



MICHEL SAINT-DENIS

Regizor, președinte al Comisiei I.T.I.
pentru formația profesională

IMPROVIZAȚIA — MIJLOC DE DEZVOLTARE A APTITUDINILOR ACTORULUI

Michel Saint-Denis situează improvizația în rîndul schimbărilor dinamice aduse de secolul nostru antrenamentului actorului, ca un moment de primă importanță, care reușește să pună în valoare tehnica vocală și tehnica plastică a interpretului, eliberîndu-le. „Destinată, în ultimă instanță, să aducă o animare mai originală a textului, ea (improvizația) începe prin a rupe cu subjugarea actorului de către textul scris și deci cu rutinele care, limitînd munca la dicțiune, elocință, declamație, studiul literar al textelor, mărginesc cîmpul de activitate al actorului la aspectele de suprafață ale interpretării.” Improvizația este definită astfel ca un domeniu al creației, situat între antrenamentul tehnic propriu-zis și mînuirea textului scris.

„Pentru tinerii actori-elevi, scopul esențial al improvizației este de a-i face să descopere *prin ei-înșiși* natura jocului, natura și legile existenței interioare, ca și cele ale existenței și expresiei fizice, ale cărei transformări vor produce jocul; de asemenea, de a-i aduce, puțin cîte puțin, la experimentarea concretă a condițiilor în care poate să se producă în ei înșiși dozajul elementelor motorii, care va face ca jocul lor să fie autentic, activ, controlat și liber. Tocmai pentru că teatrul, în esența sa, nu depinde de textul scris, este în același timp legitim și practic de a-l suprima pe acesta din urmă, pentru a-l face pe actorul începător să simtă puterea creatoare. Nu este ușor să fii creator, nu trebuie să banalizăm nici cuvîntul, nici noțiunea. Asta nu împiedică, în esență, ca teatrul să poată invita o minoritate de actori la realizarea de opere în întregime creatoare; reînvierea mimilor ne-a dovedit-o, dacă mai era nevoie de asta, după *commedia dell'arte*, actorii de varietăți și Charlie Chaplin, care toți erau improvizatori. Dar nu acesta este obiectivul nostru; dorim mai curînd să arătăm cum această atitudine creatoare, imaginativă, trebuie să se găsească la baza poziției majorității actorilor: poziția de interpret.”

Definind astfel scopul principal al studiilor de improvizație în învățămîntul de teatru, Michel Saint-Denis ține să sublinieze apăsător obligativitatea varietății și multilateralității stilistice a acestor studii: „noi urmărim interpretarea *tuturor stilurilor* și credem că este important să ținem seama de exigențele din limba originală în care au fost scrise operele... S-ar putea ca metodele de lucru care ar permite să ne apropiem de Ranevskaia în stilul lui Cehov să nu fie identice cu cele care ar duce la Julieta sau Macbeth, în stilul lui Shakespeare, sau la Electra și Oedip, în stilul lui Sofocle. Noi dorim să găsim acea

improvizație care ar putea fi valabilă pentru toate cele trei stiluri sau care, în orice caz, nu va fi radical dăunătoare nici unuia din ele."

Referatul preconizează, în faza inițială a antrenamentului, o separare arbitrară a aptitudinilor fizice de cele psihice, separare care urmează să dea înțietate antrenamentului fizic asupra celui psihic. De ce? Pentru că, la început, tânărul elev nu dispune de nici un instrument care să poată exprima fizic impulsul psihic și pentru că, în arta actorului, „totul pornește de la corp sau trece prin acesta”. De aceea, în această fază de primă inițiere, paralel cu studiile elementare de mișcare (extinse, mai târziu, la expresie corporală, dans și acrobație), începătorul parcurge primele cursuri de improvizație menite să-l facă să-și descopere corpul ca mijloc de expresie. „El începe să-și cunoască corpul ca stimulator și ordonator al spiritului și al emoțiilor; el învață că, atunci când curentul psihic nu trece prin corp, acesta rămâne inert, dar că nimic adevărat nu poate fi exprimat sau înfăptuit fără crearea unei stări de destindere, care depinde, la rîndul său, de o bună dispoziție fizică, cu alte cuvinte, de o armonie și de un echilibru care nu se obțin într-o singură zi”. Urmează o nouă fază în care, după multiplicitatea aproape anarhică a primelor experiențe, elevul este supus unei evoluții organizate.

Durata și importanța improvizăției față de restul antrenamentului

„În cursul primului an (durata totală a antrenamentului: trei ani): două ore zilnic, pe cît posibil după o oră de mișcare. Pînă la trimestrul trei: improvizație individuală, aproape totdeauna mută sau însoțită de sunete. Începînd cu trimestrul trei, improvizația se va face pe grupe de doi, trei sau patru, pentru a deveni corală, folosind cuvîntul, zgomotul și muzica, în cursul primelor două trimestre ale anului doi.”

