

Actorul și arta sa

Talentul este flacăra vie, este forța cea mai puternică ce-l duce pe artist spre culmile artei sale. Fără talent, nu există adevărată creație artistică.

Dar vremea cind talentul era socotit un har divin și cind domnea atotputernică prejudecata că acel care posedă „darul“ devine de la sine și in mod obligatoriu, un mare creator, un mare artist, fără să mai depună nici un fel de efort, a trecut. Concepția aceasta, care a dăinuit pînă nu de multă vreme și la noi, reducea problema educării actorului numai la chestiunile practice in legătură cu dobîndirea unei tehnici profesionale, a unei rutine scenice. De aceea, singura grijă a unor astfel de actori era de a-și „lustrui“ talentul, de a ajunge la însușirea unor practici meșteșugărești, care să le dea posibilitatea de a obține „efecte de teatru“ mai sigure, in cutare sau cutare situație.

Actorul învâța să declame, să rostească fraze cu intonații savante, să plîngă sau să ridă la comandă. El învâța să se miște pe scenă, să facă gesturi impresionante și dobîndea o adevărată perfecțiune in a-și varia mimica după împrejurări. De viața lui lăuntrică, de cultura lui generală, de educația lui etică și intelectuală, nimeni nu se preocupa.

Era vremea cind teatrul insemna, mai ales, convenție, formalism, cind arta scenică abunda in rețete prefabricate, cind jocul actoricesc se baza, in deosebi, pe „meserie“ și rutină...

Dar era și vremea cind orinduirea socială și politică nu hărăzea actorului alt rol decît acela de măscărici, bun pentru distrarea aceluia ce-și puteau îngădui luxul să meargă la teatru. Era vremea cind actorul era un element cu totul desconsiderat.

S-a vorbit adesea de situația grea și umilitoare pe care o au, in general, creatorii — și între ei, artiștii scenei — in regimurile bazate pe exploatare. S-a vorbit de situația nedreaptă, lipsită de demnitate, pe care o au, in zilele noastre, actorii din țările dominației capitaliste. Dar prea puțin s-a insistat asupra faptului că există o strînsă corelație între această situație rezervată de pătura exploatare slujitorilor scenei și lipsa de grijă pentru educația lor intelectuală, morală și politică. Ținut departe de treburile obștești, departe de viața publică a țării, nu exista nici o necesitate ca actorul să fie o minte luminată, un caracter... Pe de altă parte, dacă îi lipsea pregătirea necesară, era firesc să nu poată juca nici un rol in viața publică a statului...

„Spiritul veacului — a spus Pușkin la vremea lui, dar cu genială previziune,

adresindu-se parcă tuturor vremurilor revoluționare — cere schimbări importante și pe scena dramatică”.

Concepția noastră actuală ne duce la cerința unui teatru al adevărului vieții, la un teatru cu adinci rădăcini în realitate. Arta actorului, în acest caz, nu poate fi decit trăire sinceră și autentică. Ca atare, acela care ar dobîndi doar o tehnică perfectă a meșteșugului scenic, nu poate ajunge la crearea unor adevărate valori artistice.

Nu meșteșugul scenic, ci înalta măiestrie actoricească; nu un mim, ci un artist un creator; nu un măscărici fără suflet, fără caracter, fără cultură, ci o personalitate complexă, care să poată îndeplini nu numai pe scenă, dar și în viață, în societate, un rol de seamă — iată ce se cere astăzi, în țara noastră, actorului.

Pentru ca talentul — flacăra aceasta vie, care stă la baza oricărei mari creații în artă — să ajungă la o desăvirșită plenitudine, e nevoie să fie ajutat de o sumă de alte virtuți, pe care actorul nu le poate dobîndi decit în urma unei munci stăruitoare. Talentul are nevoie de o întinsă gamă de resurse, de coarde — am putea spune — care odată atinse să pună în mișcare resorturi, să facă să țîșnească alte și alte armonii.

