



Daria Halprin și Mark Frechette, protagoniștii noului film al lui Antonioni „Zabriskie Point“

D. I. SUCHIANU

Neprofesionistul în film

Antonioni anunță cu mare satisfacție și fudulie că în noul său film *Zabriskie Point* cei doi protagoniști: Mark Frechette și Daria Halprin nu sînt actori de meserie. Această problemă a actorului neprofesionist este o chestiune alunecoasă, care duce lesne la o mulțime de judecăți greșite.

În România, simpatia pentru amatori, pentru diletanți, pare la prima vedere justificată. Căci știm că studentul de Conservator, timp de cinci ani, învață arta de a juca fals, sau în cel mai bun caz, cînd profesorul e personal un bun actor, se molipsește, pentru cine știe cîtă vreme, de stilul și ticurile dascălului.

În alte țări, simpatia pentru neprofesionist izvorăște din stima pentru cineaștii sovietici (Dziga Vertov, Eisenstein și alții), care au inventat pe actorul luat de pe stradă. Cealaltă sursă de admirație este neo-realismul italian, ferm convins că el a inventat pe actorul neprofesionist.

Iată cum argumentau sovieticii: unui actor de meserie i se acordă, de pildă, o lună ca să-și învețe rolul, adică să se pătrundă de ființa personajului. Dacă însă luăm un cetățean din viața de toate zilele, care să aibă mura care trebuie și îndeletniciri care să se potrivească cu rolul; dacă alesul nostru are, să zicem, patruzeci de ani, se cheamă



Paul Newman

că el a dispus de exact patruzeci de ani ca să-și însușească personajul, ca să se identifice cu... în fond, cu el însuși.

Sofism, desigur. Căci foarte rar vom avea norocul să nimerim o asemenea potrivire când e vorba de un rol important. Asta merge pentru „figurația inteligentă”, sau cel mult pentru roluri foarte secundare. E drept că în filme ca „Octombrie”, unde se reconstituie Marea Revoluție, este foarte profitabil artisticăște să găsești oameni care chiar au participat cu arma la asaltul Palatului de Iarnă, și să-i pui să facă din nou exact ce făcuseră ei atunci. Dar — pe lângă că asemenea potriviri sînt foarte rare —

cine nu vede că, pentru acel rol trăit aievea, acel figurant este un adevărat actor profesionist?

Pentru ce această modă, această vogă, pentru neprofesioniști? Cauza e modestă și comercială. În epoca „cine-ochiului” lui Dziga Vertov, societatea rusă, de-abia ieșită din război civil, nu-și organizase încă un învățămînt actoricesc sistematic. Se mulțumea cu mijloace de improvizație. Tot sărăcia a născut și moda actorului luat de pe stradă, la așa-zisii neorealisti italieni. *De pe stradă*, pentru că studioul însuși se afla *pe stradă*. Invazia anglo-franco-americană întrerupsese activitatea „Cine Citta”. Regizorii improvizau în toate cele. Cînd lucrurile s-au liniștit și studiourile s-au redeschis, s-a renunțat la stradă și s-a revenit la conservatoare de declamație. Așa cum moda actorului neprofesionist încetase în Uniune, exact așa avea să înceteze și după redeschiderea atelierelor de la „Cine Citta”.

Dar în Statele Unite? Cum este privită acolo această problemă?

Foarte curios. Acolo toți actorii sînt profesioniști. Dar, tot acolo, toți actorii sînt neprofesioniști... În sfîrșit, altă ciudățenie: acolo toți actorii de cinema sînt actori de teatru. Asta nu din întîmplare, ci în mod sistematic. Am arătat, în alt număr al acestei reviste, cum se proceda la Hollywood în epoca de aur, cînd se dispunea de peste 300 de actori perfecți. Care fusese școala lor? Conservatorul? O! nu! În Statele Unite conservatoarele de declamație sînt o prejudecată europeană. Cînd un „vinător de talente” flera un candidat promițător, nu-i angaja profesori, ci îi obținea un angajament de actor, într-o trupă de teatru. Acolo, fiecare actor juca toate rolurile din repertoriu. Actorul care a trăit, jucîndu-i personal, pe toți ceilalți oameni din piesă, obține, în cîteva zile, ceea ce în viața reală aflăm după lungi ani de relații și conviețuire. Este și asta o „școală”, dar foarte deosebită de conservatoarele de declamație. Mai întîi, aici, profesorul e un regizor, care nu va molipsi pe elev cu propriile sale ticuri personale (ca profesorul-actor), ci va învăța pe fiecare actor alt stil, altă manieră. Apoi, spre deosebire de profesorul de conservator, el lucrează pe viu, pe opere care înfruntă întîlnirea cu publicul. Este o treabă de răspundere.

