

într-un mod mecanic, robotizat și nu ca reflex al stării de spirit (*stato d'animo*) a personajului. Soleri repeta obsesiv: în *commedia dell'arte*, „corpul vorbește“. Dar pe lângă dificultatea de a-și susține propriile sarcini, fiecare interpret e răspunzător în egală măsură de sincronizarea cu partenerul de joc. Construcția secvențelor ascultă de principiul unui *crescendo* „cu pauze“, care le îngăduie spectatorilor să interpreteze corect gândurile personajului, iar partenerului îi acordă timpul de reacție necesar.

Attento! Ferma! Controllati! Mettetevi d'accordo! Un'altra volta! Ancora, ancora un pochino più basso!

Nicio concesie! Cea mai firavă intenție de a minimaliza rolul era spulberată pe dată: „Nu uita“, îi atrăgea Soleri atenția unei actrițe, „miza servitorilor este mare, căci ei riscă să fie concediați în orice clipă“. Indisciplina publicului era și ea sancționată: „Sst! *E difficile!*“ Apoi, o altă indicație pentru actriță: „*Rapido nel gesto, gentile nella voce!*“ Totul, de la faimosul *shock*, reacția rapidă și consternată care jalonează jocul comedianului *dell'arte*, la *una piccola reazione*, trebuia să justifice dezvoltarea logică a acțiunii, în limitele omenescului și ale firescului. Pentru public, demonstrația devenise cu atât mai fascinantă cu cât părea mai solicitantă pentru actori. Din când în când, Soleri țâșnea imprevizibil din scaun pe scena improvizată, exemplifica el însuși, întotdeauna impecabil, vocifera, ba chiar manevra mișcările unei actrițe care nu reușea să redea lentoarea personajului său bătrân și gras. Privit din spate, Soleri părea, probabil, calm și atent, dar trăsăturile chipului său țopăiau, se agitau, preluând involuntar sarcinile imperfect îndeplinite ale celor aflați pe scenă. Și totuși, deși uneori vizibil incomodați de postura în care îi puneau reluările, repetițiile, indicațiile și observațiile lui Soleri, niciun actor nu crâcnea, nu se văita, nici măcar atunci când timpul de lucru prea scurt lăsa problemele în suspensie, nerezolvate.

Mărturisesc că după cele două ore cât a durat lecția deschisă, m-am întrebat ce mai rămăsese din cunoștințele mele despre *commedia dell'arte*. Și unde dispăruseră faimoasele ei atribute, improvizatia și spontaneitatea? Descusută despre cele văzute acolo, m-am pomenit citându-l pe Soleri: *Commedia dell'arte? Să fim serioși! E o muncă!*

Lucrând și văzând – impresii din Atelier

Lia BUGNAR mărturisește că nu ratează niciun workshop important: „mă duc la oameni despre care se știe că sunt foarte buni în lucrul cu actorul“. Motivația acestei „manii“? „Cred că a fi actor e un lucru care nu se împlinește cu adevărat niciodată. Actor devii continuu, așa încât de câte ori aud că un om a aflat ceva cert despre această meserie, sunt curioasă să descopăr și eu ce știe el.“ Participând, într-un interval foarte scurt, și la atelierul lui David Esrig de la Teatrul Metropolis și la cel al lui Ferruccio Soleri, Lia Bugnar a avut revelația că cei doi predau, în fond, același lucru: „cum să faci să ajungi la adevăr“. „Te gândești că e *commedia dell'arte* și că acolo e ca în piață, niște tușe îngroșate – ei bine, nu, e chiar mai mult adevăr decât în teatrul realist. Mie, de fapt, nu-mi plăcea *commedia dell'arte*, dar mă interesa

