Departamentul de Cercetare

Caietele Bibliotecii UNATC

volumul 16/nr. 2/2014

CĂTRE ACTORI
DESPRE TEHNICA ARTEI DRAMATICE

MIHAIL CEHOV

UNATC PRESS
ISSN 2065 – 7455

Caietele Bibliotecii UNATC

2014

Universitatea Naţională de Artă Teatrală şi Cinematografică
"I.L. Caragiale" Bucureşti

Centrul de Cercetare al Facultăţii de Teatru

Caietele Bibliotecii UNATC – vol. 16/nr. 2/2014
Coordonatori: lect. univ. dr. Mihaela Beţiu & conf. univ. dr. Carmen Stanciu
Editare: Mihaela Beţiu
mihaela.betiu@yahoo.com

facebook.com/
CaieteleBiblioteciiUNATC

www.unatc.ro
UNATC PRESS
ISSN 2065 – 7455

CĂTRE ACTORI
Despre tehnica artei dramatice

*de **MIhail Cehov***

*traducere din limba engleză **L. Cernasov, G. Angheluță***
*tehnoredactareȘ **Anca Talpos, Cornel Huțanu***

Cuprins

Prefaţă - Cehov către actori
Cap. I - Corpul şi psihicul actorului - pag. 8-22
Cap. II - Imaginaţia şi încorporarea imaginilor - pag. 23-32
Cap. III - Improvizaţie şi ansamblu - pag. 33-42
Cap. IV - Atmosferă şi sentimente individuale - pag. 43-53
Cap. V - Gestul psihologic - pag. 54-64
Cap VI - Personaj şi caracterizare - pag. 65-70
Cap. VII - Individualitatea creatoare - pag. 71 -76
Cap. VIII - Legile compoziţiei în teatru - pag. 77-98
Cap. IX - Genurile teatrale - pag. 99-104
Cap. X - Cum se abordează un rol - pag. 105-121
Cap. XI - Concluzie - 122-126
Cap. XII - Câteva teme de improvizaţie - pag. 127-141

Lui George Shdanoff,

Care a împărţit cu mine munca activă, emoţiile şi bucuriile Teatrului Cehov. Priceperea sa regizorală şi experienţele pedagogice cu principiile metodei pe care o prezint în această carte au constituit pentru mine influenţe stimulative.

St. James Theatre
New York, iulie 1952

Dragă d-le Cehov, dragul meu profesor,

Cred că ultima oară când am avut norocul să vă vorbesc a fost acum vreo zece ani. Nu cred că v-am spus vreodată în cursul acelui an în care am avut privilegiul să lucrez cu dvs. Întreaga poveste a aderării mele la teoria dvs. asupra artei dramatice.

Totul a început în ultimii ani ai deceniului al treilea, când v-am văzut în repertoriul de piese pe care le-aţi dat la Paris: „Inspectorul general", „Eric al paisprezecelea", „A douăsprezecea noapte", „Hamlet", etc. Am ieşit cu convingerea că prin dvs. şi numai prin dvs. voi putea găsi ceea ce căutam - un drum concret şi palpabil pentru a ajunge la stăpânirea acelui lucru insesizabil care se numeşte tehnica artei dramatice.

Căutările mele au continuat ani de zile, şi de cele mai multe ori păreau infructuoase. Am încercat să mă alătur grupului dvs. când aţi înfiinţat Teatrul Cehov de la Dartington, în Anglia apoi am auzit că v-aţi mutat în America cu cei mai mulţi membri ai grupului dvs. şi că vă continuaţi activitatea în Conneticut, şi mi-au trebuit mai mulţi ani ca după toate evenimentele internaţionale să ajung în cele din urma în America cu unicul scop de a lucra cu dvs.