Iată de ce spuneam că în țara care numără cei mai mulți actori perfecți, ei sînt

recrutați nu numai *din* teatru, dar și *prin* teatru. La teatru, acolo, învață ei arta filmului.

Aci întâlnim o altă idee greșită. Anume că ar exista o mare deosebire între actorul de teatru și cel de film. Că a-l recruta pe acesta, dintre aceia, este o eroare. Se invocă faptul că actorul de teatru beneficiază de acea naturalețe a desfășurării cronologice normale, pe când actorul de cinema joacă azi o scenă de la coada filmului, mâine una de la mijloc. Și-apoi el turnează de-abia câteva minute de film în 12 ore de lucru. Aceste circumstanțe nenaturale dau ceva artificial muncii sale, pe când munca actorului are continuitate și o cronologie firească.

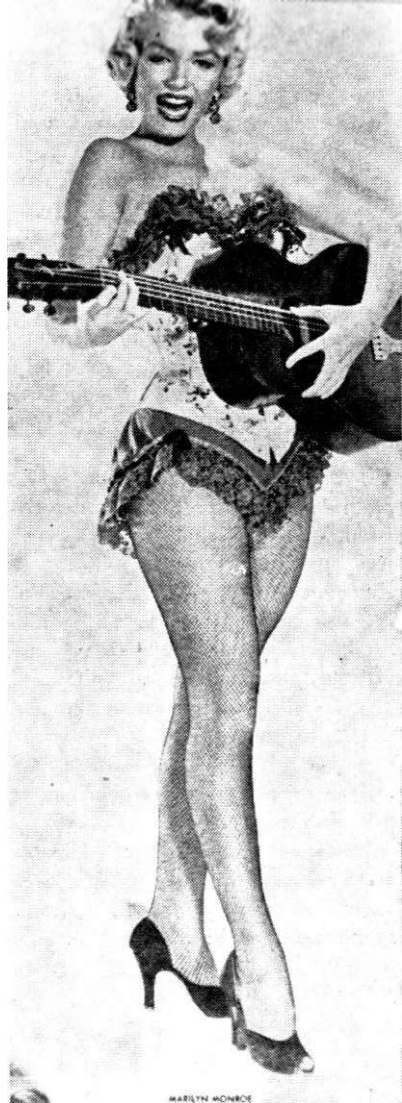
Nu e adevărat. Mai întâi, un rol de teatru este și el tăiat în bucăți, cu lungi pauze între intrările în scenă. Actorul de rampă are și el ocazia să-și piardă continuitatea. Pentru ca asta să nu i se întâmple, nu există decât un singur mijloc. Acela folosit de actorul de film. Anume, în fiecare scenă, să se gândească intens și clar la *piesa întreagă*. Nici un gest, nici un cuvânt care să nu fie luminat, călăuzit de *întreaga poveste*. Numai așa actorul de teatru joacă bine. Dacă s-ar orienta numai după scena imediat anterioară, jocul său ar fi incomplet, superficial, neemoționat și neemoționant.

Să recunoaștem totuși că există nu o mare, ci o mică deosebire între cele două specii de actori, deosebire care ține de faptul că la teatru avem un public în carne și oase, la distanță de numai câțiva metri. Asta produce, din când în când, o inversare a transpunerii sufletești. La film, spectatorul se mută în sufletul personajului. La teatru, se mai întâmplă ceva. În timpul jocului, actorul primește la rîndu-i îndrumări de la public, care îl împinge spre cutare accente, sau îl respinge de la altele. De data asta, personajul e cel care se va transpune în sufletul spectatorului.

