

V. O. TOPORKOV

Profesor la M.H.A.T., actor,
artist al poporului al U.R.S.S.



ROLUL IMPROVIZAȚIEI ÎN ÎNTRUCHIPAREA PERSONAJULUI

„Ce se înțelege, de obicei, prin improvizație, în sensul larg al cuvîntului? Improvizația este compunerea de versuri, sau a unei piese muzicale, sau a unui text vorbit, în momentul interpretării, fără o pregătire prealabilă.

În arta teatrală, noțiunea de improvizație își are rădăcinile în secolul al XVI-lea. Commedia dell'arte era construită pe improvizația personajelor — a măștilor.

În ziua de astăzi, improvizația de acest fel este folosită numai de artiștii de estradă, așa-numiții prezentatori, care, într-o conversație liberă cu spectatorul, ajung uneori la improvizații surprinzătoare. Într-un timp, și noi, pedagogii de la școlile de teatru, lucram cu studenții un anumit gen de improvizație, urmărind dezvoltarea fanteziei lor. Studenții erau așezați în cerc, unul dintre ei începea să improvizeze o povestire în legătură cu un fapt oarecare, pedagogul îl întrerupea și propunea următorului să continue, și tot astfel, pînă cînd cel care venea la rînd era invitat să încheie jocul, adică să găsească un sfîrșit interesant, dedus logic din cele povestite pînă atunci. Trebuie să spunem că aceste exerciții, la fel ca și comedia dell'arte și arta prezentatorilor, au un caracter de improvizație literară verbală, și deci sînt numai indirect legate de arta actorului din teatrul nostru de dramă. Mă refer la teatrul realist contemporan, care se bazează pe o dramaturgie precisă, teatru în care textul autorului, în momentul spectacolului, este fixat și nu poate fi modificat de către actor.

Totuși, improvizația, în sensul în care o înțelege școala noastră — școala teatrului lui Stanislavski — are un rol hotărîtor în arta noastră, constituind însăși esența ei. Dar aceasta este o improvizație de un gen deosebit.“

V. O. Toporkov recapitulează apoi cele trei categorii de bază prin care Stanislavski a definit arta teatrală — teatrul meșteșugăresc, teatrul de reprezentare și teatrul de trăire —, arătînd care este rolul improvizației în teatrul trăirii: „... fiecare spectacol al teatrului trăirii este o ocazie de a crea, de a *improviza* pe aceeași temă bine fixată. Actorul teatrului trăirii creează la repetiții numai partitura rolului, notele. Dar, tot astfel cum, în muzică, notele sonatei nu formează încă sonata, aceasta trebuie să se facă auzită pentru a putea fi apreciată și sună, în interpretarea aceluiași executant (dacă nu este meșteșugar), de fiecare dată altfel, și partitura rolului creată de actor la repetiție nu este încă personajul intruchipat de el, ci numai un contur al lui.

Înainte de repetițiile generale, Stanislavski ne spune totdeauna nouă, actorilor, «să nu jucăm nimic», chiar la ultima repetiție, ci «să controlăm numai conturul». Adevărata creație, după părerea lui, trebuie să se înlăptuiască în spectacol, în momentul întâlnirii cu spectatorii. După cum vedeți, în teatrul trăirii improvizația încheie creația actorului; fără ea, creația este imposibilă. Numai însușirea creatoare a evenimentelor din piesă, ca și cum ele s-ar petrece astăzi pentru prima oară, provoacă actorului clipele fericite de elan, clipele de adevărată trăire, în care el, deodată, pe neașteptate pentru sine, săvârșește pe scenă acțiuni spontane, de nerepetat, care pot fi numite improvizație inspirată. Astfel de clipe trăiește deseori pe scenă actorul talentat. În asemenea cazuri, el spune de obicei : «Astăzi a mers bine» sau «Am avut inspirație !»

Referatul expune din nou, pe scurt, metodele și procedeele folosite de Stanislavski pentru stimularea capacității creatoare a actorului și pregătirea unui teren favorabil nașterii inspirației. El enumeră principiile sistemului : crearea unei stări psihice juste, firești, pe scenă, libertatea corporală, destinderea musculară etc. În continuare, se oprește îndelung asupra metodei acțiunilor fizice ca mod de influențare și stăpânire voluntară a unor reacții involuntare, cum este inspirația. V. O. Toporkov insistă asupra acestei metode pentru că ea „dă posibilitatea creării mai eficiente a conturului rolului, a *notelor lui*, ceea ce, după părerea mea, pregătește terenul pentru improvizație. Fără acest fundament, nu pot concepe o improvizație reușită în arta noastră, arta teatrului trăirii“.

Pentru a ilustra această teză, referentul citează exemple din planurile de regie ale lui Stanislavski pentru *Othello*, exemple în care Stanislavski recomandă actorilor să nu meargă pe linia reprezentării pasiunii, a sentimentului, nici pe linia literară a rolului, pe linia fabulei scenice, ci să-și axeze efortul pe continuitatea acțiunilor fizice, pe adevărul lor, și pe credința sinceră în ele : interpretul să caute să o găsească pe Desdemona și să o îmbrățișeze, să se joace cu ea, să glumească, să glumească și cu Iago etc.

