

lecțiile lui Lecoq

Orice ar putea accepta un actor despre sine (de fapt nu chiar orice), dar că nu știe să se miște pe scenă, nu. Ai fi inclinat să crezi că nimic nu poate fi mai ușor decât să parcurgi — după întinderea rolului — centimetri sau kilometri de spațiu scenic, urmărind mizanscena. Și totuși e vorba de o mișcare profund dramatică, integrată în necesitatea piesei și spectacolului modern, o mișcare presupunând o maximă expresivitate și funcționalitate a gestului, dobândite cu economie de mijloace și, mai ales, cu o totală aderare a lor la replică și situație.

Este ultima și cea mai anevoioasă lecție (deși, aparent, ea ar fi prima și nu cea mai grea) pe care am izbutit, cred, să o învăț la Paris, într-un nu atât de lung pe cât de concentrat, de condensat curs al cunoscutului profesor francez Jacques Lecoq, maestru de mișcare scenică și conducător al unei școli speciale.

Aș încerca să infățișez o experiență dobândită aci și să schițez un mic cod de învățăminte ce ar putea fi utile oricărui actor, împreună cu unele adevăruri ce par cunoscute, dar nu însușite de fiecare slujitor al scenei.

Introducerea îmi pare a fi cea mai grea, pentru că ea presupune o sinteză a celor învățate la cursurile lui Lecoq și pe care îmi propun să le descriu metodic, ulterior. Aceste cursuri sînt închinete desăvîrșirii actorului și ar fi următoarele, din punct de vedere al capitolelor sau jaloanelor puse de maestrul francez :

a) Pregătirea fizică. Ea se face în toate școlile de teatru, fiind absolut necesară oricărui actor.

Această pregătire trebuie bazată pe cunoașterea științifică a corpului și pe posibilitățile fizice ale fiecăruia. Este oare nevoie să insistăm asupra acestei cerințe elementare în activitatea actorului ?

Da, este. Pentru că nu orice pregătire fizică se dovedește potrivită meseriei noastre. Pianistul exersează multe ore pe zi spre a-și dobândi maxima disponibilitate interpretativă pentru o lucrare. El pornește de la game simple spre a obține puritatea execuției lor și ajunge la demonstrații de virtuozitate, pentru ca apoi, în concert, aspectele tehnice să nu-l preocupe și să poată astfel lăsa friu liber fanteziei creatoare. Balerinul, care seara interpretează pe scenă un rol de ample solicitări și variate resurse artistice, face zilnic exerciții la bară etc.

Ce face actorul? Se pregătește în institut și, fără supărare, își consumă această pregătire, încet, încet, de-a lungul unei cariere. (Cîștigînd în obișnuința cu scena și pierzînd în cunoașterea posibilităților proprii, cel mai adesea, în calitățile sale expresive.)

Dintre toți artiștii, actorul este cel care, după stadiul școlar, muncește în cea mai mică măsură asupra propriilor sale aptitudini.

b) Improvizarea scenică; este un capitol în privința căruia există mai multe poziții sau școli (recentul colocviu al I.T.I.-ului de la București, în primăvara acestui an, a fost o mostră în acest sens). Ceea ce unește însă toate școlile este scopul pe care și-l propun: intensă solicitare a fanteziei și aplicarea ei în cadrul convenției scenice.

c) Jocul cu masca. Acesta devine o preocupare mai amplă și vizează desăvîrșirea expresivității corporale, ca și perfectă acordare a mijloacelor solicitate cu masca facială la care se referă.

d) Tehnica și sensul jocului în comedia dell'arte. Acestea sînt cuprinse în studiul unei modalități de teatru în care mișcării îi este atribuită o maximă expresivitate, o integrare dramatică.

e) Pantomima; aceasta devine mai apoi treapta superioară, de exegeză, un studiu al mișcării dramatice, ce capătă o oarecare autonomie, o preocupare specială și specializată.

Amintind aceste capitole, n-am făcut de fapt decît să parcurg programul cursurilor ținute în 30 de lecții de profesorul Lecoq. Simt însă cu precădere nevoia să stăruim asupra unor generalități cu caracter introductiv, necesare, cred, însăși prezentării ulterioare, mai detaliate, a cursurilor propriu-zise.

Această introducere caută să motiveze de fapt cursul, să-i arate utilitatea, metoda, să sublinieze caracterul lui vital pentru actorul de azi.

Lecțiile lui Lecoq se adresează deci cu pasiune și exclusivitate actorului contemporan, a cărui artă presupune dimensiuni neobișnuite și o capacitate, de asemenea neobișnuită, de a-și modela creația.