Acum, ţinând în mâini manuscrisul cărţii „Către actori", am găsit ceea ce am căutat, şi ceea ce am încercat să descopăr pentru mine: tocmai ceea ce am încercat să aplic în munca mea, începând de la acea scurtă perioadă în care am avut şansa să lucrez cu dvs. Căci deşi am vizitat multe şcoli şi mulţi actori, regizori şi pedagogi foarte cunoscuţi şi talentaţi, eu n-am găsit niciodată ceea ce m-ar fi putut învăţa lucrul cel mai important al tehnicii dramatice. Ei ştiau foarte bine să predea dicţiunea; şi ştiau foarte bine să te înveţe să dai o replică, dar în majoritatea cazurilor, ei te faceau să cauţi partea cea mai vitală şi mai importantă a artei dramatice - tu însuţi - numai prin „reguli" destul de vagi şi generale, care se dovedeau a fi doar terminologie, fără vreo utilitate concretă.

Când eşti pianist, ai un instrument în afara ta a cărui stăpânire o înveţi prin exersarea degetelor şi printr-o muncă asiduă, şi astfel cu ajutorul lui ca artist creator îţi poţi realiza şi exprima arta. Ca actor, artistul trebuie să se realizeze cu ajutorul instrumentului celui mai greu de stăpânit - el însuşi -, fiinţa lui fizică şi eul său emoţional. Cred că de aici decurge toată confuzia diferitelor şcoli de artă dramatică, şi de aceea manuscrisul dvs., pe care îl am în faţa mea, preţuieşte mai mult decât greutatea lui în aur pentru fiecare actor, şi chiar pentru orice artist creator.

După cum am spus-o mai înainte, tot ce am învăţat de la dvs, am aplicat în decursul anilor, în orice mediu în care am lucrat, nu numai ca actor, ci şi ca regizor, nu numai în teatru, ci şi la televiziune, cinema, scenografie, în coordonarea acelui lucru complex care este o producţie dramatică vie pentru televiziune.

După părerea mea, cartea dvs. „Pentru actori" este în aşa măsură cea mai bună lucrare de acest gen, încât nu suferă nici cea mai mică comparaţie cu tot ce a apărut vreodata în acest domeniu. Şi cred că ea se poate citi cu acelaşi interes ca şi oricare din operele literare de valoare pe care le-am cunoscut.

Şi acum nu pot decât să vă exprim recunoştinţa mea pentru că aţi pus la îndemână, mie şi altor artişti, o lucrare de sinteză pentru a putea stăpâni ceea ce dvs. numiţi „procesul de creaţie”.

Al dvs.,
Yul Brynner

PREFAŢĂ

Această carte este rezultatul urmăririi din culise a procesului de creaţie - urmărire începută cu mulţi ani în urmă în Rusia, la Teatrul de Artă din Moscova, de care am fost legat timp de şaisprezece ani. În acest timp am lucrat cu Stanislavski, Nemirovici-Dancenko, Vahtangov şi Sulerjîţki. În calitatea mea de actor, regizor, profesor şi în sfârşit director al Teatrului Mic de Artă din Moscova, am avut posibilitatea să-mi dezvolt metodele de joc şi regie, şi să le formulez într-o tehnică definită, al cărei produs este această carte.

După ce am plecat din Rusia am lucrat mulţi ani în teatrele din Letonia, Austria, Franţa, Anglia, şi cu Max Reinhardt în Germania.

De asemenea am avut norocul să cunosc şi să observ actori şi regizori celebri de toate tipurile şi tradiţiile, printre care personalităţi atât de memorabile ca Saliapin, Meyerhold, Moisiu, Jouvet, Gielgud şi alţii.

Mai departe am putut acumula multe cunoştinţe utile ca regizor al piesei „A douăsprezecea noapte" la teatrul evreiesc „Hebime" în Europa, al operei „Parsifal" la Riga, şi al operei „Târgul din Sorocinsk" la New York.

În timpul muncii mele la aceasta din urmă, convorbirile pe care le-am avut cu Serghei Rahmaninoff mi-au inspirat multe contribuţii suplimentare la această tehnică.

În 1936, dl. şi d-na. Emhirst, şi d-ra. Beatrice Straight, au deschis o şcoală de artă dramatică la Dartington Hall, Devonshire, Anglia, cu intenţia de a crea Teatrul Cehov. Ca director al acestei şcoli am avut ocazia de a face un mare număr de experienţe valoroase legate de tehnica mea. Aceste experienţe au continuat după ce şcoala a fost mutată în Statele Unite, în preajma izbucnirii celui de-al doilea război mondial, şi de atunci, în tot timpul transformării şcolii într-un teatru profesional, cunoscut sub numele Chekhov Players.

