

Despre unele probleme

Repetiții plicticoase, obositoare

Foarte des am auzit în ultima vreme formulate plingeri ale actorilor — și chiar a unui fost director al Teatrului Național — că repetițiile pieselor care se studiază au devenit tot mai plictisitoare, tot mai obositoare, uneori (ca la pregătirea — anul trecut — a unei mari drame shakespeariene) de-a dreptul penibile, exasperante. Mărturisesc că la început n-am prea înțeles despre ce e vorba. Ce vreți? Repetițiile unei piese cu roluri grele nu sînt ceaiuri dansante sau cocteluri... Munca de creație a fost totdeauna, și sub orice formă, grea și, fizic, istovitoare. Cere aplicație, încordare, control și informație, uitare de sine, lipsă de vanitate puerilă și mai cu seamă răbdare, voință crincenă. Nu e loc pentru plictiseală.

Am căutat să aflu mai de aproape despre ce e vorba și, din explicațiile care mi s-au dat, am înțeles că la numeroase repetiții bîntuie o pisălogeală cruntă, aducînd un plus de oboseală nejustificată, inutilă, datorită lipsei de orientare, de autoritate, de aptitudini și de personalitate creatoare a regizorilor respectivi, care pierd luni întregi pornind pe un drum greșit, ca să se întoarcă moșluzi de unde au plecat, sîlindu-î pe interpreți s-o ia de la început.

Sistemul marelui Stanislavski n-a fost cunoscut la noi de la început în forma lui cea mai indicată, ci a fost dintîi apanajul unor preținși bine-informați și atotștiutori, care s-au oferit să facă, pretindeau ei, operă de pionieri, mai mult după ureche și după crîmpeie de articole, traduse și cunoscute la întîmplare. Cînd Comitetul de artă de pe vremuri a încurajat înființarea „cercurilor Stanislavski“, săli întregi de auditori plini de bunăvoință ascultau uimiți și fără să priceapă mare lucru, parada de paragrafe înnădite și pasiunea înnoitoare a erudiților improvizați. Cum se întîmplă adesea, un sistem atît de bogat ca al strălucitului creator al M.H.A.T.-ului a ajuns la noi prin ceea ce avea mai puțin esențial și caracteristic, ba chiar prin unele laturi ale lui discutabile și efectiv generatoare de interminabile discuții. În modul acesta lăutăresc, „lucrul la masă“, munca de explicație, chiar și a celui mai neînsemnat rol, condusă fără o vedere clară, de oameni greșit orientați, îngimfați ca niște vrăbioi savanți pe ramuri periferice, au devenit plictisitoare, obositoare fără rost. În modul acesta, și-a pierdut din interes la noi una din cele mai rodnice școli din istoria teatrului. Rîșnițe de vorbe goale, analize puerile, reveniri plictisitoare, încăpățînări prelungite au dus la dezgust pentru repetiție și studiu, la spectacole neconcludente, precare. A trebuit să vină la București trupa M.H.A.T.-ului

însăși, ca să se vadă despre ce e vorba, care anume pot fi și sînt roadele unui studiu îndelung, lucid, rezultatul în clipe de artă ale unei aplicații integrale, de un devotament fără margini.

Dar vorba aceea: Și acum? Ce e de făcut acum?

Trebuie să spunem din capul locului că abandonarea metodei lui Stanislavski în studiul pieselor ar fi o mare greșeală. Adică, vrem să spunem mai precis, că acum, după ce ani de zile am aplicat cu mai multă sau mai puțină seriozitate, cu mai puțină pricepere decît ar fi fost îngăduit, un foarte aproximativ sistem Stanislavski, nu trebuie să șovăim în adoptarea învățăturii adevărate a excelentului dascăl de regie. Trebuie să ne întoarcem spre el cu toată dragostea și în același timp cu spirit critic, adică, fără să reluăm și acea eronată analiză a actelor reflexe. (Căci actele reflexe își pierd caracterul de îndată ce sînt supuse nu numai analizei, dar chiar și atenției.) Să ținem, de asemenea, seamă că sistemul lui Stanislavski e genial în îndrumarea actorilor în mari și mici roluri de compoziție, în realizarea atmosferei, pe cînd cimpul de manifestare al marilor roluri de temperament rămîne încă deschis.

Ar fi cea mai mare greșeală să nu ne dăm seama de ce tocmai pentru noi, cunoașterea învățăturii creatorului Teatrului de Artă, urmată de încercarea de a o aplica lucid și cinstit, poate fi de un nebănuit folos, poate ridica la mari înălțimi nivelul general al teatrului romînesc. Dacă n-ar fi decît ideea de studiu însuși, de înțelegere complexă a unui rol, de bogăție a tipizării, de creare a atmosferei, de poezie copleșitoare a unor subtilități în nuanțe, și șovăiala n-ar trebui să încapă.