Fără mască: Lia BUGNAR; cu mască: Filip ODANGIU



Foto: Paul Preda

un anumit gen de concentrare, expresivitate și disciplină exterioară, în conexiune cu disciplina interioară. Tocmai pentru că nu-mi plăcea, am vrut să înțeleg mai bine. Lucrând cu domnul Soleri, am înțeles că e un teatru mult mai greu de făcut pentru că e mai economicos ca mijloace. El ne-a prevenit de la bun început că e o disciplină pe care o deprinzi în foarte mult timp și că în niciun caz n-avem ce arăta după două săptămâni. Deși era o muncă de laborator, până la urmă a acceptat să țină o lecție deschisă. În principiu, actorilor nu le place să fie priviți când repetă, în «bucătărie», dar m-am bucurat c-a venit lume și au văzut ce nebunie e, ce muncă minuțioasă. M-am simțit privilegiată că am participat la toată aventura asta și că am aflat atâtea lucruri despre actorie, despre mine, despre cum pot să răspund la comenzi, despre cum pot să mă concentrez. De cele mai multe ori, când ne dădea pași mici de făcut, reușeam să-i îndeplinesc pentru că, de fapt, acolo nu era vorba despre cum te miști, ci despre cum gândești și ce anume transmiți în corpul tău prin comanda gândului.“

Lia Bugnar își amintește și că, la preselecție, Ferruccio Soleri „căuta actori deschiși, foarte curioși, interesați să lucreze. La mine cred că a simțit o triplă curiozitate, pentru că probele s-au dat timp de trei zile, iar eu am venit de fiecare dată cu altceva, cu un alt monolog, învățat cu o seară înainte, tot încercând să fiu cât mai aproape de *commedia dell'arte*. Cred că dorința, insistența, seninătatea și curajul meu l-au făcut să zică da, fata asta o să vrea să lucreze și n-o să se enerveze când o s-o-ntorc de o sută de ori. Trebuie să știți că la lecția deschisă a fost pâinea lui Dumnezeu, amabil și calm, și a încercat să nu ne facă de râs în fața publicului, deși greșelile noastre erau mult mai mari decât spunea, dar în timpul lecțiilor obișnuite – la carc, culmea, oricinc avea acces și chiar au

