

CARTEA DE TEATRU

Mircea MORARIU

Carte-antrenament pentru mintea actorului

Colecția „Teatru – Scrieri ale practicienilor”, pe care Casa Cărții de Știință din Cluj a inaugurat-o la sugestia și cu sprijinul Facultății de Teatru și Televiziune de la Universitatea „Babeș – Bolyai”, hotărâtor fiind în acest sens efortul Ancăi Măniuțiu, s-a îmbogățit odată cu publicarea volumului **Puterea interpretării scenice**, aparținându-i lui Robert Cohen. Autorul, regizor de profesie și unul dintre cei mai proeminenți teoreticieni ai practicii teatrale din Statele Unite ale Americii, este profesor la University of California.

Din cartea *Teatrul european - Teatrul american - Influențe*, carte datorată profesoarei Odette Caufmann-Blumenfeld (Editura Universității „Al.I. Cuza”, Iași, 1998) aflăm că metoda stanislavskiană, cea care miza pe „munca actorului cu sine însuși”, s-a bucurat de un mare succes pe tărâm american. Primul impact, „pe viu” cu Stanislavski, cu arta și cu metoda sa, s-au produs pe tărâm american în 1923, atunci când Teatrul de Artă din Moscova a întreprins un lung turneu peste Ocean, turneu cu ocazia căruia au fost prezentate, cu deosebit succes, spectacole cu piesele *Azilul de noapte*, *Trei surori* și *Livada de vișini*. Un an mai târziu, unii actori din trupa lui Stanislavski rămași în Statele Unite – e vorba mai cu seamă despre Bolevslavski și Uspenskaia – au deschis la New York o școală în care se preda metoda marelui regizor rus. Școala se numea The American Laboratory și avea trei obiective majore-antrenarea trupului și a vocii, perfecționarea mijloacelor interioare de expresie și îmbogățirea zestrei intelectuale și culturale a actorului. De altfel, Bolevslavski a încercat să-și sintetizeze rezultatele muncii sale de profesor într-o carte intitulată *Acting- The First Six Lessons.*, devenită de referință pentru studenții din universitățile americane ce pregăteau viitorii actori, dar și pentru actorii profesioniști. În 1931, odată cu înființarea lui The Group Theater, s-a putut consemna începutul lansării sistemului stanislavskian pe culmile succesului deplin. Iar în 1951, grație mai ales lui Lee Strasberg și prin crearea mai târziu a celebrului The Actors' Studio, metoda regizorului rus este predată în mod creator. „Cred că este înțelept din punct de vedere teoretic și sănătos din punct de vedere practic – scria Lee Strasberg – de a vorbi despre activitatea desfășurată la The Group Theater și la The Actors' Studio ca fiind o adaptare a metodei lui Stanislavski. *Metoda este*, de aceea, o versiune a sistemului”. Să mai amintim că la The Actors' Studio s-au format mari artiști precum Paul Newman, Joanne Woodward, Geraldine Page, Anne Bancroft.

Încă din primele pagini ale substanțialei sale cărți, Robert Cohen subliniază meritele sistemului stanislavskian, dar face deopotrivă și o seamă de observații despre limitele acestuia. Găsim chiar o observație ce creează premisele îndepărtării de Stanislavski (Atenție! îndepărtare nu e nicidecum negare, ci mai curând, în cazul de față, situarea într-un raport de complementaritate creatoare). Stanislavski e important pentru că a pus accentul pe scopurile și intențiile comportamentului uman. „Teoria interpretării scenice, propusă de Stanislavski – scrie Robert Cohen – pleacă de la ideea conform căreia procesul interpretării scenice se bazează pe descoperirea de către actor a intențiilor și scopurilor personajului său și pe *jucarea* reușită a acestor intenții”. Dar, continuă Cohen, „problema intențiilor personajului este tratată, însă, de Stanislavski, și nu numai de el, *separat* (s.m., M.M.) de problema

actorului și a publicului. Așa s-a ajuns la formula stanislavskiană elementară; *trebuie să trăiești viața personajului tău și, în același timp, să te faci auzit și de cei din ultimul rând, o combinație care are nevoie, pentru a sta în picioare, de foarte multă bandă de lipit.*” Or, așa după cum se va vedea, primul element ce diferențiază teoriile lui Robert Cohen de cele ale regizorului rus, îl reprezintă tocmai interesul aparte arătat relației ce se stabilește între intențiile personajului, pe de o parte, actor, pe de altă parte, și public, pe de-a treia, toate primate într-o relație sincronică. Se întreabă retoric Robert Cohen: „Oare n-ar fi mai bine dacă interpretarea ar putea fi integrată în așa mod încât intențiile personajului și exigențele tehnice ale actorului să fie părți ale aceluiași întreg – indistincte, atâta vreme cât actorul le joacă?” Pentru Cohen, „acest demers integrator ar trebui să fie scopul principal al oricărui actor”. Iar cartea *Puterea interpretării scenice* este o temeinică demonstrație a acestui postulat.