Am vrea să arătăm de ce tocmai la noi ar fi de folos să se înrădăcineze sentimentul intim, concepția despre necesitatea de a studia intens, îndelung, devotat, fără toane și plictiseală, o lucrare dramatică superioară.

Să ne fie îngăduit să vorbim mai jos despre unele stări din trecut — din acel trecut în teatru pe care, cu instabilitatea care ne caracterizează, sărind dintr-un geam în celălalt, am și început să-l găsim nu numai glorios, dar și perfect, propunîndu-ne să ne întoarcem cît mai curînd la ceea ce a fost.

Cred că pot afirma că, în genere, nu exista mai de mult la noi noțiunea studiului unei piese și nici nu i se simțea nevoia. Pentru mai multe motive.

Mai întîi, 95% din roluri erau sub posibilitățile interpreților, așa că ei luau cunoștință de ele la „prima vista“. În genere, nu jucau decît piese în care ei găseau roluri care „să le vie ca o mînușă“, pentru că publicul în asemenea roluri îi dorea. Îi vrea pe ei, pe interpreți — pe care-i iubea foarte mult — și aplauda mai ales cînd îi afla așa cum îi știa el din alte piese. Vrea să se desfete privindu-i la nesfîrșit pe scenă. În asemenea caz, tendința vedetei era „să aducă orice rol la ea“, să se răsfețe în spectacol cît mai mult, jucîndu-se pe sine însăși. Asta, ani de zile... Cîteodată, 20 sau 30 de ani. Rareori, întoarsă din călătoria de vară din străinătate, vedeta își modifica ușor jocul, așa cum îl văzuse la creatorul rolului, cu care știa mai dinainte că seamănă mult, cum, de altfel, i-o spunea lumea întreagă. În asemenea condiții, studiul unei piese se reducea pentru regizor la facerea unei distribuții cu vedete și la preocuparea realizării unui decor senzațional. Unul dintre cei mai străluciți regizori dintre cele două războaie „n-a ținut“, cred, nîciodată o piesă mai mult de două săptămîni în lucru. În timpul acestor două săptămîni, interpreții principali își învățau rolurile acasă singuri — căci n-ar fi tolerat pentru nimic în lume să li se arate ceva în fața colegilor — iar el alerga pe la ateliere, ba și pe la magazinele din oraș, organizînd decorurile. Cum avea un gust extraordinar al decorației, cum călătorise fastuos și văzuse multe și cum, în genere, punea piese pe care le privea atent mai înainte în străinătate, cum aducea și note, premierele sale erau mai toate succese. Dacă-i mai rămînea timp liber, între alergăturile prin oraș și

atelier, venea și la repetiție, unde în genere moțăia, căci se culca seara târziu. Așa că, despre ce „studiu“ ar fi putut să fie vorba?

Erau, firește, și piesele clasice cu roluri vizate și visate anu de zile. Atunci, actorul care urmărea un asemenea rol, îl studia într-adevăr ani de zile, dar îl studia informându-se în particular, de unul singur, cum a fost el jucat în trecut, și alegându-și o variantă mai mult sau mai puțin cunoscută. Nu-l „studia“ în nici un caz sub conducerea regizorului. Nu rareori, cînd actorul arăta și puțin dor de a cede personal, regizorul triumfa ca musca la arat.

De altfel, prin tradiție și temperament, actorul în genere nici nu avea concepția studiului și nici nu s-ar fi priceput cum să studieze. Din vremurile cînd se dădea o premieră în fiecare săptămînă, „învățarea“ rolului era același lucru cu „memorizarea“ rolului, împănăt cu accente găsite la întimplare, acasă. Repetițiile aveau de scop doar „să-i pună rolul pe limbă“ și să învețe de la regie și de la colegi, care îi este locul în orice clipă pe podea, pe platou. „Eu ce fac în timp ce el vorbește?“ sau „Eu urc sau cobor?“ sau „Întru pe ușa asta sau pe cea din fund?“, ori „Se leagă (mișcarea) sau nu se leagă?“ ș.a.m.d.

În timp ce unii actori erau în scenă, ceilalți „dau șuete“ în foaier, sau la bufet, dacă era bufet, își povesteau reciproc necazurile domestice ori își aranjau unele chestiuni personale pe la direcție, sau pe la casierie.

Cînd regizorul se încurca și nu-i arăta actorului „dacă urcă sau coboară“ sau „ce face el cînd partenerul vorbește“, era un adevărat scandal. (Dacă era un regizor novice, fiindcă de cei cu autoritate nu se lega nimeni.) Scandal era și cînd partenerul, în loc să-și turuie cu „dicțiune“ rolul, îl „juca pe pauze“. Faptul era considerat ca o „lucrătură“, ca un act de dușmănie, fiindcă interpretul literalmente nu știa ce să facă în timpul în care vorbea celălalt. Rolul, după concepția lui, era făcut exclusiv din vorbe, doar din replicile lui și dacă nu izbutise pînă în cele din urmă să refuze să joace într-o piesă cu scene în care mai vorbeau mult și alții, ori dacă nu izbutise, ca vedetă, să taie din replicile partenerilor, sau să și le treacă la rolul său propriu (cum se întîmpla adesea, oricît ar părea de necrezut), atunci, făcea tot ce putea ca să dea piesa peste cap din răzbunare. Veneau piesele peste cap ca la moară. Pagubă prea mare nu era. Dacă din zece piese, din zece încercări, izbutea una singură, atunci și paguba artistică, și paguba morală, și cea materială erau acoperite cu prisosință. De pe urma unui succes, se putea vegeta ani de zile.

