

Ucenicia actricească și Stanislavski

Apariția sistemului lui Stanislavski a însemnat în istoria universală a teatrului promovarea celei mai cuprinzătoare teorii științifice asupra procesului de creație al actorului. Generalizînd și sintetizînd experiența cea mai rodnică pe care a făcut-o teatrul pînă astăzi și anume: arta scenică realistă, Stanislavski, în operele sale, a formulat o serie de teze teoretice și a preconizat metode de creație ce-au căpătat în decursul timpului o circulație mondială. Pretutindeni unde se poartă lupta pentru un teatru realist, învățătura lui Stanislavski se află la loc de cinste. Ea și-a cîștigat adepți de nădejde nu numai în țările unde realismul scenic a biruit devierile formaliste, dar și în disputa aprigă cu elucubrațiile decadente încurajate cîteodată de oficialitate. Așa de pildă, în Anglia sau în Franța activează actori și regizori al căror crez artistic se întemeiază pe principiile fundamentale ale sistemului lui Stanislavski. Cartea actorului englez Michael Redgrave, *Căile și mijloacele de realizare actricească*, nu este decît unul din numeroasele exemple ce ar putea fi citate în acest sens.

S-a scurs mai bine de un deceniu de cînd teatrul românesc a declarat în mod categoric război curenților antirealiste și a preluat tradițiile sănătoase ale lui Millo și Caragiale pentru a le dezvolta și consolida. Într-o asemenea epocă era firesc ca slujitorii scenei noastre să se apropie cu un interes mereu sporit de opera lui Stanislavski.

În condițiile sus-amintite contactul cu sistemul lui Stanislavski a devenit o necesitate organică pentru cei ce se îndeletniceau, în cadrul Institutului de teatru, cu educația viitoarelor generații de actori. Însușirea teoriei teatrale a lui Stanislavski de către pedagogii școlii a dus la îmbunătățiri remarcabile în activitatea lor didactică.

Vechiul sistem de educație, practicat în școala noastră teatrală, punea pe tînărul ucenic în arta actorului în fața unor sarcini didactice atît de dificile, încît o interpretare realistă devenea aproape imposibilă. Din prima lună de curs studentului i se propunea să interpreteze o scenă dintr-o piesă de teatru. El nu avea nici cele mai elementare noțiuni despre măiestria actorului, nu știa ce înseamnă și cum se obține o comportare organică pe scenă și trebuia să înțeleagă caracterul personajului interpretat, să descopere felul specific în care acționează respectivul personaj în împrejurările propuse de autor, să justifice mobilurile fiecărei acțiuni, să găsească mijloacele de exprimare cele mai sincere și mai convingătoare. În fața atîtor probleme majore, greu de soluționat, era posibilă abdicarea de la sinceritate și adevăr. Studentul începea să se prefacă, minciuna se strecura pe încetul în jocul său, realizarea artistică purta pecetea improvizăției și a amatorismului.

Stanislavski ne învață să luptăm împotriva acestor racile. Cel ce dorește să devină actor trebuie deprins de la primele sale încercări să tindă spre o muncă temeinică și cît

mai apropiată de o realizare finită. De aceea actorul nu trebuie să învețe știința acțiunii scenice pe baza unui text dramatic. Pentru a putea interpreta caracterul zugrăvit de autor, actorul trebuie să obțină o comportare firească, pornind de la datele lui inițiale. Din această cauză, Stanislavski recomandă să începem educația viitorului actor prin studii simple, în care cel care le execută să fie *el însuși*, în diferite condiții bine precizate. Apelând la experiența sa de viață tânărul interpret își va putea da seama de strânsa legătură care există între viața psihică a omului și activitatea sa. Adevărul vieții îl va ajuta să găsească măsura necesară în exprimarea gândurilor și sentimentelor ce-l stăpînesc, folosind acțiuni corespunzătoare și sugestive. Prin astfel de studii, viitorul actor începe să-și dea seama câtă importanță prezintă pentru arta scenică capacitatea de a memoriza sentimentele trăite și acțiunile săvîrșite în viață, precum și dezvoltarea spiritului de observație, toate acestea ajutîndu-l să deprindă știința de a acționa organic pe scenă.

