

tile nuanțe ale gândirii, să pătrundă în domeniul imperceptibilului și să exprime ceea ce pare inexprimabil. Gabrielle Dorziat îmi spunea cândva: „Fac teatru de treizeci de ani, film — de cinci ani... Ei bine, de când joc în filme, fac progrese și la teatru...” La film nu poți să trișezi. Înveți, de nevoie, să te apropii de comportarea firească a omului aflat în miezul realităților vieții. Ce aș mai putea spune? În planul tehnicii exterioare, unica exigență, în cazul actorului de film, este *perfecta sincronizare a privirii, gestului și vorbirii*. Odată înțeleasă această lege, toate tainele sînt dezlegate. În planul tehnicii interioare, adică al căutării sincerității, emoției și al exprimării sincere a acestei emoții, *Stanislawski a spus tot/ce se putea spune*.

Tot ce aș mai putea adăuga cu privire la munca actorilor de film a fost spus, înaintea mea, de alții, și mult mai bine decît aș ști eu s-o fac. Totuși, o ultimă observație: la cinematograful, trebuie să evităm de a „șarja interior” personajul. În materie de realizare, ca și în dialog sau interpretare, una din marile cerințe ale filmului este simplitatea, despuierea, *unitatea*. Cînd un actor lucrează la un cadru, el trebuie să caute, împreună cu realizatorul filmului, acel sentiment unic ce se vrea exprimat în cadrul respectiv. Obiectivul — adică spectatorul — înregistrează tot; de aceea, dacă într-un unic cadru interpretarea este încărcată cu multiple intenții, spectatorul este în mod necesar derutat și se produce o ruptură în procesul emoțional.



Louis Daquin, văzut de Drag

Louis DAQUIN

Actor sau laic?

Indiferent dacă ea e exprimată pe scenă sau ecran, realizarea artistică trebuie să fie *integrală*. Deci, nu există — cel puțin în mintea noastră — accepția unei creații „parțiale”, în care actrița e mare fiindcă are pulpe lungi și sîinii decoltați pînă-n suflet, iar actorul genial, fiindcă are mușchi de gladiator și blană pe piept; această falsă cuprindere a creației artistice e strict sensorială și eminentamente comercială. Pe ecran sau pe scenă, adevărul artistic nu se poate realiza decît cu mijloace artistice; în care mijloace intră și capacitatea emoțională a interpretului, și formele de expresie ale acesteia.

Scena depărtează actorul de spectator, punînd între ei o zonă de *comunicare psihologică*. Ecranul, în schimb, îi apropie unul de celălalt, spectatorul privindu-l pe actor ca într-un cîmp microscopic. Faptul acesta poate crea avantaje pentru unii actori mai slabi ca fundație artistică, ori dezavantaje pentru actorii de aleasă valoare. Numai regizorul (și operatorul, cînd e artist) poate (sau pot) acomoda aceste dificultăți. Dar am văzut o mare actriță pe care nu era necesar a o despuia regizorul, cu atît mai mult cu cît picioarele ei nu mai aveau... vîrsta rolului. Și am văzut actori „mari”, cărora li s-a dat glas de împrumut (ceea ce în teatru ar fi nemai... auzit!). După cum am văzut actrițe mici, dar cu mari succese „de publicitate”, datorită unghiurilor voluptuoase din care le-a privit operatorul. Vedeți dar că ecranul trișează cu mare ușurință, datorită și posibilităților tehnice multiple de care dispune și, mai ales, capacității lui de *impresionare instantanee* asupra spectatorului. Viteza de recepție a spec-

tătorului față de imaginea de pe ecran este ca viteza luminii, pe câtă vreme în spectacolul de teatru, recepția este un întreg proces de gândire, care se prelungește și după ce cortina și-a așezat rochia de bal pe podium.