Acest teatru ar fi putut continua să experimenteze principii noi ale artei dramatice în cursul turneului său cu un repertoriu clasic; totuşi activitatea sa a fost întreruptă când majoritatea membrilor săi de sex masculin a fost chemată sub arme.

Experienţele mele şi-au croit drum înainte câtva timp cu ajutorul actorilor de pe Broadway, dar au trebuit până la urma amânate pentru un timp nedefinit, când mulţi din membrii acestor companii au intrat de asemenea în serviciile militare.

Acum, după toti aceşti ani de experimentare şi verificare, simt că a venit momentul de a aşterne aceste idei pe hârtie şi de a le oferi ca opera vieţii mele judecăţii colegilor mei, şi a maselor largi de cititori.

Totodată vreau să-mi exprim recunoştinţa faţă de Paul Marshall Allen pentru ajutorul său generos în ceea ce priveşte versiunea actuală; lui Betty Raskin Appleton, Dr. Serghei Bertensson, Lenidos Dudarew-Ossetynski, Hurd Hatfield, şi mai ales lui Deirdre du Prey, fostul meu elev şi profesor calificat al acestei metode, pentru contribuţiile fiecăruia dintre ei.

Rezerv o notă de apreciere specială pentru Charles Leonard, dramaturg-producător-regizor, a cărui cunoaştere temeinică a metodei şi înţelegere de a o aplica în diversele ramuri ale teatrului, în film, radio şi televiziune m-a convins să-l însărcinez cu munca editorială a acestei versiuni fmale a manuscrisului. Priceperea lui nepreţuită m-a făcut să-i fiu profund îndatorat.

Mihail Cehov

Beverly Hills, California, 1952

Cuvânt către cititor

Am nevoie de ajutorul tău.

Natura abstractă a subiectului cere nu numai o lectură concentrată, nu numai o înţelegere clară, ci şi o colaborare cu autorul. Căci ceea ce poate fi făcut uşor de înţeles prin contact personal şi demonstraţie, depinde în mod necesar de cuvinte şi concepte pur intelectuale.

Multe din întrebările ce se pot naşte în mintea ta în timpul sau după lectura fiecărui capitol pot căpăta cel mai bun răspuns prin aplicarea practică a exerciţiilor recomandate. Din păcate, nu există o altă posibilitate de a colabora: tehnica de joc nu poate fi niciodată bine înţeleasă fără practicarea ei.

Tehnica oricărei arte este uneori în stare să înăbuşe, aşa cum s-a mai întâmplat, scânteia inspiraţiei la un artist mediocru; dar aceeaşi tehnică în mâinile unui maestru poate transforma scânteia într-o flacără de nestins.

Josef Jasser

CAPITOLUL I

CORPUL SI PSIHICUL ACTORULUI

Corpurile noastre ne pot fi sau cei mai buni prieteni,
sau cei mai răi duşmani.

Este un fapt cunoscut că corpul şi psihicul omenesc se influenţează reciproc şi se află într-o constantă interacţiune. Un corp fie nedezvoltat, fie cu hiperdezvoltare musculară poate tulbura cu uşurinţă activitatea minţii, toci sentimentele, sau slăbi voinţa. Deoarece orice domeniu şi profesiune produce deprinderi, boli sau accidente profesionale caracteristice, care afectează inevitabil pe muncitorii sau profesioniştii respectivi, numai rareori putem găsi un echilibru complet sau armonie între fizic şi psihic.

Dar actorul, care trebuie să-şi considere corpul ca un instrument pentru exprimarea unor idei creatoare pe scenă, trebuie să tindă către realizarea unei armonii complete între psihic şi fizic.

Există anumiţi actori care îşi simt profund rolurile, le pot înţelege cu cea mai mare limpezime, dar care nu pot nici exprima, nici produce în faţa publicului această bogăţie cu mijloace proprii. Acele idei şi emoţii minunate sunt oarecum încătuşate înăuntrul corpurilor lor nedezvoltate. Procesul de repetiţie şi joc propriu-zis este pentru ei o luptă penibilă împotriva propriei lor *„cărni prea solide"*, după cum spune Hamlet. Dar nimeni nu trebuie să se descurajeze. Orice actor suferă într-o măsură mai mare sau mai mică de o anumită rezistenţă a corpului său.