Un asemenea sistem de educație a dat roade minunate în munca pedagogilor noștri de la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale”. Trebuie să observăm însă că a existat tendința de a transforma studiile în scop în sine. Această tendință s-a făcut simțită prin însăși alcătuirea programei analitice atunci cînd din cei patru ani de curs la măiestria actorului, unul era rezervat în exclusivitate studiilor. Începînd din acest an școlar se încearcă unele corective, astfel ca în cel de al doilea semestru al anului I să se treacă la interpretarea anumitor texte. Nu trebuie uitat însă că studiile reprezintă însăși metoda cu ajutorul căreia actorul izbuteste să se apropie de text. De aceea ele trebuie continuate în strînsă legătură cu textul asupra căruia lucrează studentul. Pornind de la experiența de viață personală a interpretului, se poate ajunge la caracterul rolului. Punînd la îndemîna actorului mijloacele științifice cu ajutorul cărora să se poată transpune în situația personajului, Stanislavski îl învață pe interpret să trăiască pe scenă sentimentele sale proprii, analoge cu cele ale personajului. În acest sens el scria: „Nu poate fi vorba de o creație adevărată, acolo unde nu există senzația propriului tău sentiment viu, analog cu personajul interpretat”. În legătură cu acest principiu, deosebit de însemnat, al sistemului, Moskvin povestește în amintirile sale că atunci cînd interpreta rolul țarului Feodor Ioanovici, Stanislavski i-a propus ca, pentru a putea reda forța emoțională a personajului, în momentele de cumpănă ale rolului, să-și amintească de clipele grele prin care a trecut el însuși în viață. „Am înțeles foarte bine aceasta — scrie Moskvin — asta-i viața, iar eu am cunoscut viața încă de pe cînd aveam 24 de ani. Clipe grele am avut destule... Datorită emotivității mele nu-mi era de loc anevoie să provoc trăirea, căci îmi erau foarte vii în amintire clipele grele prin care trecusem. Toate acestea stau la temelie stării de spirit a rolului lui Feodor, care se compune aproape în întregime din episoade dificile pentru el. Aceasta a fost treapta principală care m-a apropiat de crearea rolului lui Feodor.”

Din păcate, în sistemul nostru de educație nu e suficient încetățenită tocmai această necesitate de a transforma studiile nu numai într-un îndreptar, în abecedarul măiestriei actoricești, dar și într-o metodă de creație, folosită în chip permanent, în rezolvarea caracterului personajului.

Compunerea caracterului scenic nu este posibilă — remarcă Stanislavski — fără a îndrepta întreaga muncă creatoare spre un scop bine definit. Acest scop constituie supratema rolului. Cu ajutorul supratemei se stabilește legătura organică — absolut indispensabilă — între textul dramaturgului și creația scenică a actorului. Supratema definește ideea pe care o slujește actorul în rol și hotărăște alegerea mijloacelor de expresie cu ajutorul cărora se obține o maximă valorificare a ideii. În acest mod rezolvă Stanislavski problema unității dintre conținut și formă în arta actorului. El notează undeva, în cartea sa *Viața mea în artă*, câteva amintiri din vara anului 1906, cînd au apărut primele proiecte ale sistemului: „Revizuiam pas cu pas trecutul și-mi dădeam seama din ce în ce mai limpede că acel conținut lăuntric, pe care-l puneam în roluri, cu prilejul primei lor

creări, și acea formă exterioară, în care degenerau aceste roluri cu timpul, sînt departe unul de altul ca cerul de pămînt. La început totul pornea de la un adevăr lăuntric, frumos și emoționant, apoi, din acesta nu mai rămîneau decît o coajă uscată, un gunoi, un putregai, aciundu-se în suflet și în trup din diferite pricini întîmplătoare, care nu au nimic comun cu arta adevărată“.

În însemnările citate, Stanislavski dezbătea una din problemele fundamentale ale artei realiste: corespondența dintre formă și conținut. Spre înțelegerea și rezolvarea acestei probleme se îndreaptă în permanență eforturile pedagogilor de la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale“. Roadele acestei munci n-au încetat să se arate. În anul școlar trecut, spectacolul cu piesa lui Vișnevski *Tragedia optimistă* a constituit, în această direcție, un exemplu edificator. Imaginile scenice create de interpret exprimau conținutul piesei într-o formă artistică originală și sugestivă, investite cu o capacitate emoțională deosebită. Jocul tinerilor actori era parcă călăuzit în permanență de îndemnul pe care Stanislavski îl adresează slujitorilor scenei, în capitolul final al cărții sale, *Munca actorului cu sine însuși*: „Pe scenă dependența vieții trușesti a artistului de viața lui spirituală este deosebit de importantă, mai ales în ramura artei pe care o profesăm noi. Iată pentru ce un artist din ramura noastră trebuie să aibă mai multă grijă decît în toate celelalte genuri de artă nu numai de aparatul intern, care creează procesul trăirii, ci și de aparatul extern, trupesc, care redă în mod adecvat rezultatele activității creatoare a sentimentului — forma exterioară de întruchipare a acestui sentiment“.

