asupra dexterității cu care trebuie să întrebuițeze capa și spada, sau asupra eleganței cu care trebuie să se miște pe scenă. Preluîndu-și o sarcină inedită și autonomă, actorul vrea ca regizorul să-l privească ca un spectator obișnuit, pentru ca să-l poată sfătui mai bine. Regizorul este necesar actorului ca prieten și sfetnic. Iar regizorul care sprijină inițiativa creatoare a actorului, îl ajută nu numai pe actor, ci se ajută și pe sine însuși, deoarece capătă în spectacolul său, un artist creator care depune toate eforturile pentru a-și însuși încă o componentă a unei intruchipări unitare, îmbogățite multilateral.

În strînsă legătură cu spectatorii care participă la spectacolul respectiv, fie că sînt funcționarii unei întreprinderi, colhoznicii sau muncitorii ai unei uzine, fie că sînt studenți sau școlari, regizorul poate să pună în fața actorilor sarcini diferite pentru același rol. Ce teme ale rolului sînt deosebit de importante pentru studenți, ce anume ai vrea să le spuie școlarii? În strînsă legătură cu țelul urmărit în același spectacol, jucat de sute de ori, unele teme vor fi reliefate mai puțin, iar altele vor căpăta un răsunset mai mare.

Pentru ca un spectacol să trăiască timp îndelungat, el trebuie să fie întotdeauna tînăr și proaspăt, trebuie să fie întotdeauna nou, păstrîndu-și însă în același timp fundamentul ideologic și artistic.

Trebuie să mai spun încă o dată că părerile expuse mai sus n-au pretenția de a fi universal valabile, dar ele sînt verificate de practica Teatrului Mossoviet. La noi în teatru se reprezintă asemenea spectacole întotdeauna proaspete, de pildă: *Bărbatul frumos* (care a fost jucat de peste 1.000 de ori), *Othello* (care a depășit al 500-lea spectacol) și multe altele care au fost jucate de 250—300 de ori. Și noi știm că atunci cînd la vechile spectacole asistă regizorii, cînd ei pun în fața artiștilor sarcini concrete, cînd înșiși actorii privesc fiecare spectacol ca o treaptă pe scara care duce la desăvîrșirea artistică, pe pozițiile celor mai înalte exigențe, atunci și creatorii lui descoperă secretele unei vieți îndelungate a spectacolului, iar piesa nu se ofilește niciodată.

A. Șaps

artist emerit al R. S. S. Bielorusie

Pentru dispariția diletantismului

E simplu.

Și-n același timp, foarte, foarte complicat.

Fiindcă schimbul de păreri s-a dovedit în repetate rînduri stegar al unor îmbunătățiri practice simțitoare — deși e infinit mai ușor să vorbești despre calitatea artistică, decît să o obții —, salutăm cu entuziasm inițiativa revistei „Teatrul“.

Dar la un moment dat, cînd mă gîndesc la importanța temei propuse, îmi vine să cred că, de fapt, „eficiența artistică“ este, nici mai mult, nici mai puțin, problema problemelor artei noastre. „Cum să facem să dăm spectacole din ce în ce mai bune?“ — așa s-ar tălmăci întrebarea noastră, într-o limbă mai de-acasă. Poftim de răspunde! Și-atunci, firește, ajungi la una din două: ori la răspunsuri-axiomă, de genul „să jucăm piese cît mai bune, cu actorii cei mai buni, în condițiile cele mai bune și pregătite în termeni relaxați“ (sic); ori la răspunsuri care ating numai anumite laturi ale problemei. Vom alege a doua cale.

Pentru ca în spectacolele noastre să apară cît mai multe clipe de artă autentică, din ele trebuie să dispară diletantismul, improvizația, șablonul. Din drame trebuie să dispară gilgiirile lacrimogene, încrîncenările, crispările. Din comedii să dispară

„cîrligele“ ieftine, „șmecherismele“, ostentațiile, cabotinismele. A face prin scenă cîteva pași anchilozăți, pironind ochii pe loja centrală, nu înseamnă întotdeauna a juca o pauză de „efect“. A lăsa să-ți scape la sfîrșitul replicilor de haz un „hmm“, „hăă“ sau „hîii“ nu înseamnă întotdeauna a ști „să dai poante“. Poate că unii au să spună: „provincia! Da, așa ceva găsim adesea în provincie. Dar oare, numai în provincie? Oare?”

Deci, toate acestea trebuie să dispară, și de la București, și de la Timișoara, și de la Bacău, și de la Turda. Dar cum să contribuim la aceste binecuvîntate, mult dorite și prea mult așteptate, dispariții? Chemați la această luptă, desigur, sînt în primul rînd regizorii. Dar nu numai ei.