Programul este tratat completat cu improvizații comice sau cu caracter de farsă, cuprinzînd personaje și text improvizat. În același timp, în anul I, deși accentul esențial cade pe improvizație, actorul se familiarizează cu texte de diferite stiluri, dramatice și nedramatice, și se obișnuiește cu munca la repetiții. Nu-i va fi îngăduit să joace un text scris în fața publicului, decît începînd de la mijlocul anului II, moment din care interpretarea capătă locul principal.

Regulament. Evoluția parcursă de viitorul interpret, timp de un an și jumătate, în improvizație este atît de importantă, încît cei care nu-i rezistă sînt invitați să părăsească școala. Exercițiile din primele două trimestre se fac în costume de gimnastică, elevii, băieți și fete, fiind cît mai puțin îmbrăcați. Ei dispun numai de vreo zece taburete ușoare, de nici un fel de altă mobilă sau recuzită. Asta îi obligă să găsească posibilitatea să înfățișeze totul prin ei înșiși, obținînd în același timp un control precis al mimicii în vidul spațial. În primul an, elevii nu se consideră în reprezentație, ei nu arată ceea ce fac. Profesorii vizitează lucrul lor. Elevii presupun totuși că sînt priviți de public, pentru a da lucrului claritate perfectă.

Obiectul evoluției

În prima etapă, de abc actoricesc, elevii reprezintă acțiuni elementare din viața cotidiană, din clipa sculării pînă la culcare. Ei nu compun caractere, rămîn ei înșiși, în dispoziția locului și momentului dat, reprezentînd cît mai fidel banalitatea vieții. Limita acordată invenției este totuși cuprinzătoare, lipsa de accesorii reale obligînd pe actori să găsească o transpunere fizică. „Dacă își iau micul dejun, masa absentă trebuie să fie menținută la o înălțime constantă în fața ochilor imaginației mele, și doresc să-mi pot da seama dacă mîncă ouă sau dulceață, dacă ceea ce beu este fierbinte sau rece. Este un exercițiu de observație, control și invenție.” La început, participarea psihică este elementară, dar ea acționează mai puternic în momentul în care elevilor li se propun *impjurări exterioare* noi, precise, și mai târziu diferite *stări sufletești*. Este o etapă care îi face pe elevi să simtă interdependența dintre psihic și fizic fără să facă încă vreun apel la psihologia caracterelor. Și acum se cere respectarea strictă a preciziei în acțiunea fizică, pe care o amenință factorii nou interveniți — schimbările de ritm provocate de pătrunderea emoției. Tulburările datorate intrării în această

fază de lucru, care-l pune pe elev în fața unor exigențe contradictorii privind sentimentul și expresia lui, cer exerciții suplimentare referitoare la spațiul scenic, ritm, observarea realității, apelul la memoria de naturi diverse — pentru a evita șablonul, artificul, concentrarea excesivă. Se pot discuta unele probleme capitale ale jocului, dar păstrind legătura cu concretul, „fără a pune în joc teorii care riscă să încarce gândirea elevilor și fără a permite instalarea unui vocabular filozofic în locul reacțiilor sensibile“.

Fază nouă. Reprezentarea a diferite meserii. Nu este vorba de caractere, ci de modificările aduse individualității de o meserie care o modelează. Realitatea trebuie să fie reprezentată în totalitatea ei, fără pitoresc ieftin, dar nu fără umor. Gesturile și atitudinile meseriei se cer observate și surprinse desăvârșit, reprezentate fără accesorii, integrate „omului viu, care este omul meseriei date, și nu ar putea aparține altuia. Un exercițiu de valoare umană, care arată sufletul și mîna unei ființe a cărei îndemnare meșteșugărească poate ajunge la virtuozitate“.

Fază nouă și scurtă. Exerciții tehnice înainte de a trece la improvizații mai complexe, cu teme impuse, dar a căror materie dramatică și realizare tehnică revin din ce în ce mai mult inițiativei elevilor: elevii învață cum se compune un scenariu, cum i se prevede și respectă durata, cum se aleg condițiile de punere în scenă, cum se repetă o improvizație.

Transformările. Serie de exerciții complexe cu evoluție proprie :

1. După gabaritul și temperamentul fiecăruia se propun transformări convingătoare într-un tip fizic cât mai îndepărtat de personalitatea elevului (cel mic de statură să reprezinte un înalt; cel reținut, un nestăpînit etc.). Deosebirea nu trebuie definită în cuvinte, ci trebuie făcută vizibilă. Durata: cinci minute. Fără accesorii (perne, machiaj, baston etc). Transformările vor fi supuse unui număr variat de împrejurări și stări sufletești accesibile temperamentului ales. A se experimenta hotărît două moduri opuse de lucru: cel care pornește de la starea lăuntrică și cel care începe cu expresia fizică a unui temperament. Elevii văd care este drumul mai rodnic pentru ei, fără a trage încă concluzii absolute și fără a sistematiza nimic în această fază.