*

Ce trebuie să aducă un actor, indiferent de originea lui artistică, pe platoul de filmare, ținând seama de considerațiile de mai sus? Desigur, un fizic adecvat imaginii pe care regizorul și-a făcut-o în proiectul său de film. Ecranul nu are toleranțele scenei, unde plastica personajului se cere încălzită, în primul rînd, de o mare trăire sufletească, ca un rezultat imediat al măiestriei interpretului. De aceea, pe scenă actorul *n-are vîrstă*, putînd interpreta pe Hamlet și la vîrsta tatălui său; rolul acesta de o construcție atît de complexă necesită o experiență matură, care prevalează asupra tineretii fizice a personajului. Pe ecran, vîrsta și anumite particularități fizice ale acestuia sînt temeinic necesare definirii imaginii lui concrete. Oare, sub acest aspect, actorul de film poate fi „oarecine” ca origine artistică?

*



Ion Finteșteanu, văzut de Drag

Filmele care au avut succes, întrebînd în rolurile mari, actori descoperiți în stradă, fără pregătire artistică, se numără pe degete (și încă mai rămîn multe degete nenumărate!...); ca atare, sînt neconcludente ca să pună fundatia unui principiu; iar paradoxul științific „excepția confirmă regula” pare a-și găsi o justă interpretare și pe tărîmul artei. Procedul acesta al distribuției actorului descoperit pe stradă a fost generat de altfel, de succesul pe care l-au făcut copiii în film. Dar mugurii aceștia geniali (Shirley Temple ori Jackie Coogan) nu și-au sfîrșit oare cariera cînd trebuiau abia să o înceapă? Același lucru se petrece și cu actorul de pe stradă căruia, în mod întîmplător, i s-a potrivit un personaj, iar adevăratul creator al acestuia n-a fost actorul, ci regizorul care a făcut, cu actorul său improvizat, operă de Pygmalion.

Nu susținem că descoperirea unor asemenea actori laici nu este cu puțință, de vreme ce avem unele exemple remarcabile (*Hoții de biciclete*, *Un condamnat la moarte a evadat*, cunoscute și de spectatorii noștri, precum și interesanta experiență a lui Liviu Ciulei, în *Erupția*). Totuși, actorul din film trebuie să aibă sau să capete ceea ce numim noi, măiestrie, pentru că personajul interpretat nu are numai formă plastică, ci și un anumit *conținut sufletesc*. Pare-se că acest „conținut psihologic” scapă din vedere acerbilor campioni ai teoriei actorului virgin de măiestrie. Un alt aspect al aceleiași tendințe, să-i zicem „împăciuitoare”, este părerea că actorul de teatru trebuie să uite tot ce a învățat în meseria lui, din momentul în care intră pe platou. Adică, să-și lase măiestria la garderobă, ca pe o valiză oarecare, pe care să și-o recupereze la plecare... Este o absurditate prea mare pentru a merita o discuție mai amplă, dar nu mă pot reține a nu remarca faptul că măiestria artistică nu este o pișcă mică, o băncuță de memorie, care s-ar putea închide într-un sertăraș ori uita pentru cîteva ore de turnare. A-i preînde actorului de teatru a-și „amputa” măiestria, pasămite pentru a-l face mai om, înseamnă a-i castra talentul.

*

Polemica dezlănțuită între „categoriile” actor de film sau de teatru este, de fapt, o discuție de origine, ca și cum unul ar avea alt răsad artistic decît celălalt: cu alte

cuvinte, actorul de teatru ar urca de pe scenă în cadrul ecranului, ducînd în spinare „balastul” meșteșugului său, fiind astfel purtătorul de microbi ai „teatralizării” filmului.