Apoi, V. O. Toporkov evocă exemple de aplicare a metodei acțiunilor fizice din perioada colaborării sale cu Stanislavski la crearea rolului Cicikov din *Suflete moarte*, rol cât se poate de nepotrivit cu individualitatea de actor a lui Toporkov și care, din această pricină, a cerut eforturi deosebite. Referentul istorisește modul în care a fost creată scena de la guvernator.

„Stanislavski m-a chemat la repetiție pe mine singur și a început printr-o discuție. Pentru început, am stabilit scopul vizitei lui Cicikov la guvernator, precizând că această vizită este pentru el de o mare importanță. Eroul dorea ca însuși guvernatorul să-l introducă în cercul «părinților orașului».

— Ce trebuie să obțină Cicikov în timpul acestei scurte vizite? — m-a întrebat Stanislavski. Spune-mi, definește acest lucru printr-un singur cuvânt, care să fie neapărat *verb*, să scoată în evidență cel mai bine linia acțiunii.

— Dar, cred... să placă guvernatorului, am răspuns eu.

— Da, dar și mai precis ?

— Atunci... să-l lingusească.

— Să spunem să-l cucerească, să-i cucerească inima... Înțelegi ? Cum vei începe să acționezi ?

— Mă voi comporta foarte slugarnic...

— Atunci el își va spune : „ce lingușitor !“, și peste trei minute te va da afară. Îl vezi pe guvernator pentru prima dată, și de aceea trebuie înainte de toate *să-l cunoști*, să afli ce fel de om este, cum să-l iei. Primul moment al acțiunii este o *orientare rapidă*, o pipăire a obiectului. Este ceea ce se face totdeauna în viață și ceea ce se uită totdeauna pe scenă.“

Stanislavski s-a propus ca partener pentru acest exercițiu. L-a îndemnat pe interpret să iasă din cameră și să intre ca și cum ar veni pentru prima dată, dorind să producă cea mai favorabilă impresie asupra interlocutorului. El i-a propus să nu se gândească la text, ci să înceapă să acționeze. Să-și pună întrebarea : dacă s-ar găsi în astfel de condiții, ce-ar face ? Nu ce ar simți, ci *ce ar face* ? Cum s-ar comporta ca să placă stăpînului casei ? Să se gândească la tot ce are de făcut pentru a-l cuceri, și să înceapă cu curaj. Să-și precizeze bine primele două-trei acțiuni, executându-le ca în viață, fără nici un impuls teatral, conform adevărului, și să ducă acest adevăr pînă la firesc.

„Am repetat această intrare timp de două ore, pînă cînd Stanislavski a rămas mulțumit. Pe vremea aceea aveam peste patruzeci de ani și un stagiul de muncă rodnică în teatru de douăzeci de ani.



Din exemplificările Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale”

În continuare, am lucrat scena în același spirit. Adevărat că mai departe era mai ușor. Treptat, acordam tot mai multă atenție elaborării comportării fizice, eliberându-mă de preocupările mele actricești obișnuite, legate de sentiment. Astfel, lua naștere treptat linia neîntreruptă a comportării fizice a lui Cicikov la guvernator. Cînd am caracterizat însușirile specifice lui Cicikov, Stanislavski a spus :

— Exersează cît mai intens toate acțiunile fizice alese, aducînd îndeplinirea lor la virtuozitate, și astfel vei reuși să obții acea plasticitate deosebită a escrocului monden, prin care Gogol l-a caracterizat pe Cicikov.

Ca antrenament pentru salutul special al lui Cicikov, descris atît de strălucit de Gogol, Stanislavski îmi cerea următorul exercițiu :

— Închipuie-ți că ai pe creștetul capului o picătură de mercur. Apoi, las-o să se rostogolească de-a lungul șirii spinării, pînă la cîlcie. Dar în așa fel încît să nu ajungă pe podea mai înainte. Să faci acest exercițiu zilnic. Auzi ?!

Într-o zi, la repetiția generală a *Sufletelor moarte*, în timpul scenei „La Pliușkin”, s-a rupt scaunul sub mine. M-am trezit pe jos și, intrerupînd scena, am cerut scuze lui Stanislavski, care se găsea în sală.

— De ce-mi ceri scuze mie? — mi-a spus sever Stanislavski. Te gîndești mai mult la spectator decît la partener?! Nu ai intrat în rol! N-ai rupt scaunul meu, ci al lui Pliușkin, iar el este Harpagonul nostru rus — imaginea clasică a avarului. Gîndește-te A CUI mobilă ai stricat-o, CUI i-ai produs daune! Ai pierdut ocazia să improvizezi o scenă strălucită «Cicikov rupe scaunul lui Pliușkin». Din cauza acestui gest neîndeminatic, putea să eșueze toată afacerea! Ce-ar fi făcut din aceasta Varlamov !

Da, Varlamov nu s-ar fi pierdut din cauza unei întîmplări neprevăzute pe scenă. Dar acela era Varlamov. Îmi voi permite să mă opresc asupra acestui artist, ca un exemplu de mare maestru al improvizatiei.