Orlando ȘTEFAN și Ramona CUTINĂ

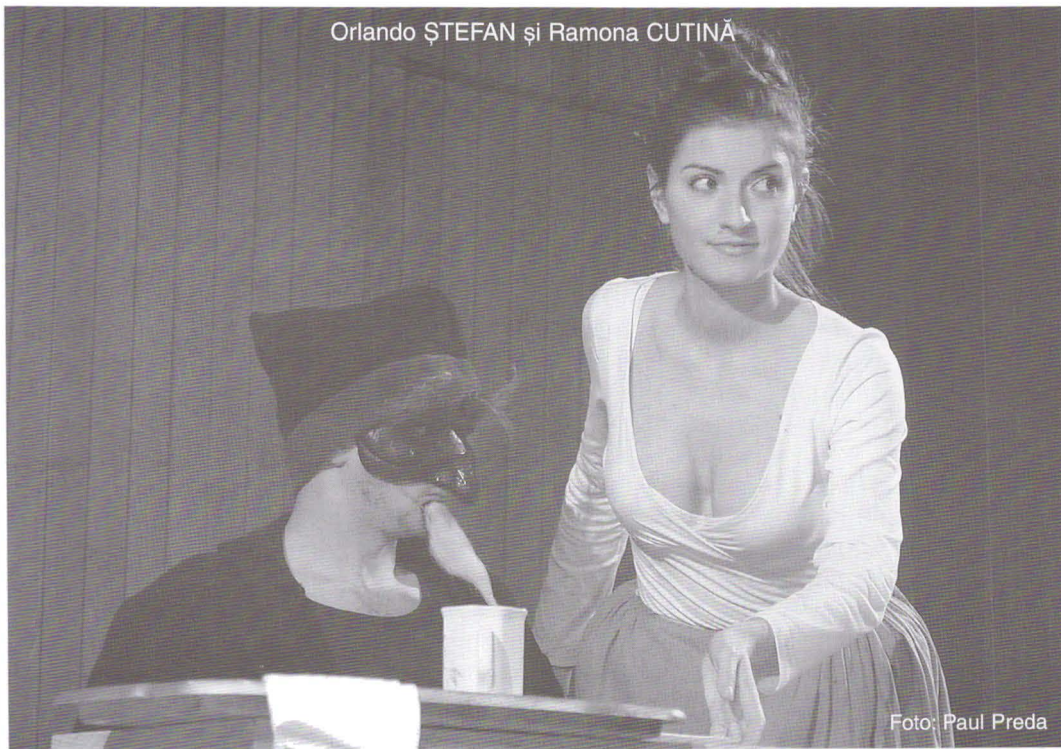


Foto: Paul Preda

venit mulți studenți, oameni de teatru – era foarte pasional, coleric, un perfecționist. La început, toți eram în pragul infarctului, când țipa foarte tare, aveai senzația că ai făcut o greșală catastrofală: de fapt, nu făcuseși decât să-ndrepti un deget pe care el vroia să-l ții altfel. Tot timpul sărea și te corecta și te maimuțărea, spunând: «nu așa! așa!» Dar avea stiluri foarte nuanțate de a lucra cu fiecare în parte. Desigur, un actor de 20 de ani care nimereste la un *workshop* cu cel mai mare actor de *commedia dell'arte* în viață s-ar putea să nu aprecieze acest lucru la fel ca un actor de 38 de ani. Eu m-am bucurat. Chiar dacă mai greșeam, vedea că mă interesează, vedea că am înțeles.“

Ce nu s-a văzut, totuși, la lecția deschisă? „Întotdeauna, în centru se afla cineva care lucra, cu masca pe față. Te uitasi, știai că-ți va veni și ție rândul să faci ce face el, dar n-aveai voie nici măcar, turcește stând pe margine, să ridici un deget, să repeți în șoaptă, pentru că se-torcea furios spre tine: «Ce faci? Asta-i gimnastică!» Orice mișcare care nu era cuprinsă în context, cu gândul, cu situația dată și sub atenta lui verificare, era complet greșită. Râdea de noi când venea dimineața și ne găsea încălzindu-ne: « în loc să vă contorsionați atât ar trebui să puneți în mișcare mușchii care trebuie atunci când vi se cere». El fiind un om de 77 de ani căruia, dacă-l vezi din spate, îi dai sub 40! Are o condiție fizică incredibilă.

Au fost două săptămâni, dar au părut luni, pentru că am lucrat câte șase ore pe zi, în doi timpi, ba mai stăteam și până la nouă seara, după ce pleca domnul Soleri, ca să mai exersăm. El ne sfătuisese: «nu repetați niciodată singuri, trebuie să vă vadă colegii, să vă spună ce e greșit». Ce-am aflat în tot acest timp a fost ce nu trebuie să faci, cât de greu este să cureți, să renunți la mișcări,

la comentarii. Nu te lăsa nici măcar să îndrepti colțul gurii dacă asta nu avea un sens. Trebuia să faci numai ce-ți spunea el că e eficient. Adevărul e că dacă ai o capacitate mare de concentrare, poți să faci asta. Corpul ar trebui să te asculte. Dar nu e un gen de disciplină cu care actorul român e obișnuit, Institutul de teatru nu e așa, nimic nu e așa. Unora dintre noi ne-a amintit foarte tare de doamna Sanda Manu care, fără să dețină, sigur, aceste cunoștințe de *commedia dell'arte*, e în stare să facă aceleași crize pentru un gest care exprimă un adevăr. Până nu îl faci cum trebuie nu trece mai departe, poți să te blochezi, tot nu merge mai departe pînă nu rezolvi treaba asta. Sunt foarte asemănători la temperament și la acest gen de supărare în lucru pe care nu poți să o iei personal. La atelierul lui Ferruccio Soleri eram trei foști sau actuali studenți ai doamnei Sanda Manu: eu, Răzvan Oprea și Victor Bucur care, culmea, fiind și cel mai proaspăt «tăbăcit», reacționa cel mai bine. Cred că noi îl simpatizam cel mai tare pe domnul Soleri.”