Cu cit mai întinse și mai variate vor fi cunoștințele unui actor, cu cit mai diverse direcțiile în care se va fi perfecționat, cu cit mai multe ramurile de studiu pe care le va fi abordat, cu cit mai profundă, mai valabilă concepția lui despre viață și lume, cu cit mai format și mai sigur gustul său artistic, cu atît interpretarea sa va fi mai desăvirșită.

Acestei păreri a noastre, i s-ar putea răspunde cu exemplul unor actori mari, al căror nivel intelectual a fost totuși minim și al căror orizont a fost cu tötul redus, — ei reușind creații memorabile numai prin instinctul lor, prin minunatul lor talent. Lucrul este adevărat, în oarecare măsură. Dar exemplul unor creatori excepționali, al unor genii, ce nu se nasc decit foarte rar, nu poate avea valoare de generalizare. Și apoi, dacă flacăra talentului acestora, dacă geniala lor intuiție ar fi fost ajutată și de o pregătire serioasă și multilaterală, realizările lor ar fi fost de o mai mare înălțime artistică.

Inchipuiți-vă un interpret —oricît de talentat ar fi el — care ar juca rolul lui Faust, dar n-ar avea posibilitatea să priceapă filozofia lui Goethe, nici sensul dat de autor eroului și gestului pe care acesta îl face, atunci cînd își vinde sufletul diavolului. Inchipuiți-vă un actor care ar intruchipa o personalitate istorică, Ivan cel Groaznic sau Petru cel Mare, de pildă, și care n-ar cunoaște importanța epocală a luptei dintre aceștia și forțele reacționare reprezentate de boierime. Gîndiți-vă la un artist care ar trebui să redea imaginea interioară a unui savant, pasionat de o anumită descoperire științifică, dar în același timp, ros de indoieli cu privire la urmările nefaste pe care le-ar avea această descoperire pentru umanitate; iar acest artist să fie un om care n-a avut niciodată în miini un manual științific, un om care n-are nici cea mai vagă idee despre problemele ce se dezbat în piesă. Inchipuiți-vă un actor care ar trebui să fie pe scenă Cidul, eroul tragediei lui Corneille, și care n-ar cunoaște nimic nici din tradiția istorică a acestui personaj, nici din semnificația lui, nimic din epoca în care se petrece acțiunea, nici n-ar ști că în artă există un stil anumit, stilul clasicismului francez, în care autorul și-a scris piesa. Inchipuiți-vă, în sfîrșit, un interpret, care, jucînd pe Hamlet, n-ar avea mintea destul de șlefuită pentru a sezisa toate nuanțele gîndurilor chinutului prinț al Danemarcei, n-ar înțelege sensul ascuns al vorbelor amare sau de haz, înțelepte sau nebune — asemenea vorbelor unui om cu mintea rătăcită — pe care acesta le imparte, din belșug, celorlalți eroi, n-ar putea face diferența între replicile în care își mărturisește cu adevărat sufletul, și acelea în care se preface.

„Fără să înțelegi faptele — scria cindva V. I. Lenin lui Gorki — nu-i poți înțelege nici pe oameni decit superficial. Pătrunzind înțelesul faptei unui om, poți înțelege nu numai psihologia omului, nu numai sensul luptei sale, dar și însemnătatea ei socială și politică“.

Sint roluri pe care un actor — oricît de înzestrat ar fi — nu le poate duce pînă la înălțimea unor adevărate creații, dacă nu e înarmat cu o anumită sumă de cunoștințe teoretice, dacă nu are o cultură generală. Sint nenumărate cazuri, cînd interpretarea unui rol, corespunzînd în totul însușirilor scenice ale actorului care joacă, rămîne totuși la un nivel scăzut, fiind un lucru corect și onest, dar atîta tot. Faptul ar putea să pară fără explicație, mai ales cînd e vorba de un actor talentat, dacă n-am înțelege că actorul nu s-a putut ridica la nivelul personajului interpretat, slaba lui pregătire intelectuală nedîndu-i posibilitatea de a se descurca în problemele puse de piesă. Fiindcă în orice proces de creație actoricească, pe lîngă talent și măiestrie profesională, trebuie să mai existe și un cap care judecă bine lucrurile, cîntărește faptele, le pătrunde sensul adînc. În personalitatea unui mare actor, profesionistul scenei trebuie să se unească cu gînditorul care cultivă ideile generale ale filozofiei, esteticii, politicii, istoriei, cu poetul de mare sensibilitate artistică, cu criticul care posedă, pe lîngă cunoștințe în domeniul artei, și un gust sigur, un simț al frumosului deosebit de dezvoltat.