La sfîrșitul secolului al XIX-lea și la începutul secolului XX, la Petersburg, pe scena teatrului Alexandrinsc, juca artistul Varlamov — nenea Kostea, cum

era numit cu dragoste de popor. El ocupa un loc deosebit în pleiada marilor maestri ai teatrului realist al timpului. Dacă Stanislavski, după cum a spus-o în repetate rânduri, și-a creat sistemul pe baza studiului creației marilor artiști, în primul rând se referea la Varlamov. Starea creatoare, inspirația, intuiția îi erau proprii, nu-l părșeau niciodată. El nu simțea nici o diferență între viață și scenă, trecându-i liniștit pragul și rămânind pe scenă tot atât de firesc ca și în viață... La acest artist, atât fizicul cât și calitățile sufletești erau de *natură grotescă*. În arta sa, el nu trebuia să născocoască sau să adauge nimic, avea totul din belșug, totul se găsea în firea lui înzestrată... Mare improvizator, niciodată nu se pierdea pe scenă, și transformă liniștit totul în faptele personajului, în logica vieții lui. El nu avea nevoie nici de metoda lui Stanislavski, nici de altă metodă — era un fenomen.“

Un improvizator de la Teatrul de Artă pe care îl citează referatul este Mihail Cehov. Spre deosebire de Varlamov, acesta se pregătea îndelung pentru improvizație, sub îndrumarea unor regizori ca Stanislavski și Vahtangov. După ce își însușea conturul rolului, Mihail Cehov exersa la repetiții, ajungând la o interpretare de virtuoz. Mai târziu, în spectacol apăreau minunatele lui improvizații, fiecare spectacol era o nouă creație. Iubitorii de teatru din Moscova se duceau de nenumărate ori să revadă celebra scenă a minciunilor din *Revizorul* și, de fiecare dată, Cehov îi uimea cu improvizații strălucite, cu nuanțe noi. Maniera lui de a improviza se apropia mult de caracterul lui Hlestakov și de stilul gogolian, respectind cu strictețe textul. Improvizațiile apăreau astfel ca modele excepționale de acțiune scenică.

Ultimul exemplu pe care îl citează V. O. Toporkov se referă la pregătirea spectacolului *Tartuffe* la Teatrul de Artă, spectacol în care el însuși interpreta rolul lui Orgon.

„La una din repetiții, noi, cum ne cerea de obicei Stanislavski, nu jucam nimic, ci verificam numai liniile rolurilor. În ziua aceea, eu, căutând în mod deosebit să respect strict linia acțiunii, m-am apropiat de această stare creatoare care dă senzația unei libertăți și ușurințe neobișnuite în îndeplinirea acțiunilor. Se repeta o scenă furtunoasă: fiul lui Orgon, Damis, demască în fața tatălui său fățărnicia lui Tartuffe. Orgon, furios, se aruncă asupra fiului său, cu bastonul în mână, și-l izgonește din casă, strigând: «Te dezmoștenesc, și mai mult decât atât: te blestem». După aceea, Orgon se îndreaptă spre Tartuffe, exclamând plin de mîhnire: «Nu mai am fiu!»

Am spus mai sus că această scenă, pe măsură ce se dezvoltă, mă pasiona într-atît încît am simțit o uimitoare libertate de creație și, în clipa cînd, apucînd bastonul, mă năpusteam asupra fiului meu, mi-am dat seama că „mi-a venit“ să improvizez. Nu pot să-mi amintesc tot ce am făcut atunci, dar improvizația principală mi-o amintesc. După ce mi-am gonit fiul și m-am întors la Tartuffe, în loc să spun mîhnit «nu mai am fiu!», am făcut deodată un salt copilăresc și am exclamat plin de bucurie: «nu mai am fiu!»... Pentru mine asta a subliniat în mod neașteptat orbirea lui Orgon de către Tartuffe. Cuvintele căpătau ca subtext «nu mă mai împiedică nimic să mă închin celor sfinte...» O astfel de tratare nu mi-a trecut niciodată prin minte, a fost născută din intuiție, din libertatea mea creatoare apărută în urma unei metode de muncă juste. Improvizația a fost darul făcut actorului pentru munca lui susținută.“

Conchizînd, Toporkov repetă că improvizația este însăși esența, sufletul artei trăirii, și, ca atare, incununează creația scenică. Apoi enumeră etapele învățămîntului în școlile de teatru sovietice: educarea elementelor principale ale comportării organice (atenția, comunicarea, acțiunea fizică, logică și veridică), dezvoltarea simțului adevărului în raport cu acțiunea, și numai după aceea abordarea unor probleme de interpretare scenică propriu-zisă (studii, fragmente de piese etc.). V. O. Toporkov susține că orice alte căi de educare a tinerilor actori pot fi rodnice, dacă nu contrazic legile naturii, ci fiind în concordanță cu acestea, duc la marele țel comun — teatrul inimii omenești, teatrul omului viu.

Legile organice ale creației actoricești se pot descifra din natura lui. Inspirația nu stă la baza muncii, ci, dimpotrivă, este urmarea efortului; ea constituie drumul spre improvizația creatoare.