

Despre analiza în acțiune

Urmind eminentului actor și regizor Ion Finteșteanu, în discuțiile inițiate de revista „Teatrul” în legătură cu arta spectacolului, îmi dau seama că e greu să pot reține interesul cititorilor după multitudinea de fapte și probleme cuprinse în primul articol publicat. Totuși, susținind întru totul cele arătate de I. Finteșteanu, aș dori să contribui la discuții prin punerea unei probleme care a suscitat multe controverse în teatrul nostru: felul de a munci al regizoarei sovietice M. Knebel și comunicarea ei despre analiza piesei în acțiune. Pornesc de aici, pentru că problema fiind controversată, înseamnă că materialul interesează, iar regizorii și actorii noștri în marea lor majoritate l-au citit.

Articolul regizoarei sovietice M. Knebel, apărut în publicația Academiei R.P.R., „Probleme de teatru și cinematografie”, completează materialul care s-a scris despre marele regizor K. S. Stanislavski și despre faimoasa sa metodă denumită a „acțiunilor fizice”. În timp ce Toporkov¹ și Gorceakov² (e vorba doar de cărțile care au apărut în limba română) descriu repetițiile lui Konstantin Sergheevici, avind doar rolul de a expune „în esență” învățămintele maestrului, M. Knebel încearcă să clarifice un aspect al metodei de lucru pe care Stanislavski a aplicat-o în special către sfârșitul activității sale. Knebel dă o interpretare oarecum personală acestei metode de muncă, argumentind teoretic și dind exemple practice din propria ei experiență regizorală.

Autoarea articolului vorbește despre analiza practică, în acțiune, a piesei și a rolului; adică despre faza pe care noi o numim „la masă”. Ea propune ca această fază de analiză să fie efectuată în mod practic, ridicindu-l pe actor de la masă și punindu-l să acționeze pe scenă.

De ce să-l punem pe actor în situația unui simplu auditor față de explicațiile regizorului sau ale unui istoric, de pildă, și să *învețe* materialul documentar? — se întreabă Knebel. Să-l punem să studieze tomuri întregi, să-l obligăm să vină la repetiție bine pregătit?! Fără îndoială că unii actori fac toate acestea dintr-o curiozitate innăscută sau educată, iar studiul lor își află răsplata cuvenită în succesul de la premieră. Mulți însă nu se interesează de studiul teoretic. Regizorul i-a învățat să fie pasivi, să primească totul de-a gata și mai ales să primească un material filtrat prin personalitatea artistică a regizorului. M. Knebel ridică tocmai această problemă foarte importantă pentru noi oamenii de teatru: să-l facem pe actor să gindească, să nu se bazeze doar pe intuiție, să fie cit mai receptiv la explicații și lecturi, să contribuie în mod hotărât, prin propria sa personalitate creatoare, la studiul piesei și la interpretarea rolului. Ne-am obișnuit să vedem regizori care dau actorului