2. **Animalele.** Se afișează lista unor animale pe care elevii urmează să le incarneze. Lista ține seama de corespondențele posibile între un actor și un animal, dar distribuția nu se anunță; elevii își aleg animalul, consultîndu-se cu profesorul. Munca se bazează pe cunoașterea animalului, pe spiritul de observație, orientat spre sentimentul actorului față de animal. „Observația trebuie să fie obiectivă, dar actorul nu poate să dea o simplă imitație a animalului: ni-l va arăta, cu mijloacele lui omenești, așa cum îl vede și simte.“ Zgomotele și țipetele pot ajuta. Se urmărește ca actorul să-și păstreze tot timpul controlul asupra mijloacelor de expresie. Distribuția trebuie să fie justă, concentrarea, deși intensă și precisă, trebuie să rămînă ușoară. Se cere atenție: „ne găsim aici la limita concentrării stanislavskiene... dacă împingem lucrurile prea departe, raportul om-animal poate să scoată la iveală, din subconștient, unul din acele «momente de adevăr» care țin mai mult de o terapie psihanalitică decît de o revelație teatrală“.

3. **Cercul.** Temă ce oferă o mare varietate de tipuri din lumea bilciului și a spectacolului și echivalează cu o tentativă de reprezentare de gradul doi. Actorul se bazează pe o stare lăuntrică mai puternică decît oricînd, dar este scos din ea și o folosește pentru a juca acțiunile unei meserii creatoare de iluzii care depășește limitele vieții obișnuite și necesită virtuozitate — de exemplu, prestidigitatia. Elementele de joc devin mai complexe. Nu mai este suficient a trăi o meserie dată, devine necesar să se dea impresia reală a virtuozității tehnice și a iluziei. „Sinceritatea, concentrarea nu mai sînt suficiente; praful aruncat în ochi, ritmul, imaginația, autoritatea, îndemnarea fizică trebuie să înlocuiască ceea ce dă realitate acțiunii iluzionistului prin accesorii și practică îndelungată... Uneori, inspirat de această lume a iluziilor, elevul împinge întru chiparea dincolo de limitele cercului; astfel, am văzut un dansator pe coardă care, în mijlocul drumului, s-a servit de prăjina sa imaginară pentru a o transforma în aripile unei păsări în zbor. Un element de fantastic și de amuzament pătrunde în joc. Actorul nu își mai trăiește numai rolul; plecînd de la realitate, el își creează o lume proprie, de ficțiune, alcătuită mai mult din existență fizică și invenție decît din căutări psihologice.

„Sînt un pescăruș”... studiu pregătitor pentru monologul Ninei Zarecinaia din actul IV al piesei Pescărușul de Cehov. Execută • studentă de la Academia de Artă Dramatică din Roma



4. *Visul*. Scenariu tip : elevul ajunge într-un loc (cameră, grădină, pădure etc.), starea lui fizică îl îndeamnă la somn, adoarme. Se ridică în stare de vis și reprezintă acțiunea visului, cu logica bizară, proprie acestuia. Se întoarce la culcuș și adoarme. Durata maximă : zece minute. Scenariul poate fi modificat la infinit. Elevul este cel care determină starea psihică în care se găsește înainte de a începe visul.

Și aici trebuie evitat cu atenție pericolul concentrării excesive, mai ales dacă se interpretează un coșmar, fiindcă există riscul abaterii de la scopul principal (antrenarea tuturor facultăților actorului creator în vederea interpretării tuturor stilurilor) și poate aluneca spre psihanaliză.

Din acest punct al evoluției, subiectele și tratarea lor cer o amploare imaginativă, mijloace de invenție și mijloace fizice, care se orientează spre un anumit stil : acesta nu trebuie să fie nici naturalist, nici estetizant și formal.