Arta actorului, care presupune intruchiparea în diferite roluri, intrarea în pielea celor mai felurite personaje, cere posibilități multiple, însușiri și resurse bogate și variate, pe care interpretul și le poate desfășura din plin... Căci nu exagerăm atunci cînd spunem că arta aceasta, atît de mult legată de vremelnice, care trăiește de fapt doar clipa cînd actorul însuflețește o ficțiune, clipa în care un chip creat de imaginația scriitorului și așternut pe hîrtie respiră și se mișcă cu adevărat prin actorul care-i dăruie inimă, plămîni, nervi, sînge și mușchi, arta aceasta care mai dăinuiește poate — foarte puține clipe după aceea — în amintirea spectatorilor, este totuși deosebit de complexă și deosebit de pretențioasă. În peregrinarea actorului prin diferite suflete, prin diferite existențe, în faptul că astăzi seară este un mare general, iar mâine un bandit, că în luna aceasta interpretează pe un medic, iar în cea viitoare apare în rolul unui revoluționar, în faptul că poartă, rînd pe rînd, chipul atîtor și atîtor eroi cu preocupări diferite, cu deprinderi deosebite, aparținînd fiecare altui mediu social, altei epoci istorice, altei meserii — stă obligația actorului de a-și însuși toate preocupările și cunoștințele personajului său. Ar fi o exagerare să susținem că actorul trebuie să urmeze un curs de strategie pentru a-l interpreta pe Napoleon, un curs de compoziție pentru a-l juca pe Wagner sau să-și termine facultatea de medicină pentru a apărea în rolul savantului doctor Babeș. Dar el trebuie să aibă cunoștințe generale din domeniile cele mai variate și să poată cu ușurință să înțeleagă anumite probleme specifice, să se familiarizeze cu preocupările și viața interioară a oricărui personaj intruchipat.

O preocupare de căpetenie atît a viitorilor actori, cît și a maeștrilor care le îndrumază pașii, este formarea gustului artistic. Simțul frumosului, siguranța în aprecierea culorilor, tendința spre liniile frumoase, simple, priceperea în a aprecia, creații valoroase din domeniile cele mai variate, prin îndelunga și continua frecventare a unor spectacole de înalt nivel, prin vizionarea prelungită, în muzee și expoziții, a pinzelor sau a statuilor celebre, prin lectura repetată a capodoperelor literaturii universale... Simțul proporțiilor și al armoniei, ochiul sigur în alegerea și aprecierea culorilor, tendința spre liniile frumoase, simple, priceperea în a aprecia, din punct de vedere estetic, atît ceea ce fac alții, cît și ce faci tu însuși, — toate acestea se dobîndesc printr-o lungă și permanentă rămînire în preajma creațiilor care reprezintă chintesența frumosului.

Dar gustul artistic mai este și rezultatul unor anumite principii ideologico-artistice, este rezultatul percepției legilor unei anumite științe despre frumos, al unor anumite criterii în judecarea și prețuirea unei opere literare, a unei picturi, a unui decor de teatru... Simțul frumosului trebuie să se împletească în chipul cel mai armonios și mai organic cu concepția actorului despre artă și despre frumos — și aici, deci, experiența practică se imbină cu cunoștințele teoretice. Uneori, cînd educația practică nu se imbină cu cea teoretică, vedem oameni de teatru, actori sau regizori, care — ori știu foarte bine să teoretizeze, dar, cînd e vorba să judece concret propria lor creație sau a altora, nu sînt în stare s-o facă, ori simt doar instinctiv că un lucru e frumos, dar nu știu să spună de ce.