¹ V. O. Toporkov, Stanislavski la repetiții, E.S.P.L.A., 1956

² N. M. Gorceakov, Lecțiile de regie ale lui Stanislavski, E.S.P.L.A., 1956

aproape totul de-a gata. Regizorul e veșnic în acțiune, explică, arată, conduce... Actorii s-au obișnuit să întrebe: Cum e aici? Încotro mă duc acum?... Pentru ce mă cert cu partenerul meu?... etc. Iar regizorul docil răspunde la toate... Iar dacă acesta n-are toate elementele pregătite sau nu e îndeajuns de perspicace să găsească imediat soluțiile, actorul declară că regizorul e nepriceput și că nu știe ce vrea. Din această cauză, în teatrul nostru, foarte adesea regizorul face toate diligențele, uneori chiar și absurde, pentru a avea dreptate: nu cedează nici o iotă din ceea ce a afirmat, de teamă ca actorii să nu-și piardă încrederea în el (sau dacă cedează o face de multe ori pe ascuns, crezând că actorii nu observă). Dar actorii gîdesc și ei de foarte multe ori și, mai ales, simt. În asemenea cazuri se ivesc contradicții între regizori și actori. Iată cîteva aspecte, ridicate de articolul lui Knebel, în ceea ce privește pasivitatea actorilor și manifestarea foarte activă a regizorului. Dar mai există și neajunsul că în felul acesta actorii se mulțumesc cu jumătatea de măsură pe care le-o dă un regizor care nu e foarte bine pregătit; de altfel, e și greu să fie, pentru fiecare rol în parte. Astfel, mintea actorilor înregistrează o interpretare a faptelor care provine de la altul: altă minte, altă sensibilitate, caracter, temperament, gust etc. — acele ale regizorului. Dar niciodată un regizor nu va putea epuiza problemele interpretării unui rol, cu aceeași profunzime cum o poate face un actor care se dăruiește în mod temeinic studiului personajului său. Regizorul e obligat să cunoască „totul”, inclusiv natura creatoare a actorului, dar el nu poate ști cum se va petrece acel proces intim și subtil care e sudura perfectă între actor și personaj. Tocmai pentru asta, pentru acel „ceva” ce scapă regizorului, acesta trebuie să lase actorului libertatea deplină. Îndrumarea regizorului trebuie să fie permanentă, dar fără ca actorul s-o simtă ca atare.

Aplicarea a aceea ce spune Knebel în articolul ei activează actorul, îi dezvoltă personalitatea, stimulează interpretarea firească, vie, veșnic nouă, personală, îndrumată prin studierea rolului în repetiții și acasă.

În cercurile teatrale românești, articolul a stîrnit discuții mai vii decît alte materiale sovietice despre Stanislavski. Actorii și regizorii noștri au fost puși dintr-o dată, după ani de zile de dezbateri teoretice pe marginea unor materiale tratînd despre sistemul de lucru al marelui regizor sovietic, în fața unui mod concret de a se repeta o piesă după o metodă științifică de lucru. Din această cauză, articolul a stîrnit un mare interes, cei mai mulți oameni de teatru considerîndu-l deosebit de clar în expunere, iar unii regizori (puțini la număr) și-au propus chiar aplicarea în teatru a „metodei Knebel”. Nu pentru toți e limpede, însă, faptul că articolul lasă loc unor nedumeriri prin cîteva pasaje neclare. Străduința unor actori și regizori de a-l pătrunde pe Stanislavski s-a izbit de cîteva imprecizii ale autoarei, referitoare la ceea ce s-ar putea numi paralelismul, succesiunea, concomitența (din articolul amintit nu reiese care termen trebuie preferat) dintre analiza piesei în acțiune și metoda acțiunilor fizice.

Întrebările care s-au născut în urma lecturii articolului sînt următoarele: Oare analiza piesei în acțiune intră în schema acțiunilor fizice? Sau poate este o fază care precede construirea eșafodajului de acțiuni? Oare analiza în acțiune pornește de la actorul-om și se apropie treptat de actorul-rol, sau fiind vorba de o *fază necreatoare* — cum spune Knebel — actorul încearcă să execute acțiunile personajului, cu caracterul lui și firește, în epocă, spre a avea o bază de discuții cînd se va reîntoarce la masă ca să compare rezolvarea sa cu aceea a autorului?

Și în sfîrșit un pericol despre care Knebel nu ne vorbește. Stanislavski spunea că lupta cea mai importantă în teatru trebuie dusă împotriva șabloanelor. Or, dacă faza analizei în acțiune este considerată de M. Knebel ca necreatoare (actorul nu trebuie să-și fixeze nimic), se pune întrebarea: Oare nu vor interveni șabloane fără voia actorului și a regizorului? Forțîndu-se să redea situația, caracterul, dintr-o dată în epocă, dincolo de întrebările pe care le va naște această muncă în el, actorul nu-și va însuși șabloane chiar dacă îl ferim cu tot dinadinsul de ele? Knebel insistă foarte puțin asupra individualității actorului ca punct de pornire în aceste acțiuni cu obiectiv necreator: analiza piesei.

Knebel spune textual: „Nu este prin urmare vorba de desființarea etapei muncii în jurul mesei, ci doar de modificarea metodei de analiză a piesei”. În consecință

analizăm și nu creăm. Într-un fel viu, interesant, sădind permanent în actor necesitatea studiului și a experimentului."