Pentru a învinge aceasta este nevoie de exerciţii fizice, dar ele trebuie să fie bazate pe principii diferite de acelea care sunt folosite în majoritatea şcolilor de artă dramatică. Gimnastica, scrima, dansul, acrobaţia, gimnastica artistic[pentru fete, luptele, sunt fără îndoială bune şi folositoare prin ele însele, dar corpul unui actor trebuie supus unei dezvolări speciale, în conformitate cu cerinţele specifice ale profesiunii noastre.

Care sunt aceste cerinţe?

În primul rând şi mai ales vine extrema sensibilitate a corpului faţă de impulsurile psihice creatoare. Aceasta nu poate fi obţinută prin exerciţii strict fizice. Psihicul însuşi trebuie să ia parte la această dezvoltare. Corpul unui actor trebuie să absoarbă însuşirile psihice, trebuie să fie plin şi pătruns de ele, în aşa fel încât ele să-l transforme treptat într-o membrană sensibilă, un fel de receptor şi conveior al imaginilor, sentimentelor, emoţiilor si impulsurilor voluntare cele mai subtile.

Începând cu ultima treime a secolului XIX a început să predomine cu o putere tot mai mare o concepţie materialistă despre lume, atât în afara artei, cât şi în ştiinţa şi viaţa de toate zilele. Prin urmare, numai lucrurile care sunt palpabile, şi numai ceea ce are aparenţa exterioară a fenomenelor vieţii pare să fie în stare să atragă atenţia unui artist.

Sub influenţa concepţiilor materialiste, actorul modern este tentat în permanentă, şi fără să fie neaparată nevoie de practica primejdioasă, de a elimina elementele psihologice din arta sa, şi de a supraestima semnificaţia celor fizice. Astfel, cu cât se cufundă el mai adânc în acest mediu neartistic, cu atât corpul său devine mai puţin animat, tot mai superficial, mai greoi, mai rigid, şi în cazuri extreme seamănă chiar cu un

fel de automat al epocii lui, mecaniciste. **Venalitatea** devine un susţinut comod al originalităţii. Actorul începe să recurgă la tot felul de trucuri şi clişee teatrale, şi acumulează curând o seamă de deprinderi de joc specifice şi un manierism corporal; dar nu este vorba de cât de bune sau rele par să fie acestea, ele nu fac decât să ţină locul sentimentelor şi emoţiilor lui artistice reale, al dispoziţiei creatoare adevărate pe scenă.

Mai mult, sub puterea hipnotică a materialismului modern, actorii sunt chiar înclinaţi să neglijeze limita care trebuie să separe viaţa cotidiană de cea scenică. Ei forţează, în loc să aducă pe scenă viaţa aşa cum este ea, şi în felul acesta devin mai curând nişte fotografi obişnuiţi decât artişti. Ei au înclinaţia de a uita că adevărata sarcină a unui artist creator nu este de a copia pur şi simplu aparenţa exterioară a vieţii, ci de a interpreta viaţa sub toate aspectele şi în toată profunzimea ei, de a arăta ce este în spatele fenomenelor vieţii, de a-l lăsa pe spectator să privească dincolo de faptele si sensurile vieţii.

Căci nu este oare artist, actor în înţelesul adevărat, acea flinta care este înzestrată cu putinţa de a vedea şi de a trăi, lucruri care sunt obscure pentru o persoană obişnuită? Şi oare nu este menirea lui adevărată - instinctul său binecuvântat de a oferi spectatorului, cu un fel de revelaţie, propriile sale impresii asupra lucrurilor, asa cum le vede şi le simte el? Dar cum poate el să facă aceasta, dacă corpul său este încătuşat şi limtat în expresivitatea sa de puterea unor influenţe neartistice, necreatoare?

Atâta timp cât corpul şi vocea sa sunt singurele instrumente fizice pe care el poate cânta, oare nu trebuie să le apere de constrângerile care sunt ostile şi delatorii pentru profesiunea sa?

