

Nicolae HAVRILIUC

LILLY BULANDRA despre Actor și arta lui

Formată la școala de teatru a Aristizzei Romanescu și a lui Constantin I. Nottara, Lilly Bulandra a fost o artistă devotată Naționalului din Cernăuți, după ce se remarcase la Compania Bulandra–Manolescu–Storin–Maximilian (în Liza din *Cadavrul viu* de Lev Tolstoi, alături de Ion Manolescu, N. Bălțațeanu, G. Calboreanu, regia Karl Heinz Martin, 1923). Împreună cu soțul ei, Nae Bulandra, actrița a făcut parte din prima trupă românească de teatru stabil din Bucovina, jucând în spectacolul inaugural al Naționalului cernăuțean, *Chemarea codrului* de G. Diamandy, 29 octombrie 1925 (rolul *Ilona*), direcția de scenă: Radu Popeea, asistat de Nello Bucevschi. În cei zece ani de ființare a teatrului din capitala „Arboroasei” (1925–1935), Lilly Bulandra a interpretat numeroase roluri din dramaturgia românească și universală, în direcțiile de scenă: Petre Sturdza (Domnița din *Cheleş Împărat* de C-tin Berariu), Ovid Brădescu (Mira Dăianu din *Păianjenul* de A. de Hertz, Eliza din *Pygmalion* de G.B. Shaw), Aurel I. Maican (Sonia din *Crimă și pedeapsă* de F.M. Dostoievski, dramaturgie de Aurel I. Maican și I. Cernea), V.I. Popa (Virginia din *Minunea Sf. Anton* de M. Maeterlinck, doamna Midget din *În larg* de S. Vane, Rutelinda din *Clopotul scufundat* de G. Hauptmann, Maria din *Lilliom* de Fr. Molnar), G.M. Zamfirescu (Vivette din *Iubitul* de J. Deval), Mișu Fotino (Cecile din *Femeia avocat* de G. Beer), Nello Bucevschi (Marta din *Pădurea spânzuraților* de L. Brebanu, dramaturgie de Al. Mitric). A tradus pentru scena cernăuțeană texte de Molière, J. Deval, G.B. Shaw. În paralel cu activitatea scenică, Lilly Bulandra participă la dezvoltarea învățământului artistic în calitate de profesoară la Conservatorul cernăuțean de Artă Dramatică, dovedindu-se o personalitate a pedagogiei teatrale. Rodul acestei îndeletniciri este eseuul *Actorul și arta lui*, București, 1929, devenit ulterior instrument de lucru și pentru Conservatoarele de Artă Dramatică din București și Iași.

Desființându-se Naționalul cernăuțean în 1935, Lilly și Nae Bulandra se vor muta la Naționalul din Cluj. Acolo, activității scenice de interpretă (în spectacolele *Făclia sub obroc* de G. d'Annunzio, *Vocea de Cocteau*, *Săptămâna luminată* de Săulescu) se adaugă și cea de regizoare (*Magda* de Sudermann, interpretând și rolul principal).

După 1940, când orașul Cluj intră sub ocupație, Lilly și Nae Bulandra, urmând trupa Naționalului, se stabilesc la Timișoara, unde rămân până la sfârșitul vieții. În așa-numitele stagioni din refugiu ale Naționalului clujean, Lilly apare în spectacolele *Eva în vitrină* de G. Gianini, *Surorile Aman* de Sanda Cocorăscu, *Actrița* de R. Schacht. Integrată în lumea teatrală a orașului de pe Bega, Lilly Bulandra (după moartea lui Nae Bulandra în 1944) face parte din prima trupă românească de teatru profesionist din Timișoara, cunoscut în epocă sub numele de „Teatru muncitoresc al poporului”, înființat în octombrie 1945. Spectacolul inaugural din 25 decembrie, cu piesa *Ion al Vădanei* de N. Kirițescu, a fost regizat de Lilly Bulandra (ea jucând și rolul Smaranda). Afându-se la conducerea acestui teatru timp de două stagioni (1946–1948), Lilly Bulandra se implică în viața spectacolelor, oferind tinerei scene timișorene producții notabile: *Platon Krecet* de A. Korneiciuk, regie și interpretare (rolul *Maria*), *Nu-i adevărat, dar cred* de Peppino de Filippo, regie și traducere, *Spre ziuă* de S. Maugham (rolul D-na Henderson), *Focurile* de Eusebiu Camilar și Magda Isanos, regie, *Monzu* de L. D'Ambră, regie și interpretare (rolul Baroneasa), *Mansarda* de Al. Gehri, regie și interpretare (rolul Germaine). Moartea prematură a lui V.I. Popa în 1946, de numele căruia se leagă activitatea ei interpretativă din perioada cernăuțeană, o îndeamnă să monteze în memoriam în 1947 trei spectacole: *Tache, Ianke și Kadâr* de V.I. Popa, regie, *Cămila trece prin urechile acului* de Fr. Langer, regie și interpretare (în 1926, V.I. Popa a transpus textul scriitorului ceh, cu ea în rolul principal într-un spectacol de referință) și *Triptic Cehov*, regie (știindu-se că V.I. Popa a regizat la Cernăuți în premieră pe țară *Unchiul Vanea*). Prețuită și admirată pentru multiplele calități artistice, Lilly Bulandra va fi inclusă în colectivul de actori ai Teatrului de Stat din Timișoara, înființat în 1948. Emil Josan, director și regizor, o distribuie în spectacolul *1% fatal*, de Ion Lazaroneanu.