Un artist al scenei nu trebuie să dea greș în nici una din aceste privințe. Numai așa va exista garanția că în tot ce face el — în alegerea rolului, în pregătirea și dozarea efectelor, în felul cum folosește gestul sau mimica, în intonațiile vocii, în grimă, în costum — nu e nimic deplasat, nimic care să strice echilibrul și desăvîrșita frumusețe a unei autentice creații scenice în care atitea și atitea elemente se imbină.

Toate acestea dovedesc cit de complexă trebuie să fie educația unui actor. Ea îi cere să imbine armonios cultura de ordin teoretic cu formarea lui din punct de vedere profesional. În facultățile ce pregătesc viitoare cadre actricești, filozofia și estetica, economia politică și istoria artelor, istoria teatrului și a literaturii își impart de aceea orele de studiu cu cele de măiestrie actricească, cu tehnica vorbirii scenice, cu gimnastica, cu dansul, cu scrima...

Cum se învîța însă altădată arta aceasta? De obicei, cel ce voia să se dedice scenei și avea vocație, se adresa unui mare maestru, un actor de renume, iar acesta îl muștruluia, pînă scotea din el un actor... după chipul și asemănarea sa. Desigur că un exemplu desăvîrșit poate avea o bună influență asupra unui începător, dar lucrul acesta omoară creația, care e o experiență personală, unică și vie. De asemenea, se mai întimpla ca discipolii să imite nu ceea ce era excepțional la maestrul lor, ci tocmai ceea ce constituia un defect. În această privință, Stanislavski ne povestește următorul caz, pe cit de comic, pe atît de plin de învățăminte:

„Un alt profesor, după ce a văzut o parte dintr-un spectacol de probă, a venit indignat în culise: — Dumneata nu dai de loc din cap. Omul, cînd vorbește, trebuie să dea neapărat din cap...

„Datul acesta din cap își avea mica lui poveste. Pe vremea aceea, era un minunat actor, care se bucura de un mare succes și al cărui joc își găsisse mulți imitatori. Din păcate, el avea un neajuns supărător: dădea din cap. Și toți adepții lui, uitînd cu desăvîrșire că modelul lor era în primul rînd un talent, cu minunate calități și o tehnică strălucită, au luat de la el nu calitățile lui, rar întîlnite, ci numai defectele... adică datul din cap, care nu era greu de imitat. Promoții întregi de elevi ieșeau din școală cu această meteahnă”.

Grija noastră, astăzi, este să înlocuim lipsa de metodă și diletantismul cu o pregătire temeinică, organizată după criterii precise și în care să se împletească educația teoretică cu cea practică.

Educația teoretică a actorului va porni de la studiul învățaturii marxist-leniniste. Marxism-leninismul duce la o adîncă cunoaștere a lumii și a tuturor fenomenelor sale. El conține datele necesare actorului pentru a-și explica fenomenul artă în general și pentru a lămuri problemele cele mai gingașe ale spectacolului. Însuși procesul creației actricești se încadrează perfect în limitele și caracteristicile specifice ale cunoașterii prin intermediul artei. Iar drumul pe care un actor îl parcurge pentru a ajunge la realizarea puternică și valoroasă a unui rol, drumul pe care-l parcurge pentru a stălmăci, cu mijloacele specifice ale artei sale, esența

realității, nu este altceva decât respectarea atit de precisei definiții pe care Lenin a dat-o procesului cunoașterii: „De la contemplarea vie la gindirea abstractă și de la ea la practică — iată calea dialectică a cunoașterii adevărului, a cunoașterii realității obiective”.

Teoria marxist-leninistă pune la îndemina actorului și datele pentru o bună soluționare a unor chestiuni de mare subtilitate, cum ar fi: realizarea unității dintre actorul-interpret și actorul-creator, transpunerea — în limbaj scenic — a unității dintre natura fizică și cea psihică, imbinarea cit mai perfectă între ceea ce este general și ceea ce este individual într-un personaj.

În ce privește educația profesională, ea se bazează pe sistemul lui Stanislavski, cel dintii care a înlocuit improvizatia și haosul unor metode de teatru învechite cu o sumă de principii științifice, menite să realizeze aplicarea realismului socialist în arta teatrală.