Uneori între public și interpret se încheie pacte curioase și neașteptate.

În sfârșit, ultima particularitate a meseriei de actor: în unele momente culminante ale filmului, actorul de film se prefacă în actor de teatru, adică ecranul se prefacă în rampă și cortină. Cum se împlinește oare această vrăjitorie? Am dat, în alt număr al acestei reviste, câteva patetice exemple.

Aș vrea să spun câteva cuvinte despre acel faimos *Actor's Studio* înființat de Elia Kazan și Lee Strasberg, la New-York. Nu este un



Marilyn Monroe

conservator de declamație, ci un cenacul unde vin nu elevi, ci actori deja vedete, doriți să adîncească, să rafineze înțelegerea lor pentru actorie. Îndrumătorii nu sînt actori, ci regizori de mare prestigiu. Iar artiștii care au frecventat aceste demonstrații experimentale de perfecționare au fost stele consacrate, ca Marlon Brando, Montgomery Clift, Paul Newman, Jack Palance, Rod Steiger, Eva Maria Saint, Marilyn Monroe.

Înainte de a termina, vreau să semnalez un fapt tulburător în legătură cu cele două categorii de actori (profesioniști, bineînțeles).

În momentele culminante ale unui film bun, actorul de film se transformă în actor de teatru. Am dat, în articolul meu din nr. 4 al acestei reviste, două exemple din cariera Mariei Felix. Voi da acum încă unul, încă mai patetic, din cariera lui Sordi și Gassman. În „La grande guerra“ de Monicelli, ei sînt doi șmecheri care chiulesc, pe front, cît pot. În cursul uneia din „ambuscări“ sînt făcuți prizonieri. Ne aflăm în ajunul unui atac din partea italienilor, și nemții cer celor doi prizonieri să le spună punctul unde se va da atacul. Dacă nu, vor fi împușcați. Cei doi derbedei cer 15 minute de deliberare. Conchid, realist, că o viață are omul, că dacă spun ce li se cere asta nu înseamnă că ai lor vor mîca bătaie, și-apoi chiar dacă mîncîncă, pierderea unei bătălii nu înseamnă pierderea războiului etc., etc. Și declară că sînt gata să vorbească. Atunci ofițerul austriac spune căpitanului german: „Am pierdut pariul. Dar eram așa de încredințat că nu vor trăda!“ La care neamțul răspunde: „ai uitat poate că sînt italieni; toți niște tirături, niște excremente ale pămîntului, niște...“.

În fața acestor insulte adresate Italiei ca atare, chiulangiuul nostru își aduce aminte ce onoare imensă este să fii italian. Și atunci spune neamțului :

— Allora e così? Allora ti diro, un bel niente! Facia di merda!

Și, împreună cu camaradul său, se duce la moarte.

Faptul că ei nu trădaseră va asigura victoria italienilor. Trupele lor gonesc pe nemți. Vedem pe italieni, pe înserate, trecînd încolonați prin dreptul casei în curtea căreia cei doi chiulangii împușcați zăceau, la pămînt, pe burtă, cu picioarele răscărărate. Dar așa, în această poziție foarte puțin marțială, ei devin eroi bătăliei, autorii necunoscuți ai victoriei. Prin fața lor defilează trupa dusă de ei la izbîndă. Ei primesc ceremonia triumfului. Ei acum nu mai sînt actori de film, căci se află în fața unor mulțimi care aplaudă ca la teatru, și încă fără să-și dea seama cui îi dau onorul. Ba chiar, culmea ironiei, unul din soldați va spune: „Unde dracu' s-or fi ascunzînd acum chiulangii noștri?“ Este teatru, căci acum personajul e publicul însuși. În materie de „cortină“ pe ultima scenă, nu se poate imagina ceva mai tulburător.

A căzut cortina pe vitejiile acestor doi actori. Și publicul aplaudă. Nu cu palmele, ci defilînd festiv. Iar cuvintele calomnioase, pe care le-am amintit, aruncă pe eroi în anonim. Căci adevăratul erou este eroul necunoscut.

Marlon Brando și Shirley Jone în „Bedtime Story“.

