

sistemul lui Stanislavski- gramatica omului de teatru

DE VORBĂ CU REGIZORUL AMERICAN HAROLD CLURMAN

R

epoterul, oriunde se află, pune întrebări :

— Când punei în scenă, lucrați după sistem ?

Se afla pe puntea unui vaporăș ce plutea pe Marea Egee spre insula Hydra (locul de baștină al familiei Caragiale). Cel întrebat era regizorul Harold Clurman, unul din cei mai vechi propovăduitori ai sistemului lui Stanislavski în Statele Unite. Nu prea înalt și destul de voinic, nu prea tânăr, dar nici bătrîn încă, cu grijă îmbrăcat și degajînd un aer de volubilă prosperitate, Clurman, la prima vedere, n-are nimic din înfățișarea nervoasă, frămîntată, a unui artist. Doar mobilitatea ochilor și privirea vie cu care iscodește tot ce-l înconjoară. Mi-a răspuns precipitat, nedîndu-și osteneala să ascundă că felul meu de a dori să-l fac să vorbească i se pare stingaci.

— Dumneata crezi că, atunci cînd vorbesc, mă gîndesc la gramatică ? Și totuși, sper că vorbesc corect din punct de vedere gramatical. După mine, sistemul lui Stanislavski — sau „metoda“, cum o numim noi americanii — este gramatica omului de teatru. Să nu uităm însă că au existat scriitorii mari care n-aveau habar de gramatică. Gramatică nu înseamnă nici stil, nici talent — nu e un scop în sine. Iar cel care folosește regulile sale, le folosește fără să se gîndească la ele. Tot așa se întîmplă și cu „metoda“.

— Și care credeți că este rostul „metodei“ ?

— De a deprinde pe actor să-și pună întreaga gamă a posibilităților sale fizice și emoționale, de care dispune, în slujba rolului pe care-l interpretează. Stanislavski a observat jocul marilor actori și și-a analizat propriile sale probleme ca actor. Astfel, a descoperit că arta actoricească are și ea legile ei. Le-a urmărit, le-a verificat și le-a sistematizat. Așa s-a născut „metoda“. E un îndrumător sigur, în primii ani de ucenicie, și actorul format după metoda lui Stanislavski e mai stăpîn pe mijloacele sale de expresie, pentru că, odată cu însușirea conștientă a tehnicii actoricești, dobîndește și capacitatea unui autocontrol conștient, care îl ferește de capriciile inspirației : de nenumărate dăți, la ore dinainte fixate, poate întruchipa un personaj la fel ca în seara premierei.

Ce este „Actor's Studio”

În Statele Unite, sistemul lui Stanislavski a început să se facă cunoscut încă din 1920, după un turneu al Teatrului de Artă din Moscova. Prin 1931, Harold Clurman, împreună cu Lee Strasberg și Cheryl Crawford, au înființat The Group Theatre, primul teatru în care se lucrează după sistem, și care a dăinuit pînă în timpul războiului. În 1947, activitatea începută de Group Theatre a fost continuată la Actor's Studio, care azi e considerat pepiniera marilor actori americani. Amenajat într-o fostă biserică grecească, într-unul dintre cele mai vechi cartiere ale New York-ului, e locul unde se strîng de trei ori pe săptămîină cele mai de vază vedete ale ecranului și scenei americane, alături de tineri încă necunoscuți care vor să devină actori.

L-am rugat pe Harold Clurman să-mi vorbească despre Actor's Studio :

— Nu e o școală în sensul obișnuit al cuvîntului. Cei care vor s-o frecven-teze trebuie, în prealabil, să dea examen în fața lui Elia Kazan și Lee Strasberg. Nu li se cere nici o pregătire anterioară, iar examinătorii nu se lasă influențați nici de faptul că, de multe ori, cei examinați sînt capete de afiș. Odată trecut examenul, titlul de elev al Studioului rămîne valabil toată viața, fără a impune o frecvență regulată.