Gândirea rece, analitică, materialistă tinde să înăbuşe avântul către imaginaţie. Pentru a contracara această intervenţie distrugătoare, actorul trebuie să-şi asume sistematic sarcina de a-şi hrăni corpul cu alte impulsuri decât acelea care-l duc către un mod pur materialist de trăire şi gândire. Corpul actorului poate avea pentru el o valoare optimă numai când este susţinut de un torent neîntrerupt de impulsuri artistice; numai atunci, corpul său poate fi cel mai rafinat, cel mai flexibil, mai expresiv şi mai vital dintre toate, sensibil şi receptiv faţă de sensibilităţile care constituie viaţa interioară a unui artist creator. Căci corpul actorului trebuie să fie modelat şi recreat din interior. Deîndată ce incepem să exersăm, suntem uimiţi văzând cât de mult şi cât de avid poate absorbi corpul omenesc, în special acela al actorului, tot felul de valori pur psihice, şi reacţiona la ele. De aceea pentru dezvoltarea actorului trebuie găsite şi aplicate exerciţii psihologice speciale. Primele nouă exerciţii sunt indicate pentru a satisface această cerinţă.

Aceasta ne aduce la definirea celei de a doua cerinţe care este bogăţia psihicului însuşi. Un corp sensibil şi un psihic bogat nuanţat sunt reciproc complementare şi creează acea atmosferă atât de necesară pentru atingerea scopului profesional al actorului. Veţi obţine aceasta prin lărgirea continuă a cercului intereselor voastre. Încercaţi să trăiţi sau să va apropiaţi psihologia unor persoane din alte epoci citind piese istorice, nuvele istorice, sau chiar cărţi de istorie. În timpul acesta încercaţi să pătrundeţi în gândirea lor, fără a le impune punctul vostru de vedere modern concepţiile morale, principiile sociale sau orice este de natură personală. Încercaţi să-i înţelegeţi prin modul lor de viaţă şi prin împrejurările vieţii lor. Respingeţi noţiunea dogmatică şi greşită că personalitatea umană nu e schimbă niciodată, rămânând aceeaşi în toate timpurile şi în toate epocile (am auzit cândva un actor de seamă spunând: *„Hamlet a fost o marionetă, exact ca mine!"*). În aceeşi clipă, el şi-a trădat acea lene interioară care l-a împiedicat să pătrundă mai intim în personalitatea lui Hamlet, şi lipsa lui de interes faţă de tot ce se afla dincolo de limitele propriei sale psihologii.

În mod similar încercaţi să pătrundeţi în psihologia diferitelor popoare; încercaţi să definiţi caracterele lor specifice, trăsăturile lor psihologice, interesele, arta lor. Lămuriţi principalele deosebiri care deosebesc între ele aceste popoare. Mai departe, căutaţi să pătrundeţi în psihologia persoanelor din jurul vostru faţă de care simţiţi o antipatie. Încerţi să le găsiţi unele însuşiri bune, pozitive, pe care poate nu le-aţi observat înainte.

Faceţi încercarea de a trai ceea ce trăiesc ele; întrebati-vă de ce ele simt şi acţionează aşa şi nu altfel.

Rămâneţi obiectivi, şi vă veţi lărgi incomensurabil propria voastră psihologie. Toate aceste trăiri impuse, datorită propriei lor ponderi, vor pătrunde treptat în fiinţa voastră şi vă vor face mai sensibili, mai nobili, mai flexibili, şi astfel capacitatea voastră de a pătrunde în viaţa interioară a personajelor va deveni mai ascuţită. Veţi începe prin a descoperi acel fond inepuizabil de originalitate, inventivitate şi ingenuitate, pe care îl veţi putea dărui ca actori. Veţi fi capabili să depistaţi în personajele voastre acele trăsături fine dar fugitive, pe care nimeni în afară de voi, actorii, nu le poate vedea şi în consecinţă dezvălui spectatorilor voştri.

Şi dacă în plus la sugestiile de mai sus veţi dobândi deprinderea de a suprima orice fel de criticism inutil, fie în viaţă, sau în munca voastră profesională, veţi grăbi considerabil dezvoltarea voastră.