Răzvan OPREA, actor la Teatrul Național din București, obișnuit însă să joace și în spectacole independente cu texte contemporane, a optat pentru partitura lui *Il Capitano*: „La început, am crezut că mi se potrivește, apoi, în primele zile de lucru, mi s-a părut că am făcut o alegere greșită și că aș fi putut să-mi dau măsura talentului într-un personaj ceva mai simplu, cum e *Brighella*... *Căpitanul* e un personaj complicat, care se mișcă într-un mod foarte complex. E greu să fii liber într-o mișcare absolut impusă. Deși am studiat la școală *commedia dell'arte*, am descoperit că ceea ce se face la noi e mult mai facil, mai neprofesionist și improvizat... Mi-am dat seama că teatrul modern, care are ca subiect oamenii obișnuiți și nu divinitățile sau alte ființe supranaturale, s-a născut datorită *commediei dell'arte*, un teatru foarte simplu în aparență, care tratează trei mari teme: *sexul, foamea și relațiile dintre stăpâni și subalterni*. Toată literatura dramatică de la Molière încă s-a inspirat, într-un fel, din spectacolele vechilor actori italieni. Multe elemente pe care le-am descoperit alături de domnul Soleri le-am văzut, de exemplu, în felul cum juca Dem Rădulescu sau, dacă vrei, în jocul lui Charlie Chaplin. Domnul Soleri spunea mereu: «*Sono esseri umani*», vorbind despre aceste personaje, despre cele șase arhetipuri pe care le-am studiat și noi. Aici sunt rădăcinile personajelor complicate din teatrul de mai târziu.”

Răzvan Oprea crede că a trecut cu bine cele trei zile de preselectie datorită „calităților sale atletice și mobilității vocale”. Dar tenacitatea și disponibilitatea nu rezolvă totul: „În două săptămâni este foarte greu să ajungi la un rezultat, fie și să joci o scenă de un minut și jumătate. Sunt foarte multe informații și chiar unui om cu inteligență corporală îi este greu să le rețină și să le redea într-un mod artistic. La școala de pe lângă Piccolo Teatro, ce am făcut noi se lucrează în ani de zile: în primii doi, studiezi arhetipurile, după care îți alegi unul pe care îl perfecționezi. Nouă ne-a luat mult timp să ne însușim, în primul rând, mișcarea specifică fiecărui personaj. Lucrurile s-au mai simplificat când am trecut la micile improvizatii (de exemplu, un personaj intră în scenă cu o anumită problemă), deoarece felul în care se mișcă atunci nu mai este atât de strict, iar actorului îi este mai ușor când are o temă clară. Vă mai dau un exemplu: transformarea trecerea de la o stare la alta, așa cum o știm în teatrul psihologic, este desfăcută aici în câteva zeci de mișcări. În plus, tot ceea ce se «citește» de obicei pe fața actorului trebuie să se vadă aici pe corpul lui, pentru că fața e ascunsă de mască. Acesta a fost un exercițiu extraordinar de important pentru