Elevii prezintă pe rînd — cite unul la fiecare ședință — scene sau frag-mente din piesele pe care și le aleg. Apoi explică și motivează ceea ce au făcut. La sfîrșit, au loc discuții în care se analizează minuțios și se critică felul în care a fost interpretat rolul respectiv. Aceste discuții au drept bază „metoda” și sînt dirijate de domnul Strasberg, care, ori de cîte ori are prilejul, vorbește și explică elevilor săj legile enunțate de Stanislavski.

Nu știu însă dacă Stanislavski ar fi întrutotul de acord cu ce se întîmplă la Actor's Studio. Expunerea sistemului poartă de multe ori amprenta persona-lității lui Lee Strasberg, iar în munca după sistem, se simte influența condițiilor sociale new-yorkeze, o influență nu tocmai benignă. Căci, deși oamenii sînt dor-nici de a pune în practică ceea ce învață, nu prea au prilejul s-o facă decît în școli sau la Actor's Studio. În teatre, regizorii nu pot lucra după „metodă”, chiar dacă sînt adepții ei. Cînd n-ai la dispoziție mai mult de trei sau patru săptămîni de repetiție și, eventual, două săptămîni de turneu pentru „rodaj” înainte de pre-mieră, nu-ți este îngăduit să urmezi calea migăloasă a sistemului. Ești obligat să renunți la năzuința de a căuta ca fiecare pas pe care-l faci să fie într-adevăr autentic !

Așa încît, la noi, sistemul lui Stanislavski e deocamdată mai mult un fel de ideal al actorilor ; n-a ajuns să fie o tehnică folosită în mod curent. Actor's Studio e locul unde, din cînd în cînd, acești idealiști se întorc spre a-și trăi visul.

— Atunci cum se explică faptul că, în Statele Unite, deși nu au posibili-tatea să o pună în practică, tot mai mulți actori sînt atrași de „metodă” ?

„Metoda” răspunde unei cerințe

— Sînt mai multe explicații : una din ele e de ordin psihologic. Stanislavski și-a clădit sistemul pe ceea ce numește el memoria afectivă, adică obligă actorul să-și amintească o trăire din trecut, pe baza căreia să găsească în prezent emoția potrivită unei anume scene din rolul pe care-l are de interpretat. Pentru ameri-canul care face parte dintr-o civilizație extrovertită și al cărui interes este, ceas de ceas, concentrat asupra lumii dinafara lui, această introspecție — care și este, de altfel, o descoperire revoluționară în ceea ce privește arta actoricească — ca-pătă proporții uriașe. Actorul american are de multe ori impresia că amintirile emoționale îl ajută să descopere propria lui personalitate, că prin ele se purifică, că prin ele va deveni nu numai un actor mai bun, ci chiar un om mai bun. Îi dau iluzia că în felul acesta depășește stadiul de simplu interpret, că renaște ca ființă umană, că este artist. Și uite cum, metoda începe să semene cu un soi de psiho-analiză sau de religie...

Desigur că nu asta a vrut Stanislavski, și nici profesorii noștri. Ce să-i faci însă ! În țările în care activitatea culturală face parte din viața de zi cu zi a oamenilor — cum se întîmplă în Europa —, pare firesc ca „metoda” să fie considerată „gramatica teatrului”. La noi, cultura nu e încă socotită o preocupare vitală. Cu atît mai puțin în domeniul teatrului. N-avem teatre naționale, nu există



repertory companies sau trupe permanente, interpreții care joacă azi, miine sînt șomeri. În asemenea condiții, cum să discutăm, cum să analizăm faptele de artă? Pentru actorul american, pasionat de meserie, „metoda“ suplinește aceste lipsuri. Pentru el Actor's Studio e ca un sanctuar unde i se îngăduie să se regenereze, să se curețe și să se împropăteze. De aceea, celebritățile Broadway-ului și Hollywood-ului — după succese răsunătoare, după spectacole ce au durat seară de seară doi ani — aleargă aici, redevin o vreme modești școlari, în dorința de a se spăla de rutină, de a uita de business, de a-și aminti ce înseamnă arta.