Baza metodei lui Stanislavski este adevărul. *Adevărul vieții* trebuie să fie temelia oricărei creații artistice, deci și a creației actorului. Spre acest scop trebuie să tindem cu toții: să știm să distingem, în ceea ce realizăm, ce anume ține de o interpretare falsă sau „făcută” și ce anume ne apropie de adevăr, de realitatea din viață. În directă legătură cu acest principiu și ca o urmare a lui, stă un alt principiu, conform căruia „personajele și sentimentele nu trebuie să le joci, ci să le trăiești”.

Acest proces al *trăirii rolurilor*, al trăirii personajelor respective, respinge tot ce e teatral și superficial, tot ce e artificial și mecanic, tot ce ține de meșteșugul actorilor meseriași și nu se ridică pînă la arta adevărată a creatorilor. În legătură cu aceasta, Stanislavski ne arată ce înseamnă adevărata *întruchipare* a actorului în personajul respectiv. El combate cu asprime tendința multor actori și actrițe, care nu fac decât să se „auto-arate” pe scenă și care, de fiecare dată cu prea mici variații, nu se joacă decât pe ei. Artei de „întruchipare a actorului”, îi acordă Stanislavski o uriașă însemnătate. *Caracterul*, cînd e vorba de întruchipare, este lucru mare. Și pentru că fiecare artist trebuie să creeze pe scenă un personaj și să nu se arate numai pe el însuși spectatorilor, înseamnă că toți artiștii, fără excepție — creatori de personaje — *trebuie să întruchipeze și să fie caracteristici*. Roluri fără caractere nu există. În sfîrșit, prin noțiunea de *supraproblemă*, Stanislavski mai aduce un îndreptar prețios artei actorului. Spre deosebire de problema piesei, de ideea ei centrală, supraproblema desemnează acel lucru în baza căruia un actor, ajuns la însușirea perfectă a tuturor mijloacelor de expresie scenică, face ca ideile din piesă să treacă în masa spectatorilor, să lumineze, să înflăcăreze conștiințele lor. Ideea unei piese nu devine supraproblemă — în arta actorului — decît atunci cînd acesta dovedește prin întreaga lui creație că participă la promovarea ei, că militează pentru ea. „Supraproblema”, în sistemul lui Stanislavski, presupune, așadar, combativitatea slujitorilor scenei, angajarea lor într-un front de luptă.

Acestea sînt cîteva din principiile mari care se cuvin să stea la baza pregătirii profesionale a actorului.

Dar e cazul să spunem că nu există nici un sistem și nici o școală de teatru care să poată pretinde că posedă rețete și recomandatii ce urmează a fi aplicate mecanic. Educația profesională nu trebuie să tindă la altceva decît la ușurarea procesului de creație, la asigurarea unor condiții care să-l aducă pe actor în situația de a-și pune în lumină posibilitățile creatoare. Așa trebuie privite metodele menite să ducă la perfecționarea laturii lăuntrice (psihice) a actorului și la perfecționarea celei exterioare (fizice), la *tehnica interioară* care tinde la crearea condițiilor necesare pentru nașterea procesului de creație, și la *tehnica exterioară* ce urmărește realizarea unui aparat fizic în stare să traducă în expresie subtilitățile procesului de trăire. Importanța educării laturii exterioare este lesne de înțeles: fără perfecționarea aparatului fizic, bogăția creației lăuntrice ar rămîne mută, neîmpărtășită.

Tehnica exterioară presupune o serie întreagă de studii și exerciții practice

pentru dozarea vocii, pentru dobîndirea unei măiestrii verbale, pentru deprinderea scrimei, a dansului etc. Toate acestea, bineînțeles, se cer privity și practicate în strînsă legătură cu tehnica interioară.

În ce privește munca actorului pentru atingerea adevăratei măiestrii, poate nu e lipsit de interes să-l lăsăm iarăși pe Stanislavski să povestească despre întîlnirea avută la începutul carierei sale cu marele tragedian Rossi și despre recomandația făcută de acesta :

„— Dumnezeu te-a inzestrat cu tot ceea ce trebuie pentru scenă, pentru rolul lui Othello, pentru întregul repertoriu shakespearian... Acum, totul depinde de dumneata... Mai trebuie și artă. Va veni și asta, desigur...