Actorul modern este (sau ar trebui să fie) complex, să resimtă o nevoie permanentă de îmbogățire profesională, o nevoie de cunoaștere, atît pe tărîmul artei în care se produce, cît și al vieții căreia îi dă glas și al culturii în cîmpul căreia se situează. Solicitarea căreia trebuie să-i răspundă actorul de azi impune cu necesitate desăvîrșirea profesională a acestuia (paralel cu preocuparea intelectuală). Este chiar cazul să ne întrebăm dacă arta actorului contemporan mai are ca unică dimensiune talentul, intuiția scenică, înzestrarea de a se „descurca“ într-o situație scenică. Cu siguranță că nu, și aceasta cel puțin din două motive: repertoriul și publicul de azi, atît unul cît și celălalt fiind expresia unei epoci în care arta are și o dimensiune științifică, o reală contribuție la patrimoniul cultural, iar consumatorul de artă, nemaimulțumindu-se cu mici probleme exprimate în mod primar în teatru, pretinzînd să participe la o reală dezbateră care atinge adesea o complexitate ce solicită puternic personalitatea actorului în egală măsură ca om de cultură.

În aceste condiții, actorul, sub aspectul profesional, trebuie să tindă spre desăvîrșire, pentru a îngădui spiritului său creator să se manifeste fără rețineri, inhibări și incertitudini, tipice cazurilor în care lacunele profesionale subrezesc o întreagă muncă.

Așadar, fără să-și piardă valoarea, numai cuvîntul singur și rostirea lui nu mai constituie principala unealtă a actorului. Într-o piesă care presupune acțiune, personajul nu se mai caracterizează doar prin cuvînt, ci prin prezență și fapte. Piese-epopee au nenumărate personaje episodice care trebuie să se definească rapid, în apariții scurte, dar cu atît mai expresive (cel mai adesea, acestea neputînd fi înzestrate cu replici, ci doar cu acțiuni, cu fapte ce trebuie să capete o mare putere de sugestie).

Piesa de idei, cu nuanță abstractă, îi cere actorului o deplină libertate interioară și o maximă răspundere în personalizarea rolului, a personajului.

La acestea se mai adaugă tot mai frecventele momente de virtuozitate

plastică, cerute atît de text cît și de concepția regizorală. Este un fenomen ce ia proporții în lume, tinzînd, pe cît se pare, să dimensioneze o nouă dramaturgie sau un nou mod de a înțelege arta teatrală. Opera lui Brecht (și în special cunoscuta Operă de trei parale) este o dovadă. Ea îi cere actorului și virtuozitate plastică, pe lîngă celelalte mijloace posedate la perfecțiune. O altă piesă, West Side Story, a însemnat un nou impuls. My Fair Lady se înscrie ca un prețios experiment pe aceeași linie.

Dar să ne gîndim la cîteva spectacole de-ale noastre din stagiunea trecută. Nu putem să nu ne amintim de creația lui Diniică în Umbra, a lui Pălădescu în Dracul uitat, creații în care virtuozitatea de mișcare și plastică a dat textului o înaripare și expresivitate cu totul deosebite.

Dar putem oare — încercînd a observa fenomenul teatral în ansamblu — să nu ajungem la concluzia că mișcarea nu este de fapt apanajul unui anumit stil de teatru, ci al TEATRULUI ?

Trebuie, de aceea, s-o studiem nu numai legată de ceea ce în general este considerat a fi o „piesă de mișcare“, cum se obișnuiește să se spună despre commedia dell'arte (asupra căreia voi reveni mai amplu în viitor, în legătură cu interesantele lecții predate de Lecoq), ci legată de rolul ei în arta scenică.

Institutul nostru de teatru a acordat acestui capitol din formarea actorului un loc însemnat, iar promoțiile de tineri părăsesc băncile școlii cu un bagaj important de cunoștințe și experiență. Deveniți actori în teatre, ei încep adesea să consume — poate chiar să părăsească — acest bagaj, ajungînd, după un timp, să trăiască doar din intuiție și rutină. Ambele triumfă atunci cînd lipsesc studiul, preocuparea și antrenamentul cotidian.

Cursul predat de profesorul francez Lecoq (în privința căruia ar fi poate nimerit să menționez că a lucrat cîțiva ani la Piccolo Teatro din Milano și a pregătit cu regretatul Moretti celebrul Arlechin) îl ajută pe actor atît în studiul asupra rolului, cît și în afara scenei, spre desăvîrșirea sa ca artist.

Jaloanele acestui studiu — funcția dramatică a gimnasticii; studiul respirației și rolul ei dramatic; mișcarea ca ilustrare a momentului psihologic; mișcarea ca limbaj al omului — constituie de fapt înseși elementele artei noastre, uneltele desăvîrșirii ei.

Îmi voi îngădui așadar să mă ocup mai detașat și, în același timp, mai amănunțit, de lecțiile profesorului francez, spre a pune la îndemîna colegilor mei din teatre atît cît am putut să-mi însușesc frecventîndu-le.

Ștefan Tapalagă