Felul de a vorbi al lui Harold Clurman nu-i deloc monoton. Cînd începe o idee, cuvintele urmează încet gîndul; apoi se însuflește, vocea pierde tonurile joase, iar cuvintele parcă se fugăresc. Între fraze nu există puncte; ideile și le desparte prin pauze lungi, în timpul cărora urmărește peisajul — marea, stîncile, țărnul Argolidei, de-a lungul căruia navigăm. Apoi, deodată, își întoarce privirea spre cel ce-l ascultă. Și continuă:

— Mulți actori au fost atrași de sistemul lui Stanislavski și dintr-un fel de revoltă împotriva civilizației noastre americane (*business civilisation*), din dorința de a rupe cu o tradiție culturală care însă nu-și are rădăcinile în adevărata cultură. Teatrul rafinat, pentru elita din Madison Avenue, li se părea demodat, ipocrit, străin. Pe cînd idealul lor era onestitatea, adevărul, pămîntul.

Și s-a întîmplat următorul lucru: Elia Kazan l-a distribuit pe Marlon Brando în rolul lui Stanley Kowalski din piesa lui Tennessee Williams, *Un tramvai numit dorință*. Îmi aduc aminte cît ni s-a părut de nepotrivit acest rol pentru Marlon Brando. Lucrasem cu el la o piesă a lui Maxwell Anderson: era un actor atît de sensibil, înclinat spre meditație, cu o nesecată curiozitate intelectuală. Interpretarea lui a fost extraordinară. Mulți au văzut în această realizare concretizîndu-se năzuința lor nemărturisită: îmbinarea unei mari forțe creatoare actoricești cu o revoltă cumplită împotriva a tot ce este conformism, atît pe scenă cît și în viață. Nu s-a mai luat în seamă că, de fapt, Stanley Kowalski era un erou care-și spieria autorul — piesa voise să spună că, dacă nu vom fi cu băgare de seamă, asemenea netrebniци vor ajunge să ne domine. „Adevărul“, „pămîntul“ erau, în cazul de față, mai mult mocirlă. Dar Kowalski se confundase cu Brando, și Brando era mare! Jocul lui devenise un simbol al revoltei, al eliberării, al unei forțe primitive. „Metoda“ deci răspundea unei cerințe.

Confuzia repetată dintre „pămînt“ și „mocirlă“ i-a făcut pe unii — pe cei neinformați — să considere că sistemul e un stil și nu o tehnică. Dar dacă într-adevăr cîțiva actori au confundat vulgaritatea vorbirii, a gestului sau îmbrăcămînții cu realismul, accidentul acesta este semnificativ pentru scenele new-yorkeze, dar nu are nici un fel de legătură cu „metoda“. Nimeni nu mi-a vorbit mai mult ca Stanislavski, în cele cîteva dați cînd ne-am întîlnit la Moscova și la Paris, despre importanța corectitudinii dicțiunii și mișcărilor pe scenă.

Este „metoda“ secretul succesului ?

Altă cauză care atrage actorii la Actor's Studio este speranța de a deveni vedetă! Dacă aici și-au desăvîrșit măiestria Marilyn Monroe, Susan Strasberg, Montgomery Cliff, James Dean, Julie Harris, Carroll Baker, Maureen Stapleton, Shelley Winters și atîția alții, probabil că învățătura căpătată aici, și în mod misterios denumită „metoda“, este secretul succesului! În același timp, apropierea de Kazan, Strasberg sau Cheryl Crawford, cine știe, poate aduce și un contract!

— *Există și alte școli de teatru în America ?*

— Da, multe.

— *Și mi se pare că mai toate se bazează pe sistem.*

— Pentru că majoritatea pedagogilor de azi au făcut parte în trecut din Group Theatre. În felul acesta, pînă și în vechea, tradiționala American Academy of Dramatic Arts a pătruns învățătura lui Stanislavski.

Actorii și regizorii de la Group Theatre — inclusiv eu — am fost formați de Richard Boleslavski, Leo Bulgakov și Maria Uspenskaia — toți trei elevi ai lui Stanislavski. Contact direct cu Stanislavski n-am avut însă nici unul dintre noi. În afară de fosta mea soție, Stella Adler, care a lucrat cu el la Paris cîteva săptămîni, în timpul turneului Teatrului de Artă din Moscova. Și eu l-am cunoscut atunci, reîntîlnindu-l apoi mai tîrziu într-un voiaj făcut la Moscova. Toți, în frunte cu Lee Strasberg și Stella Adler (care conduce și ea o școală), sîntem adepți ai sistemului; actorii formați în jurul nostru, sau de noi, ne-au urmat.