Din trecutul ei de strălucire și de vigoare scenică, Lilly Bulandra aducea prin respiroul jocului un suflu energizant și de sine stătător la întemeierea teatrului profesionist din Timișoara și o incrustație în marmură la gloria teatrului românesc.

„Să nu-și închipuie tinerii începători că, dacă au descoperit în ei calități naturale, nu mai au nimic de învățat și că este destul să se repeadă pe scenă pentru ca lumea să fie a lor; că pot, dintr-o săritură, să parcurgă drumul pentru care cei mai bătrâni decât ei au pus ani de zile ca să-l străbată”.

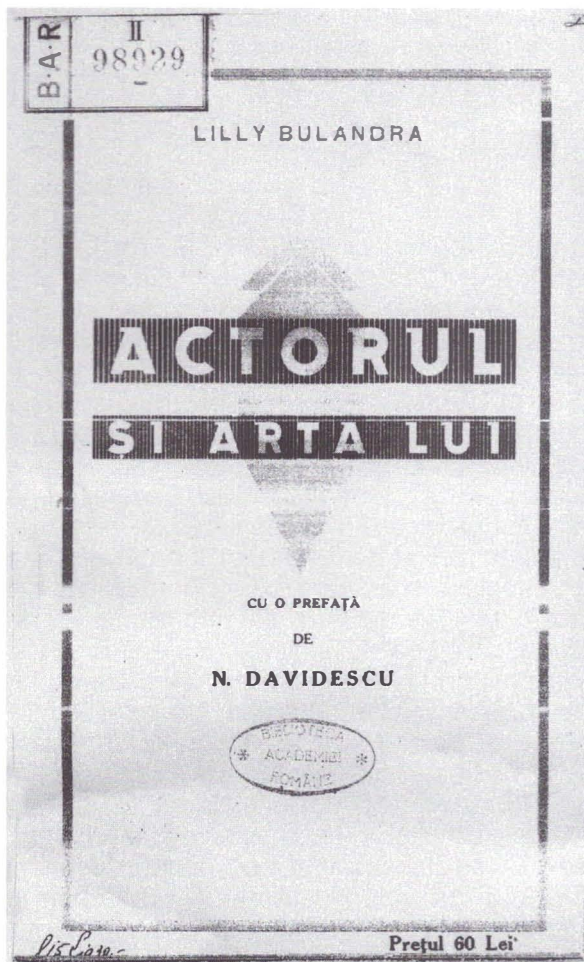
Lilly Bulandra

Înscris în perimetrul eseului structurat, textul *Actorul și arta lui*, București, 1929, reprezintă o contribuție la dezvoltarea gândirii teatrale românești din perioada interbelică. Lilly Bulandra cunoscând bine partea ei de viață, arta jocului scenic, nu propune o metodă a acestui tip de joc. Ea încearcă să delimiteze jocul scenic în componenta mișcării și-n componenta rostirii prin care se transfigurează sensibilitatea și inteligența actorului. Potrivit lui Adrian Marino, „eseul nu asediază metodic, ci numai seduce și învăluie ideea”.