Bănuiesc că această maladie de care ar suferi filmul nostru nu trebuie imputată actorului de teatru. Actorii de teatru care au jucat în filmele noastre sînt actori de frunte și totuși filmul românesc suferă de un oarecare „conformism teatral”. E un aspect, pe alocurea caracteristic, al filmului nostru. Dar actorul de film cu răsad laic interpretează de capul lui, ca și cum ar fi surprins de un operator nevăzut, într-unul din fragmentele lui de viață strict personală? Nu urcă și el pe platou? Nu „trăiește” emoția actului de creație sub ochiul magic al regizorului, care-l dirijează în gest, mimică, vorbire, ca pe o marionetă însuflețită? Mă rog, atunci, de ce n-ar proceda la fel regizorul și cu actorul de teatru, cu atît mai vîrtos cu cît acesta, datorită experienței lui artistice, îi aduce lutul personajului împlinit în forma lui umană, regizorul rămînîndu-i doar operația de șlefuire, pentru a da spectacolului cinematografic omogenitate. De ce să-și lase actorul experiența la garderobă, ca să apară pe platou în stare parțial amnezică? Nu-i mai simplu și mai practic ca regizorul, care observă „preaplinurile” formelor de întrupare ale personajului construit de actorul X din teatru, să i le elimine cu circumspecția dozată, evident, în raport cu duritatea mai mică sau mai mare a personalității acestuia?

*

Desigur că actorul din teatru aduce pe platou o personalitate fermă și un anumit meșteșug, dar și o capacitate de trăire mai bogată, un conținut sufletesc cu o gamă variată de nuanțe; adică, tot dichisul personajului care, pentru film, poate fi *excedentar*. Regizorul trebuie să dozeze acest dichis, dacă el are o *concepție clară* a spectacolului său; dacă-i lipsește (și de! să fim cinstiți, se mai întîmplă...), atunci nu ne mai rămîne decît a polemiza fără rost, căutînd acel enervant „midi à quatorze heures” pe care nu-l vom putea găsi niciodată...

Aș da un exemplu din unele lucruri care m-au nemulțumit, în modestele mele rezultate cinematografice; acesta ar putea fi aparent imputabil prea marii servituți a actorului față de meșteșugul său, cînd — în realitate — el se datorează unui lapsus al fan-teziei regizorale și servituții acesteia față de un scenariu prea economic. În filmul *Citadela sfărîmată*, sînt introdus în acțiune stîngaci (și de scenariu și de regie), vorbindu-i fiului meu ca de la tribună. E neverosimil, și filmul *refuză falsurile psihologice*. În film, o clipă, apare în obiectiv într-un unghi estompat, portretul avocatului Dragomirescu, în mărime naturală, solemn și infatuat, dar fără a fi exploatat așa cum cere conținutul sufletesc al personajului.

Eu am simțit nevoia unei confruntări a imaginii vii a lui Dragomirescu cu cea din tabloul său. Fiului meu trebuie să-i vorbesc privindu-mă în propriul meu tablou ca într-o oglindă în care mi s-ar fi răsfrînt *imaginea mea morală*; încît, fiul meu ar fi avut astfel, privindu-mă în *portret*, trecîndu-și privirile de la mine la portret și viceversa, *revelația acestui om, gol de suflet ca și portretul său...* În felul acesta, Finteșteanu ar fi apărut de la început Dragomirescu și n-ar fi semănat Dragomirescu cu Finteșteanu, care are păcatul, față de un actor laic, că este recunoscut mai ușor pe stradă...

Ca să nu mai vorbim de scenariile în care actorii de comedie parcă se feresc unul de altul ca dracu' de tămîie, transformînd filmul în monoloage. Iertați, rogu-vă, pe actorii de teatru, dacă nu-i pun cu justă măsură, în valoare, nici scenariul, nici regia.

*

În concluzie, părerea mea este că această polemică pe marginea *originii artistice sau laice a actorului de film* este construită pe nisip. Actorul nu trebuie să fie decît

bun și la loc potrivit. Pentru a fi *bun*, trebuie să fie artist (ceea ce nu exclude excepția *laicului cu predispoziție*, cu condiția ca acesta să fie *creat artistic* de un mare regizor *inspirat*). Și pentru a fi *la loc potrivit*, e nevoie să fie distribuit ca atare de un regizor pentru care scenariul nu este un tipar strîmt, ci un pretext de relansare a inspirației lui creatoare.