Importanța acestui principiu al sistemului e cu atît mai mare cu cît în munca institutului nostru s-au manifestat tendințe de exagerare a locului pe care-l ocupă, în procesul de creație al actorului, analiza psihologică a rolului. Supraaprecierea importanței analizei psihologice a rolului s-a făcut în dauna întruchipării exterioare a sentimentului. Asemenea tendințe apar în condițiile așa-numitei „atmosferizări“ a vieții scenice, în care își face loc psihologismul ce zugrăvește sentimente „în genere“, fără a găsi expresia artistică, care să le concretizeze și să le caracterizeze. Scenele din *Caleașca de aur* a lui Leonid Leonov, interpretate anul trecut de absolvenții Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale“, constituie un exemplu edificator despre pericolul psihologismului în arta scenică.

Aplicarea sistemului lui Stanislavski, în învățămîntul nostru de teatru de grad universitar a dus la elaborarea unor noi criterii în susținerea examenului de absolvență a studenților actori. În trecut, acest examen consta din interpretarea unor fragmente din piese prezentate o singură dată în producție în fața publicului. Astăzi, la absolvența secției de actorie, studenții joacă rolul într-o piesă prezentată în întregime. Avantajul acestei metode constă în faptul că studentul se deprinde a avea viziunea întregului și învață cum să slujească cu forțele sale artistice cerințele rolului. Stanislavski numește această operație artistică „perspectiva actorului“. El o socotește indispensabilă procesului de formare a actorului: „pentru ca în fiecare moment dat, petrecut pe scenă, să te gîndești la viitor, pentru a-ți măsura forțele creatoare lăuntrice și posibilitățile exterioare de expresie, pentru a le repartiza în mod just și a folosi în mod rațional materialul adunat pentru rol... Ea (această „perspectivă a actorului“ n.n.) deschide un orizont larg și dă avînt și forță... trăirilor noastre lăuntrice și acțiunilor exterioare“.

În strînsă corelație cu principiul enunțat se află și cel referitor la perspectiva rolului. Acest principiu vorbește despre obligativitatea actorului de a cunoaște viitorul personajului pe care-l interpretează: „Deși personajul ca atare nu trebuie să-și cunoască viitorul, totuși perspectiva rolului este necesară pentru ca, în fiecare moment, să putem aprecia mai bine și mai deplin prezentul imediat și să ne dăruim pe de-a-ntregul... Numai după ce ai cuprins, într-o privire de o clipă, trecutul și viitorul rolului, poți aprecia cum trebuie interpretat fragmentul respectiv“.

Trebuie notat de asemenea că în ultimul an de studiu, viitorul absolvent joacă roluri variate ca gen, pentru a educa în el puțința de a caracteriza tipuri umane cât mai diverse, pentru a învăța să studieze cât mai multe aspecte din viață, pentru a-i solicita în permanență imaginația creatoare. Rolurile interpretate diferă ca întindere pentru a-l învăța să confirme încă de pe băncile școlii teza lui Stanislavski referitoare la faptul că valoarea creației actoricești nu se măsoară prin numărul replicilor ci prin calitatea ei artistică.

În munca asupra spectacolului studenții își definitivează, în practica scenică, cunoștințele lor despre arta ansamblului, artă pentru care a militat cu atîta ardoare întemeietorul M.H.A.T.-ului.

Ca o realizare a noului sistem de învățămînt aplicat în școala noastră superioară de teatru, sub influența sistemului lui Stanislavski, trebuie subliniat faptul că spectacolele de absolvență ale studenților actori se desfășoară într-o sală anume destinată acestui scop, unde măiestria lor se formează în permanent contact cu publicul spectator.

Trecînd în revistă cîteva aspecte ale aplicării sistemului lui Stanislavski în Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale“, am încercat să arătăm că el constituie una din pîrghiile principale în creșterea calitativă a metodelor de predare folosite în învățămîntul nostru superior de teatru.