Demersul teoretic al profesorului american, un demers cu remarcabile consecințe în plan practic, are în vedere punerea la punct a unei metode centrate asupra *antrenamentului minții actorului*. Sunt câteva obiective pe care le formulează Robert Cohen, obiective pe care se fundamentează teoria sa de esență pozitivă, ce vizează cu prioritate trasarea portretului actorului *învingător*. Mai întâi, orice actor trebuie să se îndepărteze de gândul că performanța sa în spectacol va fi de calibrul redus. Actorul se cuvine să pornească de la principiul că în timpul spectacolului se va arăta a fi nu doar *un actor bun*, ci, înainte de orice, *un actor mare*. Or, pentru atingerea acestui obiectiv, actorul are nevoie de ceea ce Robert Cohen numește *gândirea corect orientată*. Ea se află la originea puterii interpretării scenice care înseamnă „puterea de a mișca, de a ului, de a amuza, de a fermeca, de a delecta și de a implica plenar, publicul. Înseamnă *forță*, firește, dar și *intelență*, *grație*, *profunzime*, *generozitate*”. Actorul mare, actorul caracterizat prin ceea ce profesorul american numește „încrederea în sine”, trebuie, conform lui Cohen, „să fie spontan fără să se gândească la asta și fără să pară că încearcă să fie spontan. Trebuie să lucreze în cadrul strâmt al unui text fix și totuși să facă în așa fel încât cuvintele să emane din el. Trebuie să creeze personajul din piesă și, în același timp, să fie suficient de personal și de autentic încât acesta să devină o ființă vie. Trebuie să se adapteze stilului piesei, fără să piardă simțul omenescului. Trebuie să fie credibil și trebuie să fie, în cel mai bun sens al cuvântului, *teatral*. Toate acestea sunt, evident, niște sarcini dificile”.

Întreaga carte privește arta teatrului și, în speță, arta actorului din perspectiva esențială a comunicării. O comunicare văzută din dubla și fructuoasă perspectivă a comunicării interne, aceea dintre actori care se suprapune peste aceea dintre personaje, și a comunicării externe, aceea dintre actori, respectiv personaje, pe de o parte, și public, pe de altă parte.

Capitolul întâi al lucrării – „*A juca situația; În afara noastră*” – pornește de la aserțiunea



că „din punctul de vedere al actorului, dominantă este situația, și nu caracterul. Actorul este somat să adopte punctul de vedere al personajului și să se concentreze asupra situației în care se află acesta, să facă din personajul relaționat cu situația însăși cheazășia victoriei artistice. Actorul, asemenea personajului, trebuie să trăiască personajul cu gândul la viitor.” Capitolul al doilea, intitulat „*A juca situația; Înăuntrul celuilalt*” subliniază rolul comunicării pe care, în ceea ce mă privește, o socotesc drept condiție și garant al efectului de spectacol. E de subliniat că, deși nu face directă referire la Diderot și la celebrul său *Paradox asupra actorului*, Robert Cohen subliniază rolul emoției personale a omului-actor în elaborarea emoției și emotivității personajului. Și deși se afirmă în mod curent că Diderot ar fi exclus acest tip de emoție din definiția actorului cu adevărat bun sau mare, studiile recente care susțin că „*Paradox asupra actorului* este un paradox” au subliniat că autorul francez amendează mai degrabă excesul emoțional, pe care îl consideră pernicios, două secole mai târziu, și Robert Cohen. Teoreticianul californian își fundamentează demonstrația pe ceea ce se cheamă relația comunicațională, adică *relacom*-ul a cărui eficiență e demonstrată de întreg capitolul.

Toate aserțiunile din carte sunt susținute de numeroase exerciții, pe care Robert Cohen le propune actorilor în devenire dar și celor deja formați, dar și pe citate din spusele unor actori mari, dovediți *victorioși* atât pe scenă, cât și pe marele ecran.

E meritul Ancăi Măniuțiu (alcătuitoarea, îngrijitoarea și una dintre traducătoarele volumului) și al lui Eugen Wohl că au pus la dispoziție actorilor un prețios manual. El contribuie la profesionalizarea celor de pe scenă, dar oferă deopotrivă și criticii, înțeles ca spectator profesionist, un set de criterii cu ajutorul cărora poate judeca cu un plus de siguranță evoluția actricească înțeleasă în procesul comunicării și inter-relaționării.

Robert Cohen, *Puterea interpretării scenice*, Casa Cărții de Știință și Facultatea de Teatru și Televiziune din Cluj-Napoca, 2007

Reveniri periodice benefice

Odată cu volumul *Imaginează-ți că ești Dumnezeu*, apărut în anul 2008 în colecția „Biblioteca românească” a Editurii Paralela 45, Matei Vișniec revine spectaculos la un gen de teatru deloc minor, cu specificități aparte ce vizează tocmai forța de concentrare a scriiturii. Un gen de teatru care, în cazul concret al dramaturgului, e doar aparent definitoriu pentru ceea ce se definește prin sintagma „primul Vișniec”, în realitate o preocupare dominantă a personalității sale creatoare – teatrul scurt, la care, cum el însuși mărturisește, revine periodic. Un teatru scurt care, de astă dată, nu se individualizează atât prin relațiile sale cu *pattern*-ul beckettian din care mai pot fi totuși detectate unele urme, ci mai curând prin felul subtil în care realismul alternează cu absurdul ori cu suprealismul, prin modul în care o întâmplare „normală” (ale cărei premise sunt enunțate în primele replici ale piesei) e pe neașteptate „răsturnată”, grație recursului la poeticizare și metaforizare. Citind textele adunate în volum ești încercat de sentimentul că, revenind la piesa scurtă, spiritul lui Matei Vișniec, imaginația dramaturgului funcționează asemenea unui magnet ori a unui burete uriaș ce absoarbe cu lăcomie mai toate fațetele prin care s-a manifestat el de-a lungul timpului. Bunăoară, piesa ce încheie cartea,