Așa că, între *actor* și *oarecine*, să-l lăsăm mai bine pe ultimul în stal, plătindu-și cuminte biletul. De ce să căutăm ceea ce avem? Numai de dragul experiențelor și al cutezării cu orice preț? De ce să căutăm actori pentru film, aiurea, cînd îi avem, peste drum, în teatru; ca și cum regizorii noștri ar trebuie să devină niște bieți dragomi-rești, ce-și caută neîncetat abțibildurile care le stau în față, la vedere...

Și atunci, nu s-ar putea întreba aceste „abțibilduri” ale filmului, actorii: unde ni sînt... regizorii? Să lăsăm mai bine discuția și să ne vedem de treabă: *să facem filme bune!* Avem instalații tehnice care sînt unice, poate, în Europa. Avem actori *buni* și *pentru loc potrivit*. Ne trebuie operatori-artiști, scenarii adecvate ecranului și regizori, care nu cred că ne lipsesc, cît sînt lipsiți de curajul de a ieși din didacticism și servitutea scenariului. Conformismul, pe care această discuție l-a imputat actorului din teatru, l-a adus în film regizorul, care nu a știut să-l descopere și să-l elimine. În cazul acesta, regizorul de film aduce — în mod subconștient — un mare omagiu teatrului.

Ion FINTEȘTEANU

Nu se poate da un verdict

Părerea mea în problema *actor de teatru — actor de film* este că nu se poate da un verdict care să fie general valabil, că nu se poate spune că orice actor de teatru e bun pentru film, sau că nici un actor de teatru nu e bun pentru film, sau, în sfîrșit, că „omul de pe stradă” e bun sau nu, mai bun sau nu, decît actorul de teatru. De ce gîndesc astfel? Pentru că socotesc că fiecare caz își cere soluționarea proprie, adecvată. Dată fiind vîrsta lui fragedă, cred că filmul nu și-a găsit încă forma de expresie rigidă, canonică, definitivă, precisă, din care să nu se poată ieși. Abia acum își determină limitele; sîntem spectatorii acestui fenomen. Formele de expresie ale filmului pot fi multiple. Pe de altă parte, în aceeași formă de expresie putem trata multe subiecte. De pildă, tratăm în mod romantic un subiect diurn și atunci poate că e nevoie de actori de teatru, obișnuiți cu exacerbarea sentimentelor la dimensiuni romantice. Viceversa: subiectul romantic tratat în stil diurn poate fi rezolvat cu oameni de pe stradă. Omul de pe stradă e un foarte bun actor, cînd pe stradă el umblă deghizat în civil, mascînd actorul. Cred că actorul de teatru își poate întrebuința din plin meșteșugul în film, fără ca prin aceasta să fie exclusă folosirea omului de pe stradă. Există maniere de tratare cinematografică, în cadrul cărora sarcina rezolvării dramatice cade în seama actorului, și altele cînd centrul de greutate se deplasează pe rezolvarea regizorală, substituind emoției vii, create prin fiecare fibră actricească, o altă emoție, poate mai mecanică în aparență, dar mai proprie, cred, artei cinematografice. E vorba de emoția creată prin mijloace regizorale (cinematografice); e vorba de momentul dramatic creat prin mișcare de aparat, prin cadraj, prin mișcare în cadru, prin montaj, prin mixarea efectului optic cu cel sonor — adică prin mijloace specifice acestei arte a imaginii în mișcare. Pot spune că de cele mai multe ori, aceasta a fost metoda cu care am scontat obținerea emoției în spectator, cu filmul *Erupția*, încercîndu-mi astfel o concepție pe care nu o consider general valabilă, dar am socotit-o a fi haina cea mai apropiată și reușită a conținutului dat. Poate că soluția optimă stă în îmbinarea celor două metode.