A treia cerinţă este completa subordonare a corpului şi psihicului de către actor. Actorul care vrea să devină propriul său stăpân, şi al meşteşugului său, va exclude elementul „accidental" din profesiunea sa, şi va crea o bază solidă pentru talentul său. Numai o dominare completă a corpului şi psihicului său îi va da încrederea în sine, libertatea şi armonia necesară pentru activitatea sa creatoare. Căci în viaţa cotidiană modernă noi nu facem un uz suficient sau adecvat de corpul nostru, şi ca urmare majoritatea muşchilor noştri devin flasci, inflexibili şi insensibili. Muşchii trebuie reactivaţi şi întăriţi. Întreaga metodă sugerată în această carte ne conduce către satisfacerea acestei cerinţe. Şi acum să pornim la munca practică, şi să începem cu exerciţiile. Evitaţi de a le executa mecanic, şi căutaţi întotdeauna să aveţi în minte scopul final.

Exerciţiul 1:

Faceţi o serie de mişcări largi, dar simple, utilizând maximum de spaţiu în jurul vostru. Atrageţi în ele tot corpul. Faceţi mişcările cu destulă forţă, dar fără o constrângere inutilă a muşchilor. Deschideţi-vă complet, întinzând larg mâinile şi braţele, cu picioarele mult depărtate. Rămâneţi câteva momente în această poziţie extinsă. Imaginaţi-vă că deveniţi din ce în ce mai larg şi mai mare. Reveniţi la poziţia iniţială. Repetaţi aceeaşi mişcare de câteva ori. Ţineţi minte scopul exerciţiului, spunându-vă: „îmi trezesc muşchii adormiţi şi corpul; sunt pe cale de a-l reînviora şi de a-l utiliza".

Acum închideţi-vă, încrucişându-vă braţele pe piept, şi punând mâinile pe umeri. Îngenunchiaţi pe unul sau amândoi genunchii, aplecând capul foarte adânc. Imaginaţi-vă că deveniţi tot mai mic şi mai mic, înfaşurându-vă, strângându-vă de parcă vreţi să dispăreţi înăuntrul vostru, şi că spaţiul din jurul vostru se strâmtează. Un alt grup de muşchi va fi trezit prin acestă mişcare de contracţie.

Reveniţi la poziţia în picioare, apoi repeziţi corpul înainte pe un picior, întinzând înainte unul sau ambele braţe. Faceţi aceeaşi mişcare de întindere a braţului lateral, la dreapta şi la stânga, folosind cât mai mult spaţiu în jurul vostru.

Faceţi o mişcare asemănătoare cu lovitura fierarului cu ciocanul pe nicovală.

Faceţi diferite mişcări largi, pline, bine conturate - de parcă aţi arunca ceva în diferite direcţii, aţi ridica un obiect de pe jos, l-aţi ţine sus deasupra capului, sau l-aţi trage, l-aţi împinge şi l-aţi arunca de colo până colo. Faceţi mişcările complet, cu suficientă forţă, şi intr-un ritm moderat. Evitaţi mişcările dansante. Nu vă ţineţi răsuflarea în timpul mişcărilor. Nu vă grăbiţi. Faceţi pauză după fiecare mişcare.

Exerciţiul 2:

După ce aţi învăţat, cu ajutorul acestor mişcări pregătitoare, să executaţi aceste mişcări simple, largi şi libere, continuaţi să le faceţi în alt mod. Imaginaţi-vă că în pieptul vostru se află un centru de la care pornesc impulsurile prezente pentru toate mişcările voastre. Gândiţi-vă la acest centru imaginar ca la o sursă de activitate şi forţă lăuntrică în corpul vostru. Trimiteţi această forţă în capul, braţele, mâinile, torsul, picioarele voastre. Lăsaţi senzaţia de forţă, armonie şi bună-stare să pătrundă în tot corpul. Aveţi grijă ca nici umerii, coatele, încheieturile, şalele, nici genunchii să nu împiedice curgerea acestei energii de la centrul imaginar, ci lăsaţi-o să treacă liber. Ţineţi minte că articulaţiile nu vă sunt date pentru a vă face corpul rigid, ci dimpotrivă, pentru a vă da putinţa să vă utilizaţi membrele cu cea mai mare libertate şi flexibilitate.