noi; pentru mine unul a fost o revelație: corpul poate transmite mult mai mult decât fața, decât o inflexiune a vocii. În teatrul psihologic, se spune că e suficient să gândești corect într-o situație scenică pentru ca *gândul* să fie transmis. Ei bine, nu e întotdeauna așa. Știam, intuiam asta și înainte, dar după ce am experimentat cu domnul Soleri, sunt absolut convins. Nu întotdeauna ceea ce simți că e bine este și corect. Mai ales că, având masca pe față, câmpul vizual îți este mult redus. Mi-am dat seama încă o dată cât de importantă este vederea periferică, prin care ne controlăm mișcările membrilor. Când câmpul vizual este redus, nu mai știi unde ai dus piciorul exact, dacă e chiar acolo unde crezi tu. Și înveți să simți lucrurile astea, să le controlezi fără să le vezi prea bine. Domnul Soleri ne spunea să nu repetăm singuri: e nevoie de cineva care să-ți dea peste mână, să-ți spună că nu e bine ce faci, că nu transmiți ceea ce vrei să transmiți. La fel de greu e să combini atenția față de partener cu atenția la ceea ce ai de făcut tu însuși ca să transmiți cum trebuie povestea ori să-ți coordonezi privirile și transformările de la o stare la alta cu mersul specific, foarte complicat, al personajului. Nu am nici o îndoială că interpreții *commediei dell'arte* sunt niște virtuozii ai acestei profesii și sunt sigur că un astfel de exercițiu poate să-i folosească oricărui actor. Din păcate, trecerea lui Ferruccio Soleri a rămas aproape neconsemnată în presa noastră... Dar dacă va mai veni în România, eu voi fi primul care mă voi prezenta la audiere."

Mona CHIRILĂ, cunoscuta regizoare și profesoară a Facultății de Teatru din cadrul Universității clujene „Babeș-Bolyai“, a asistat la lecția deschisă susținută de Ferruccio Soleri. Ea pregătește în prezent un doctorat pe tema *commediei dell'arte*, iar interesul său, departe de a fi strict pedagogic, transpare în multe dintre spectacolele sale. „Pentru mine a fost o experiență stranie care, într-un fel, mi-a contestat lecturile și tot ceea ce știam despre *commedia dell'arte*. Nu mă așteptam la un tip de teatru aproape codificat. Percepția era de teatru japonez care aproape «descreieriza» actorii, pentru că a desface cu atâta minuție fiecare gest înseamnă să pierzi exact ceea ce știam că este specific genului, spontaneitatea și puterea de a crea gestul, cuvântul, starea... Lecția era remarcabilă, ea te învăța că actorul face o meserie plină de rigoare, foarte dură. Ne-am obișnuit cu ideea că el, actorul, e un tip relaxat, care are talentele lui și care «se lasă» în talentele lui, fără prea mare efort. Or, la Soleri am văzut un actor care începea să-și dea seama cât de responsabil e de fiecare parte a corpului său și aici mă întorc la ceea ce citisem, într-adevăr, despre *commedia dell'arte*, anume că, fiind teatru de expresie corporală, cu mască, nu ai cum să exprimi o stare prin mimică, cum suntem învățați noi astăzi. Dimpotrivă, totul trebuie exprimat corporal, pe întreaga suprafață a corpului, așa încât actorul este responsabil, tehnic vorbind, de fiecare segment pe care îl are în posesie. E un teatru de fizicalitate pură, dincolo de orice, în care talentele legate de felul în care îți controlezi corpul, energia cu care-ți exploatezi fiecare detaliu corporal sunt foarte importante. Meseria asta te întoarce cu gândul la ceea ce însemna, cu un termen generic, *il mestiere di arti*: artiștii sunt responsabili de talentele lor fizice și, evident, psihice, mentale, energetice. Sigur că te face să te gândești la un tip de manevrare care ține parcă mai mult de obiect, de un ceva care e în afara ta și care are toate detaliile corpului tău, ca o păpușă care-ți seamănă, dar dincolo de asta, e vorba de felul în care locuiești înăuntrul acestei ființe. Să te simți atât de bine înăuntrul tău încât să poți exprima de fiecare dată, în mod plener, acest lucru. Deși noi am văzut doar

primele lecții, pentru că ele sunt mult mai îndelungi și mai grele decât ne-am putut imagina, am descoperit că e vorba, la modul cel mai elogios, de un teatru al actorului integral, care așază actorul în centrul actului scenic. Marii regizori ai secolului XX s-au inspirat din *commedia dell'arte*, exploatând acest lucru și faptul că profesioniștii genului făceau exerciții de punere în scenă directă prin însuși actul de a juca. Ei nu aveau pe cineva în afară care să le spună cum să facă, ci erau actori și regizori în același timp.