5. *Măștile*. „Propunem elevilor măști întregi, de dimensiuni umane normale, cu expresii puternice și simplificate, care reprezintă numai vîrsta omului : adolescentul, adultul, omul între două vîrste și bătrînul. Oferim tînărului actor masca în chip de instrument temporar, capabil, desigur, să-i faciliteze concentrarea și să-i acopere timiditatea, dar, de asemenea, să-l ducă spre accentuarea naturală a expresiei sale fizice. Masca este un obiect concret : cînd o puneți pe față, simțiți un impuls puternic, căruia trebuie să știți să vă supuneți ; este o prezență care o întîlnește pe a dv. Dar masca este și un obiect neinsuflețit, care nu poate căpăta viață decît

din personalitatea actorului. În spatele măştii, sentimentele interioare ale actorului se acumulează într-un vas închis, şi în acelaşi timp figura sa se destinde; corpul actorului, pus în valoare prin imobilitatea măştii, nu va intra în acţiune decât sub presiunea sentimentului interior, demonstrând într-un mod mai concret acea operaţie chimică din care se naşte jocul, operaţie care a şi constituit obiectul unor experienţe anterioare, dar niciodată atât de evident şi de puternic. Odată însuşi tehnica elementară de a purta masca, actorul şi-a dat seama că măştilor nu le convine agitaţia, că ele nu pot fi animate decât prin acţiuni controlate, susţinute, puternice şi simple, pornite dintr-o profundă sinceritate. Masca scoate în evidenţă şi respinge minciuna. Dar există un lucru mai important: masca absoarbe personalitatea actorului, se alimentează din ea; îi exaltă concentrarea, dar în acelaşi timp îl calmează şi îi ascute luciditatea; despersonalizându-l, îl simplifică şi-i dă măreţie. Supunerea la lecţia măştii îl ajută... să descopere un stil de joc larg, inspirat şi obiectiv; după toate exerciţiile de introspecţie citate mai sus, şi în care s-a ţinut seama de recomandările lui Stanislavski, masca aduce selecţie şi simplificare; desigur, este o bună introducere pentru jocul clasic, o şcoală pregătitoare pentru tragedie şi dramă în marile stiluri."

Acum, se alcătuiesc scenariile pentru 2—4 actori, cu subiecte împrumutate din Homer, tragicii greci, drama spaniolă şi elizabetană, tragedia franceză. Sintem la mijlocul trimestrului III din anul I. Odată cu masca se adaugă costumului de gimnastică noi elemente (fuste, mineci, eşarfe, drapeuri, trene), nu urmărind un efect decorativ, ci „pentru a prelungi mişcările şi a accentua expresia dramatică“. Devin necesare practicabilele, treptele, paravanele, unele mobile. Se folosesc zgomote şi o muzică concretă, dramatică.

În primele două trimestre din anul II, improvizaţia se păstrează în program, paralel cu improvizaţia corală şi comică, ce ocupă fiecare câte 6 ore pe săptămână.

„Improvizaţia corală se face în grupuri de 12—25 de elevi. Practic, este o şcoală de masă şi de figuraţie, în care, însă, fiecare trebuie să-şi aibă un rol individual; ceea ce are importanţă este a dezvolta raporturile dintre indivizi în sinul unui grup, sau a face ca aceşti indivizi să se contopească într-o mulţime, ale cărei elemente ştiu să-şi controleze expresia, să-i dea varietate, să simtă şi să reacţioneze la unison atunci când se cere.“ Subiectele scenariilor: războiul, exodul, traversarea Mării Roşii, potopul, catastrofe miniere etc. Dimensiunile scenariului sînt mai întinse decât pînă acum. Textul vorbit e scris, dar zgomotele mulţimii şi limbajul ei nearticulat se improvizează. După o pregătire de aproximativ două luni şi jumătate, se obţine un spectacol scurt dar complet, în costume sumare, pe o scenă goală, unde lumina ţine loc de decor.

Improvizaţia comică este ultima, pentru că este cea mai dificilă. Se lucrează în grupuri de câte 5 sau 6, cu scopul de a obţine personaje comice individualizate. Se compun caractere reprezentative pentru societatea de azi, în costume şi haine datînd de la mijlocul sec. al XIX-lea pînă în zilele noastre. Întrucît se tînde spre farsă, se folosesc accesorii (perne, nasuri, semimăşti). „În momentul în care actorii erau gata, îşi alegeau singuri aspectul lor fizic, într-o magazie în care erau adunate toate elementele; la fel ca Chaplin cînd şi-a găsit redingota, melonul, ghetetele şi micul baston.“ Bagajul tehnic al actorului cuprinde toate gag-urile şi „timing“-ul (antrenamentul) lui — acrobaţie, cînt, dans —, ca şi unele instrumente muzicale uşor de folosit în scenă (chitara, bateria, armonica, saxofonul). În clipa în care elevul posedă un embrion sau o schiţă de personaj, se organizează exerciţii care duc spre cuvînt: „nu vorbirea alcătuită din flecăreală, discuţii false sau banalităţi exasperante, ci cea care tînde spre genul de exclamaţii, ţipete, chiar insulte, care pot apărea în comportarea unor personaje autentice...“

Ar trebui să putem consacra o întreagă şcoală improvizaţiei comice, aşa cum fac mimii pentru mimică.“