Imaginând că braţele şi picioarele voastre pornesc de la acest centru din pieptul vostru (iar nu de la umeri sau şolduri), încercaţi să executaţi o serie de mişcări naturale: ridicaţi şi coborâţi braţele, întindeţi-le în diferite direcţii, mergeţi, şedeţi, ridicaţi-vă, culcaţi-vă, mişcaţi diferite obiecte; puneţi-vă pardesiul, mănuşile, pălăria, scoateţi-le, etc. Aveţi grijă ca toate mişcările pe care le faceţi să fie comandate realmente de acea forţă care izvorăşte din centrul imaginar ce se află în pieptul vostru.

În timp ce faceţi acest exerciţiu, ţineţi minte un alt principiu important: lăsaţi forţa care izvorăşte din centrul imaginar din piept şi vă conduce prin spaţiu, să preceadă mişcarea însăşi, adică, mai întâi emiteţi impulsul pentru mişcare, iar apoi, o clipă mai târziu, executaţi mişcarea. În timp ce mergeţi înainte, în lături sau înapoi, lăsaţi chiar centrul să iasă afară, ca şi cum ar fi fost chiar în piept, câţiva centimetri în faţa voastră, în direcţia mişcării. Lăsaţi corpul vostu să urmeze centrul. Aceasta va face ca mersul şi fiecare mişcare a voastră să fie lină, graţioasă şi artistică, la fel de plăcut de executat ca şi de privit.

După ce mişcarea a fost executată, nu întreruperi brusc curentul de forţă generală de centru, ci lăsaţi-l să curgă şi să radieze câtva timp dincolo de limitele corpului vostru şi în spaţiul din jur. Această forţă trebuie nu numai să preceadă fiecare din mişcările voastre, ci de asemenea să le urmeze, aşa încât senzaţia de libertate să fie sprijinită de această forţă, punând astfel un alt element psihologic la dispoziţia dumneavoastră. Treptat, veţi trăi din ce în ce mai mult acest sentiment puternic care poate fi numit prezenţa actorului pe scenă. În timp ce vă veţi afla în faţa publicului, nu veţi fi niciodată stăpâniţi de conştiinţa de sine, nu veţi suferi niciodată de trac sau lipsă de încredere în sine ca artist.

Centrul imaginar din pieptul vostru vă va da de asemenea senzaţia că tot corpul vostru se apropie aievea de tipul „ideal" al corpului omenesc. Ca un muzician care poate cânta numai pe un instrument bine acordat, la fel veţi avea sentimentul că corpul vostru „ideal" vă face sa fiţi în stare de a-l folosi la maximum, de a-i da tot felul de trăsături caracteristice, cerute de rolul asupra căruia lucraţi. Aşa că, continuaţi aceste exerciţii până când veţi simţi că acel centru puternic din pieptul vostru este o parte naturală a fiinţei voastre şi nu mai cere o atenţie sau o concentrare specială.

Centrul imaginar serveşte de asemenea şi altor scopuri care vor fi discutate mai departe.

Exerciţiul 3:

Ca mai înainte, faceţi mişcări puternice şi largi cu tot corpul. Dar acum spuneţi-vă: „Ca un sculptor, eu modelez spaţiul din jurul meu. În aerul din jur eu las forme care apar cizelate".

Creaţi forme clare şi definite. Pentru a putea face aceasta, gândiţi-vă la începutul şi la sfârşitul fiecărei mişcări pe care o faceţi. Şi iarăşi spuneţi-vă: „Acum îmi încep mişcarea ce creează o formă"; şi după îndeplinirea ei: „Acum am terminat-o; forma e aici." Odata cu aceasta, imaginaţi-vă şi simţiţi-vă corpul ca o formă **în mişcare**. Repetaţi fiecare mişcare de mai multe ori, până când devine liberă, şi plăcut de executat. Eforturile voastre vor semăna cu lucrul unui desenator, care trage încă o dată şi încă o dată aceeaşi linie, năzuind către o formă mai bună, mai clară şi mai expresivă. Dar pentru a nu pierde caracterul modelator al mişcării voastre, imaginaţi aerul din jurul vostru ca un mediu care vă opune rezistenţă. De asemenea, executaţi aceleaşi mişcări într-un ritm diferit.