— Dar unde și cum poate fi învățată arta, de la cine ? îl întrebai eu.

— Hm-m. Dacă n-ai alături de dumneata un mare maestru, căruia să i te încredințezi, eu nu ți-aș putea recomanda decît un singur profesor — imi răs-punse celebrul actor.

— Pe cine ? Cine anume ? — mă rezezii eu.

— Chiar pe dumneata — își sfîrși el cuvintele, întovărășindu-le cu cunoscutul său gest din *Kean*“.

Intr-adevăr, cel mai bun profesor îți ești pină la urmă tu însuși, cu munca ta stăruitoare și pasionată.

Ne-am ocupat aci — ce-i drept, numai fugar, atît cit ne-au îngăduit limitele unui articol, — de diferite aspecte ale acestei probleme : educarea unui actor pentru a deveni un creator de valori artistice. Ar mai trebui adăugat un lucru : că toate acestea sînt zadarnice, dacă actorul nu pune pasiune în ceea ce face, dacă nu lasă flacăra fierbinte a talentului său să țîșnească liberă, dacă nu face din fiecare rol un proces de viață. Una din cele mai mari primejdii ce pîndesc arta noastră, ceea ce ar duce chiar un mare talent la lucruri plate, lipsite de emoție, este să te situezi ca actor pe poziția unui simplu interpret, a unui executant nepăsător. În tot ce facem, în studierea rolului, în alegerea mijloacelor artistice, în intruchiparea scenică a unui personaj, în integrarea noastră în ansamblul spectacolului, trebuie să se simtă participarea noastră vie, pasionată. N-avem voie să reproducem pur și simplu un rol ; nu trebuie să copiem mecanic și plat realitatea ; ci, urmînd sfatul lui Cernișevski, trebuie să dăm o „sentință“ asupra fenomenelor înfățișate. Publicul trebuie să fie ciștigat de noi. Trebuie să mergă cu noi. Să ia parte laolaltă cu noi la ceea ce se petrece pe scenă, la fragmentul de viață pe care-l tîlmăcim.

Intr-o scrisoare a lui N. Ogarev către A. Herzen, găsim, printre alte gînduri :

„Delectarea poetică există numai acolo, unde există sentimentul infinitului. A sta la adăpost și a privi în tavan e ceva neghiob și prozaic. Unora le place ca, în acest fel, să fie feriți de arșiță și de ploaie. Acești oameni, însă, sînt prozaici. Dar dacă vei ridica acoperișul și vei privi cerul albastru, atunci ochiul tău se va pierde, se va pierde în depărtare, tu vei năzui undeva, spre infinit, iar sufletul ți se va umple de fericire. Aceasta este delectarea poetică“.

Acesta este și lucrul pe care trebuie să-l realizeze fiecare actor : să emoționeze într-atît pe spectatori, încît aceștia să aibă impresia că li s-a deschis cerul și că sînt purtați spre infinit. El trebuie, în creația lui, să pună atîta farmec, încît să se poată spune, imprumutînd ideea lui Gogol : „Dintr-o dată a fost văzut departe, în toate părțile lumii“.

Aș vrea să mai amintesc, înainte de a încheia, că noi, în zilele de azi, reluăm și dezvoltăm o veche menire a actorului : menirea actorului care nu se mulțumește să fie doar un slujitor al scenei, ci care, slujind scena, e totodată un patriot, un cetățean. Continuînd tradiția vechilor actori, care în momentele de răscruce ale istoriei noastre au transformat teatrul în tribună și și-au pus arta în slujba ideilor celor mai înalte ; amintindu-ne de actori ca C. Aristia și soția lui, care de pe scenă au trecut pe cîmpul de bătăie, trebuie să tindem spre idealul de a fi cetățeni de frunte ai țării noastre și slujitori devotați ai idealurilor poporului. Fiecare actor trebuie să folosească talentul pe care îl are, trebuie să folosească arta sa în așa fel, încît să servească, mai presus de orice, patriei.