La sfârșitul articolului se încearcă o comparație între metoda analizei practice și metoda acțiunilor fizice. Deci, se deosebesc. Se mai spune că se poate împărți la Stanislavski *procesul de creație* în două stadii. Unul din aceste stadii ar cuprinde chiar această analiză în acțiune. Ceea ce e interesant pentru noi, e că e vorba de două stadii ale unui proces de creație, și nu de un stadiu *necreator* al procesului analizei în acțiune, urmat de un alt proces *creator* al metodei acțiunilor fizice. Primul stadiu ar trebui să facă înțelegerea textului mai vie în faza care se numea „analiza la masă”, scoțind actorul din pasivitate și făcându-l mai receptiv față de tot ce i se spune, iar al doilea stadiu stabilește schema acțiunilor fizice pornind de la actorul-om și ajungând încetul cu încetul la personaj. În acest al doilea stadiu creator, acțiunile fizice ajung să se fixeze și vor genera mai tirziu sentimentele.

Poate că unele pasaje ale articolului nu sînt clar traduse. Totuși, nedumeririle apărute în urma citirii mai atente, dar mai ales în urma încercării de a aplica practic unele învățăminte, depășesc greșelile eventuale de traducere. Încercările noastre nu au putut să dea răspuns la întrebările pe care le-am enunțat la început. Ele au dus însă la două variante în elaborarea fazelor de repetiție la o piesă de teatru. Prima variantă se aplica la Institutul de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale” și parțial în teatre înainte de apariția articolului Knebel, iar a doua variantă a fost determinată de acest articol. Ambele versiuni se bazează pe sistemul Stanislavski, dar reprezintă două interpretări diferite ale aplicării învățămintelor lui Konstantin Sergheevici. Pentru a putea supune unor discuții largi frământările unui grup de regizori și actori de la Institut, vom încerca să dăm mai jos ambele variante ale fazelor de repetiție. Planul pe care-l vom expune este un plan complet (cam cum ne închipuim noi sistemul Stanislavski integral aplicat), dar care niciodată n-a avut parte pînă acum de o aplicare totală în teatrele noastre.

Îată varianta întâi, înainte de apariția articolului Knebel :

1. Lectură la masă a piesei făcută de regizor în așa fel încît să nu creeze actorilor nici un fel de preconcepție față de textul dramatic.
2. Povestirea evenimentelor — a acțiunii piesei. Se urmărește să se scoată la iveală ce anume au reținut mai bine actorii. Se caută ceea ce Stanislavski numea „puncte luminoase”, adică locurile din piesă unde actorul intuiește dintr-o dată personajul fără nici o explicație din partea regizorului. Aceste „puncte luminoase” se pot urmări încă de la povestirea piesei, deoarece actorii rețin mai bine tocmai acele pasaje pe care le pricep mai bine.
3. Se citește piesa din nou — lectură logică — de către actori. Se stabilesc tema și ideea operei.
4. Se face o citire „ad libitum” de către actori. Regizorul îi îndeamnă să citească cum cred ei de cuviință (adică „cum simt”). După aceea se discută pentru ce s-a citit așa sau altfel. Această repetiție are două obiective : a) ies la iveală mai limpede unele preconcepții ale actorilor, împotriva cărora va trebui dusă o luptă susținută, căci vor genera șabloane dacă nu se înlătură, și b) se vor vedea și mai limpede „punctele luminoase”.
5. Se trece la construirea schemei acțiunilor fizice. Se caută verbele care rezumă acțiunile și se pun actorii — ei și nu personajele — în situațiile piesei. Se parcurge astfel toată piesa, urmărindu-se logica acțiunilor după logica vieții.
6. Se reiau repetițiile de la început și se apropie actorii în mod subtil de situațiile mai complexe din piesă, de caractere, epocă etc. Se urmărește întocmai procesul parcurs de Stanislavski-Tortov cu scena „alarmei” din *Othello*, descris în *Munca actorului cu rolul*.
7. Se trece la textul autorului. Din această indicație se înțelege că tot ce s-a făcut pînă acum a fost pe text improvizat. Trecerea la textul autorului este pînă în prezent faza cea mai gîngășă și cea mai nerezolvată.