Acordând întâietate artei teatrale în cultura unui popor, Lilly Bulandra îi atribuie calitatea de școală, deoarece are misiunea „de a instrui și moraliza”. Impactul pe care teatrul îl produce asupra spectatorului provine din posibilitățile de adresare pe calea sufletului și a minții. Piesele jucate, oricât de felurite ar fi ca modalitate de exprimare a realității sau tematic, răscolesc spectatorul, conștientizându-l și predispunându-l spre disocieri și analize a unor aspecte din viața cotidiană. Pe de altă parte, emoția din timpul spectacolului „luminează mințile și deșteaptă gustul pentru cultură”. Dar vizualizarea unor situații de viață pe scenă și perceperea lor de către spectator depind de rostirea și de mișcarea actorului. De aceea, Lilly Bulandra, considerând actorul un centru de greutate al spectacolului, îi acordă toată atenția. Observându-se pe sine în desfășurarea jocului, actrița-profesoară transliterează reprezentările jocului în teorie, trecând de la etalarea unor stări, sentimente, atitudini în mișcare scenică la fixarea lor în expresii și înțelesuri, dând astfel curs gândirii ce teoretizează ludicul. Se cuvine subliniat că experiența scenică (până la data apariției lucrării, anul 1929) a fost valorificată de Lilly Bulandra în vederea educării actorului, văzut ca un principal element aflat în slujba universului ideatic, dezvoltat concret pe scenă, și ca un reper emoțional și cerebral în relație cu sine, cu partenerul de joc și cu sala.

Gândind educația artistică, Lilly Bulandra plasează actorul în mediul său natural, însușiri și deprinderi înnăscute ce-i particularizează personalitatea, dar și-n atmosfera de clasă prin care se deosebesc calități și deprinderi pe drumul perfecționării printr-o firească și controlată apropiere, identificare și însufletire a personajului. Redându-se pe sine, actorul se dăruiește artei și, implicit, spectatorului. În jocul actorului, Lilly Bulandra, deși face distincție între sensibilitate și cerebralitate, nu supralicitează și nici nu supraestimează un registru în dauna celuilalt. Perfecționarea jocului înseamnă o stăpânire de sine a actorului, printr-o comunicare între intelect și afect în procesualitatea apariției, creșterii și descreșterii iluziei scenice.

Aflat pe făgașul creației, actorului îi sunt necesare sensibilitate și inteligență, voce și dicție bună, pronunțare, frazare, nuanțare, tăcere, respirație, dar și putere de exteriorizare prin gest și privire, fizic plăcut, memorie, spirit de observație, atitudini după circumstanțele jocului. De perfecționarea actorului depinde reușita spectacolului. Potrivit actriței-profesoare, jocul actorului este unul dintre cele trei elemente, alături de valoarea textului și de aprecierea publicului, ce contribuie la reușita spectacolului.



LILLY BULANDRA
IN VIRGINIA DIN „MINUNEA SF. ANTON”

Actorul și arta lui atrage atenția prin ritmul ce dă formă unei experiențe scenice. Momentele de joc nu apar de-a valma într-o desfășurare ce ar alerta etalarea ideilor; configurarea momentelor de joc sunt mai degrabă rodul unor reflecții și adnotări pe marginea lor, accentul căzând pe obiectivitatea resurselor creatoare ce alcătuiesc actorul. Și totuși, lucrarea poate fi divizată în două părți: a) mijloace de exteriorizare ce trimit la auz: voce, dicție, arta de a citi, respirație, pauză; b) mijloace de exteriorizare ce trimit la văz: privirea, mimica, gestul, atitudinea, fizicul. Cum, în interpretarea unui personaj, vocea actorului joacă un rol decisiv, Lilly Bulandra definește modul de a vorbi pe scenă prin expresia „simplitate care să nu fie prea familiară” și „elocvență care să nu fie declamatorie”. În rostirea scenică, actorului îi sunt necesare o pronunțare clară, o frazare corectă și o justă valorificare a cuvintelor (aceste momente duc spre o dicție corectă ce se-nvață. Dar mai există dicția expresivă și ritmică, aparținând harului primit de actor de la natură). Citându-l pe Coquelin Ainé, se menționează că vorbirea scenică reprezintă „politețea actorului față de public”. Trecând la „arta de a citi, considerată esențială în pregătirea unui rol, Lilly Bulandra îndeamnă la citirea pe bucăți, cu accentul pus pe „cuvintele de valoare” care, în felul cum sunt distribuite de către autor, ajută la fixarea unui