— *Faptul că există multe școli de teatru și în mai toate baza învățămîntului este sistemul lui Stanislavski mă face să cred că, în America, formarea profesională a actorului a căpătat un caracter organizat, unificat.*

O sămînță care, în viitor, poate da roade

— Nici gînd. În ciuda aparențelor, formarea profesională a actorilor n-a devenit la noi un sistem organizat. Explicația este inexistența teatrelor permanente — la noi nu există trupe permanente. În America sînt mulți actori mari, cițiva regizori geniali, se nasc cîteodată spectacole extraordinare, dar teatre în adevăratul sens al cuvîntului, teatre în care un colectiv încheșat să se desăvîrșească, să crească de la un spectacol la altul, de la un an la altul, teatre în care să se elaboreze, pe baza unei activități continue, principii de muncă — nu există. Ultimul teatru de acest fel a fost Group Theatre. Dacă actorul e nevoit să lucreze azi ici, mîine dincolo — cînd potrivit ideilor unui regizor, cînd ideilor altuia —, nu se mai poate vorbi de formarea lui conform unui sistem organizat. Poți fi elevul lui Strasberg sau al Stellei Adler, în clipa în care treci pragul unui teatru comercial, nu mai are nici o importanță. Chiar elevul lui Stanislavski să fi fost timp de 50 de ani, nimerind într-un teatru comercial, devii neputincios.

Sistemul nu înseamnă doar munca ta, înseamnă muncă colectivă. Faptul că James Dean și chiar Marilyn Monroe au lucrat cu Lee Strasberg, sau că Marlon Brando a fost format după „metodă“ de Stella Adler, n-a dus la formarea unui teatru în adevăratul înțeles al cuvîntului. Din păcate, la noi, noțiunea de teatru e prea legată de cuvîntul business, spre a ne da răgaz să înțelegem valoarea culturală a trupei permanente, importanța tradiției în teatru.

— *Deci, în concluzie, credeți că aplicarea sistemului în America n-a dat roade ?*

— De multe ori — deși cred în sistem și în eficiența lui —, mă întreb dacă sistemul și întreaga activitate a Actor's Studio-ului, din cauza vilvei publicitare din jurul său, n-a făcut mai mult rău decît bine teatrului american, mascînd inexistența lui. Ce importanță mai are, în asemenea condiții, cum și cu cine înveți ? Dacă mă întîlnesc cu Shakespeare, sau cu cine știe ce alt om mare, și-i dau bună ziua, nu înseamnă că am devenit și eu mare ! După cum am mai spus, douăzeci de artiști geniali se pot întîlni și face un spectacol extraordinar — care poate fi foarte interesant — dar care nu-i decît un fenomen izolat. Incîntați de succes, uităm acest lucru.

Totuși, activitatea celor de la Group Theatre, a celor de la Actor's Studio — adică a celor care au făcut cunoscută „metoda“ la noi — a avut un rezultat pozitiv : ne-am făcut deocamdată, în chip ideal, o părere de cum ar trebui să fie teatrul, am descoperit către ce trebuie să tindem. E o sămînță care, în viitor, poate da roade.

Dana Crivăț

ÎNSEMNĂRI DESPRE TURNEUL PĂPUȘARILOR ROMÎNI ÎN AFRICA



Împ de trei săptămîni am călătorit, cu turneul oficial al Teatrului „Tăndărică“, în pitoreasca țară a piramidelor, a milenarului și enigmaticului Sfinx.

Trei săptămîni, în care sunetele flautelor, timpanelor și canonului — instrument specific egiptean, foarte asemănător țambalului nostru — ne-au însoțit în toate drumurile noastre prin Cairo, apoi acolo unde începe deșertul Saharei, pe malurile și în delta Nilului, în Sakkara, presărată de temple și piramide, în Alexandria, la țarmul pe care-l scaldă talazurile agitate ale Mediteranei.