După aceea urmează finisarea și repetițiile generale. Costumul și schița de decor apar chiar de la faza notată cu cifra 6. De la punctul 1 pînă la 5 (exclusiv) avem de-a face cu o fază de analiză, necreatoare. De la punctul 5 în sus începe munca de creație.

Iată fazele așa cum le-am înțeles din textele lui Konstantin Sergheevici. Dacă articolul lui Knebel se referă la punctul 6, atunci rămâne numai o singură întrebare în picioare: De ce se socotește această fază necreatoare? Sau se întrerup repetițiile propriu-zis creatoare pentru a analiza? Aceasta ni se pare însă complet derutant pentru actor.

Iată ce faze de repetiție presupunem a fi valabile după apariția articolului scris de Knebel:

Punctele 1, 2, 3 și 4 rămân neschimbate. Urmează un punct 5: *Analiza în acțiune a piesei*. Adică se pune actorul în situația personajului cu toate atributele acestuia (caracter, epocă etc.) forțându-l pe actor să întâmpine greutăți. Odată dificultatea sesizată, nu se mai insistă. Apoi pe baza acestor nedumeriri se revine la fiecare repetiție la masă, ca să se compare așa cum spune Knebel, ceea ce a făcut actorul cu ceea ce cere autorul. În felul acesta se studiază viu, interesant, tot ce e legat de piesă și personaje.

Această completare a punctelor 1, 2, 3, 4 încheie faza necreatoare, urmînd să se înceapă fazele creatoare cu punctul 6: Se începe construirea eșafodajului de acțiuni fizice, pornind de la omul-actor. La fel ca la punctul 5 al variantei întâi.

7. Se trece pe nesimțite la caracterul complex al personajului, la epocă etc. Adică la fel ca la punctul 6 al celeilalte variante, numai că se pare că de data asta trecerea se face într-un mod mult mai lin, actorul avînd în urma fazei analizei în acțiune căile sufletului mult mai deschise pentru acest salt calitativ din creația sa.

Mai departe repetiția se desfășoară la fel ca în varianta întâi: trecerea la textul autorului, finisarea, generalele...

Deosebirea dintre cele două versiuni e ușor de sesizat. Varianta a doua prevede o perioadă necreatoare de analiză a textului în acțiune, care are menirea să pregătească mai bine celelalte repetiții cu caracter creator. Este ca și cum am prepara pămîntul în agricultură, îngrășîndu-l, arîndu-l pentru a începe apoi perioada de fecundare: semănatul, îngrijirea plantei sau a cerealelor în timpul creșterii lor. Dacă articolul scris de Knebel se referă la o astfel de completare a repetiției, sau dacă analiza se integrează total în metoda acțiunilor fizice, fiind atunci însă nu o completare, ci o fază de creație, iată întrebarea care rămîne încă în picioare.

Din propria noastră experiență putem relata că la Institut, studentul Esrig din anul III regie, aplicînd varianta întâi cu studentii Flavia Buref (anul IV actorie), Sinișa Ilcev (anul IV regie-film) și Cosma Brașoveanu (anul III actorie) la piesa *Ursul* de Cehov, a obținut bune rezultate prin trecerea nemijlocită la construirea logică a liniei acțiunilor fizice. El a îmbinat pe tot parcursul analiza cu găsirea acțiunilor fizice. Totuși alții care au încercat să-l pună pe studentul-actor în situația de a analiza în acțiune textul au obținut și ei succese, dar trebuie să menționăm că într-un fel și această analiză a însemnat creație. Mai tirziu, obținîndu-se anumite lucruri în faza de analiză, ele s-au păstrat pînă aproape de faza finală, indiferent dacă regizorul sau actorul a vrut-o; independent de faptul dacă se obținuse un moment bun de retrăire sau un șablon.

În teatrul românesc, lămurirea aplicării practice a sistemului Stanislavski este o sarcină de seamă a actorilor și regizorilor noștri. Unii regizori au început să aplice exerciții cu text improvizat la repetițiile din teatre. Aplicarea acestor studii nu reprezintă însă o perioadă anumită a ansamblului de repetiții, ele intervenind ori de cite ori e nevoie. Contribuția acestor regizori, în primul rînd, la lămurirea problemelor metodei științifice ar fi prețioasă.