Să vedem cine întreține, cine alimentează (fără voie, desigur) aceste carențe ale măiestriei actricești. De multe ori, tocmai acel element care s-ar părea că trebuie să ajute la ridicarea nivelului artistic: *meseria*. Să nu fiu înțeles greșit. Nu spun: actorii vîrstnici. Spun: *meseriașii*. Unii dintre ei n-au nici treizeci de ani, „S-a marcat!“, „Te servesc!“, exclamă unii actori autoîncințați de promptitudinea cu care li se pare că au înțeles o pretenție sau o indicație a regizorului. S-ar părea că într-un buzunar au o intonație, în altul un suris, într-un al treilea buzunar o grimasă. Cu asemenea actori, unii regizori găsesc că e plăcut și (mai ales) comod să lucrezi. Și acești actori sînt învidiați de unii colegi și arătați cu degetul: „Asta știe meserie!“ Și cuvîntul „meserie“ se substituie aici cuvîntului „meșteșug“, pe care îl profanează. Nu, aceasta nu se numește meșteșug. Aceștia sînt mai degrabă colecționari de rețete, de ticuri, de cîrlige. Și știu să dea poante, dar așa cum au mai dat cîteva zeci de poante în alte cîteva zeci de piese. Ei știu să joace pauza, dar toate pauzele lor sînt la fel (de goale).

Dar cît de departe este adevărata tehnică actricească, adevărata cunoaștere a celui arsenal nemărginit de mijloace și căi de expresie actricească, arsenal al cărui inventar este infinit de cuprinzător, fiindcă infinite sînt posibilitățile de exprimare atît ale trupului cît și ale graiului omenesc! Oare știe cineva în cîte feluri se poate intona o replică? Cîte feluri de priviri există? Am citit undeva că, în teatrul chinez, sînt cunoscute nenumărate mișcări ale sprîncenei și fiecare din ele înseamnă altceva. E o particularitate a teatrului oriental, pe noi ne uimește, dar ce bogat învățămînt! Cîți dintre actorii noștri știu să ridă pe scenă? Dar să redea o durere fizică? Știu oare actorii noștri tineri să meargă, să facă întoarceri, mișcări rotunde, să se așeze, să se ridice? În Institutul de teatru se recită versuri începînd din anul I, dar cîți absolvenți ai Institutului știu într-adevăr să recite? Dar curățenia textului, fie el și de proză? Luați textul unei piese și urmăriți spectacolul. Veți număra sute de „a“, „da“, „păi“, „sigur“, „ce“, „hm“, „ah“, care nu sînt în textul literar. Veți auzi pe scenă cuvinte repetate, replici ale partenerilor, preluate sau parafrazate „comic“ etc., etc. În acest sens, unii actori și-au elaborat și o teorie: autorii (sau mai ales traducătorii) nu cunosc vorbirea curentă, ei nu așează textul „pe limbă“, el se cere, chipurile, adaptat la forma conversativă, cotidiană. De aici, pericolul „cotidianului“ în teatru, o formă aparent nevinovată, dar supărătoare și nocivă, a naturalismului în teatru.

Colegi regizori, tovarăși actori, ați auzit ce frumos vorbesc actorii de la Mossoviet, care ne-au vizitat de curînd țara? Ați văzut ce frumos se mișcă ei? E foarte „simplu“ să obținem și noi asemenea rezultate, care ar duce la o certă îmbunătățire a calității în spectacole. Cît e de simplu acest lucru, o știm tot de la ei, de la artiștii Mossovietului: în fiecare dimineață, de la 9 la 10, la teatru, curs de mișcare scenică, de dans, de ritmică. (N.B. *La teatru, nu la facultate.*) La acest curs, la acest trenaj înviorător și amuzant vine și Marețkaia, și Pliatt, cîteodată și Mordvinov, deși e suferînd. Mai mult, regizorul principal Zavadski a împămîntenit un obicei: „toaleta“ actricească. Înainte de fiecare repetiție, 10—15 minute de exerciții tehnice, legate de necesitățile repetiției respective.

În acest fel se pot stăpîni mijloacele de expresie ale actorului (nu șabloanele), se poate căpăta meșteșugul (nu rutina). Toate acestea, cît privește mijloacele exterioare ale artei actricești. Cît despre cele interioare, afective, Stanislavski ne-a lăsat cărți întregi...

Deci, e simplu.

Și în același timp, foarte, foarte complicat.

Și, ca-n orice lucru complicat, și aici e nevoie de multă muncă, de exigență, de gust, de spirit, de talent.