Dacă te întrebi la ce îți folosește, la urma urmei, un teatru cu măști, un teatru atât de codificat, ei bine, *commedia dell'arte* te învață pe tine, actor, cum să construiești rolul de comedie, iar pe tine, regizor, care sunt legile de construcție ale comediei, care sunt foarte riguroase, așa cum este, de altfel, și improvizația – un exercițiu cu legi de fier. *Commedia dell'arte* era un teatru *al improvviso*. A improviza împreună este deja o lecție foarte grea: trebuie să ții cont de partener, de felul în care el parcurge traseul numit improvizație. În istoriografia genului e consemnat chiar că trebuia să ai parteneri de marcă, actori care să facă față unei acțiuni dictate de prima mască, adică de inițiatorul improvizației. Improvizația nu ținea numai de mișcare, de situații care se dezvoltau, ci ținea și de texte. Sigur că aveau canavale, exista și un repertoriu de texte care, ca într-un puzzle, erau scoase, reintegrate și, în funcție de asta, partenerul știa cam pe unde se află și răspundea prompt. Era o meserie care ținea de secunde, de sincronizări perfecte, ca în circ. Lecția de parteneriat e, de altfel, una celebră în *commedia dell'arte*. Soleri a mai făcut o demonstrație foarte bună pe care noi, cei care predăm *commedia dell'arte*, am uitat-o, poate: faptul că este un teatru cu mască. Altminteri, cum să înveți actorul că e un teatru de expresie corporală, în care stările se transmit prin corp și nu prin mimă, prin anumite atitudini și gesturi, după cum am văzut, foarte precise, construite aproape milimetric, fotogramă cu fotogramă. În fond, e o lecție foarte interesantă și pentru regizor, apropo de această rigoare care, deși pare un pic compulsivă și schizofrenă, îți permite, de fapt, să controlezi, dincolo de chestiunile estetice sau conceptuale, fiecare secvență. La Cluj, studiem *commedia dell'arte* în primul semestru al anului II, iar la regie este temă impusă, pentru că eu zic că asimilând această lecție, regizorii învață, de fapt, cum se construiește comedia. Și întotdeauna, și la actorie, și la regie, impun masca. La noi, din păcate, *commedia dell'arte* nu se mai face cu mască, iar când se predă, se ia de la Goldoni încoace. Astă s-a văzut, îmi pare rău s-o spun, și la atelierul lui Soleri – diferența dintre școlile în care se știa ce înseamnă personajul cu mască și cele în care lecția asta nu s-a prea făcut, pentru că unii actori aveau probleme de înțelegere. Lor li s-a părut un teatru atât de riguros și atât de impusă rigoarea, încât nu se puteau adapta. Alții știau, însă, ce înseamnă rigoarea *commediei dell'arte*, ce presupune lucrul pe vectori contrari, construcția unui personaj care are o anumită linie, cum se ține corpul, cum se țin picioarele, care sunt mișcările, reacțiile, *șocul* despre care l-am tot auzit vorbind pe Soleri. *Lo shock*, adică reacția bruscă și consternată, scurtă și perplexă, te duce cu gândul, realmente, la un teatru *emoțional*, în care se produc un șir de comotii. E vorba, firește, despre binecunoscutul «accident» care schimbă suita unei improvizații, deturnând-o, pentru ca ea să continue în alt registru. Comedia emoțională sau, cu un termen consacrat, *commedia dell'arte* e cât se poate de riguroasă și, fără îndoială, mult mai importantă decât credeam.“

Foto: Paul Preda



...și masca