Dacă din vina regizorului, care nu studiasse acasă și nu-și făcuse metodic un caiet de regie, așa cum își făcea de pildă înțeleptul P. Gusty, repetițiile se prelungeau mai mult de două săptămîni, numărul sporit de așa-zise repetiții nu era totuși de nici un folos pentru lucrarea dramatică. Pînă cînd nu simțea că piesa se apropie de premieră, pînă cînd nu vedea că direcția este hotărîtă s-o joace (căci asta nu era totdeauna sigur și s-au văzut destule piese scoase din repetiție), actorul tot nu încerca nici măcar să memorizeze rolul.

„— Ce s-aude, frate, cînd trece porcăria asta, că freacă scena de două luni? M-am plictisit de-mi vine să-nebunesc de așa pisălogeală. Tărăgănarea asta e semn prost. Auzi, două luni!

— Trece vinerea viitoare...

— Cum? Ceee? De unde și pînă unde? Asta-i scandal... Cum o să treacă vineri, dacă eu nici nu știu rolul...? Speram că nu se mai joacă.

— S-au dat afișele la tipografie... Îți spun precis. Avem generale luni, marți și miercuri.“

Pînă joi dimineață, pînă vineri rolul era amețit într-o viteză nebună, nopți întregi, acasă.

Erau și excepții ? Desigur, dar destul de rare. Mai ales când nu dispuneau de vedete, unii regizori puneau mult zel. Pe de altă parte, Paul Gusty avea reputația că orice s-ar fi întâmplat, nu dădea drumul unei piese care nu era gata. A devenit memorabil faptul că „a ținut“ trei luni în loc Puterea întunericului, care a și fost un foarte mare succes. La el, învățau toți rolurile, de rușine... și pe nesimțite făceau uneori și creații. Paul Gusty a fost el însuși un adevărat creator de actori, așa cum am mai spus, dar firește, mai mult în comedie, unde mergeau și înclinațiile sale. Se pricepea la „tipuri“ și era neîntrecut la distribuția rolurilor în comedii sau în piesele de ținută intelectuală, ca, de pildă, în Shakespeare sau în piesele lui Ibsen. dar și aci mai mult în cele care nu implicau roluri mari de dramă.

Ceea ce rămîne este că, în genere, în trecut, regizorii și interpreții nu studiau piesele, actorilor nu le plăcea „să se întindă“ repetițiile, se enervau când vedeau că se face în fiecare zi același lucru : „Urcă, acum coboară etc.“, adică mai nimic. Începeau „să se plictisească“ și să saboteze cu îndirjire piesa, înjurînd-o pe culoare și în cabine. Oamenii, după cinci zile de repetiție efectivă, își pierdeau răbdarea, se gîndeau la altceva, luptau pentru alte roluri.

*

Chiar așa cum s-a repetat, fără prea mult cap și după un sistem pe care nimeni nu-l cunoștea, în ultimii zece ani s-au făcut în teatrul românesc progrese foarte mari în studiul rolurilor de compoziție și s-a realizat o varietate mai vie în jocul actorilor. N-are nici un sens să se arunce acum copilul odată cu apa murdară din băiță. Trebuie să se studieze din nou, serios, sistemul lui Stanislavski și să se scoată din el tot ceea ce e de scos. Se va descoperi abia atunci enorm de mult. Personal, am dorit încă de prin 1939 o școală de regie românească, menită să completeze concepțiile regizorale ale lui Stanislavski cu o vedere mai științifică despre actele reflexe și cu o depășire a compoziției și a atmosferei, o „regie concretă și axiologică“ pentru rolurile net intelectuale, de excepțional temperament și de mare intensitate dramatică. Timpul și împrejurările nu mi-au îngăduit să lucrez așa cum aș fi vrut. N-am găsit sprijinul și înțelegerea necesară. Nu știu nici dacă voi mai avea măcar timpul să pun la punct volumul II : Modalitatea artistică a teatrului, în care sînt expuse principiile acestei regii concrete, axiologice, substanțiale, care vizează — ca să rămînem și să dăm exemple din cadrul școlii românești — piese și eroi, care dăinuie în volume, dar nu s-au jucat pînă azi : Jocul ieilor, Act venețian, Danton. Nejucate, pentru că nici nu s-ar fi putut, și nici nu s-ar putea juca fără o asemenea regie. care e firește deosebită de metoda și tehnica sistemului Stanislavski.