caracter sau a unei situații de viață. Scoaterea din context a cuvântului central și animarea scenică se face printr-o intonație justă „Adesea intonația, susține Lilly Bulandra, traduce mai bine decât cuvântul gândirea noastră”. Printr-o lectură atentă și conformă cu textul de studiat, actorul se redescoperă pe sine și începe creația (nu imitația). „Papagalii nu au ce căuta în artă”, atenționează actrița-profesoară. Actorului i se cere artă și-n respirație, adică să gândească cum își drămuiește preluările, sedimentările și eliminările cantităților de aer. „Pozarea vocii”, sporind, printre altele, distincția actorului, este în strânsă legătură cu respirația. Spre a evita monotonia în vorbirea scenică, Lilly Bulandra recomandă actorilor cele trei modalități de rostire transmise și ei de către Aristizza Romanescu: 1) Schimbați modurile vocii; 2) Nu sfârșiți frazele în același ton; 3) Nu suiți și nu coborâți vocea cu regularitate la intervale egale.

Discutându-se arta actorului în interbelic, se formula o întrebare esențială: Este această artă o imitație a naturii, un revers al vieții trecut printr-un indigo perfect? Lilly Bulandra, avansând un punct de vedere, îndemna actorul să copieze viața, pe cât primește acceptul realității, dar nu „realitatea absolută”, deoarece nu toate formele vieții pot fi copiate. Iar spre a nu stârni „dezgustul sau oroarea de public”, ea le propunea „să copieze natura cu artă”. Fenomenul dă roade numai dacă reușim ca, atunci „când studiem un rol, să supunem totul controlului superior al inteligenței”. Ceea ce înseamnă că arta este „emoția intelectualizată”.

În cazul actriței-profesoare Lilly Bulandra, pedagogul și regizorul coexistă prin colaborare cu actorul, pregătindu-l pentru spectacol sau plasându-l printre convențiile spectacolului, dar la dimensiunea educării și modelării actorului. Însul cu înzestrări pentru scenă trece în ipostaza de actor prin intermediul pedagogului, dar actorul trece în rolul unui personaj prin intermediul regizorului. Și-ntr-un caz și-n altul, se urmează procesul educării sau al modelării, adică al pregătirii și așezării actorului în personalitatea personajului. În concepția actriței-profesoare, actorul joacă și se joacă pe sine cu „sufletul de împrumut al personajului”. Această sintagmă poate lămuri spectatorul în legătură cu relația dintre personalitatea actorului, ce poate fi lezată de „apăsarea” regizorului, și personalitatea personajului, având destinul hotărât de regizor. Într-adevăr, actorul joacă pe scenă „cu sufletul de împrumut al personajului”, numai că acest „împrumut” se datorează viziunii regizorului ce îndeamnă la modelări în vederea intrării în rol. Viziunea este a regizorului, trăirea este a actorului. Când viziunea și trăirea se-nscriu într-o formulă creatoare, crește personalitatea personajului și puterea de impresionare a spectacolului primește noi dimensiuni.

Actorul, fiind un element de bază al demersului scenic, intra adesea în atenția dramaturgilor (Camil Petrescu, George Călinescu), regizorilor (V.I. Popa, G.M. Zamfirescu, Soare Z. Soare, Victor Bumbesti, Marietta Sadova), esteticienilor (Tudor Vianu, Alice Voinescu, Sandu Eliad) ca un prilej de meditații în vederea constituirii unei gândiri originale despre arta teatrală. Cartea *Actorul și arta lui*, sintetizând punctele de vedere ale timpului, trebuie apreciată prin caracterul ei practic, transmitând din context „un mănunchi de învățături, culese unele din lecturi, altele din sfaturile primite de la cei mai experimentați decât mine și de convingeri dobândite din propria mea practică”. Confesiunea actriței-profesoare Lilly Bulandra, văzută ca o verigă în teoretizarea fenomenului teatral de la noi, prin respiroul ei, scoasă din uitare, ar revigora căutările prezentului. Nu pot să-nchei fără să formulez un gând: după lectura cărții, altfel privești spectacolul și te apropii de actor prin porțile deschise ale sufletului său pe care le tănuiește când le transformă în artă.