Apoi încercaţi să reproduceţi aceste mişcări folosind numai diferite părţi ale corpului vostru.: modelaţi aerul din jurul vostru numai cu umerii şi cu omoplaţii, apoi cu spatele vostru, coatele, genunchii, fruntea, mâinile, degetele, etc. În toate aceste mişcări, păstraţi senzaţia de putere şi energie interioară care străbate în afară prin corpul vostru. Evitaţi tensiunea musculară de prisos. De dragul simplităţii, executaţi mişcările de modelare mai întâi fără a imagina un centru în pieptul vostru, iar apoi imaginând acest centru.

Acum, ca şi în exerciţiul precedent, reveniţi la mişcările simple şi fireşti şi la treburile zilnice, folosind centrul cu păstrarea şi combinarea senzaţiilor de energie, forţă modelatoare şi formă.

Când veniţi în contact cu diferite obiecte, căutaţi să introduceţi energia voastră în ele, umplându-le cu forţa voastră. Aceasta vă va dezvolta capacitatea de a mânui obiectele (recuzita pe scenă) cu cea mai mare abilitate şi uşurinţă. De asemenea, învăţaţi să extindeţi această forţă asupra partenerilor voştri (chiar la oarecare distanţă); acesta va deveni unul din mijloacele cele mai simple pentru a stabili contacte adevărate şi ferme pe scenă cu ei, ceea ce este o pare importantă a tehnicii, şi de care ne vom ocupa mai târziu. Cheltuiţi-vă forţa cu dărnicie, este inepuizabilă, şi cu cât daţi mai mult, cu atât se va acumula mai mult în voi.

Încheiaţi acest exerciţiu, ca şi exerciţiile 4, 5, şi 6 cu încercarea de a vă antrena mâinile şi degetele separat. Faceţi o serie oarecare de mişcări naturale: luaţi, mişcaţi, ridicaţi, puneţi jos, atingeţi şi mutaţi diferite obiecte mari şi mici. Aveţi grijă ca mâinile şi degetele voastre să posede aceeaşi forţă modelatoare şi ca ele să creeze de asemenea forme cu fiecare mişcare. Nu este nevoie de a exagera mişcarea, şi nu trebuie să vă descurajaţi, pentru că la început ele pot să pară puţin stângace şi exagerate. Mâna şi degetele unui actor pot fi foarte expresive pe scenă dacă sunt bine dezvoltate, sensibile şi folosite cu economie. După ce aţi dobândit o tehnică suficientă a acestor mişcări de modelare, şi aţi simţit o plăcere executându-le, în continuare spuneţi-vă: „Orice mişcare pe care o fac este o mică operă de artă, eu o fac ca un artist. Corpul meu este un instrument fin, pentru a produce mişcări modelatoare, şi pentru a crea forme. Prin intermediul corpului meu sunt în stare să dezvălui spectatorului forţa şi energia mea lăuntrică". Lăsaţi aceste idei să pătrundă adânc în fiinţa voastră.

Acest exerciţiu vă va face întotdeauna capabili de a crea forme pentru orice sarcină pe care o aveţi pe scenă. Vă veţi dezvolta un gust pentru formă, şi veţi fi artistic nesatisfăcuţi de orice mişcare vagă şi nedefinită, sau de gesturile, vorbirea, ideile şi sentimentele, şi impulsurile voluntare amorfe, când vă veţi ciocni de ele la voi înşivă, sau la ceilalţi, în timpul muncii voastre profesionale. Veţi înţelege, şi vă veţi convinge, că lipsa de precizie şi formă nu-si are locul în artă.

Exerciţiul 4:

Repetaţi mişcările largi din exerciţiul precedent, folosind tot corpul; apoi treceţi la mişcările naturale simple, şi în sfârşit exersaţi numai cu mâinile şi degetele.

Dar acum treziţi în voi o altă idee: „Mişcările mele plutesc în spaţiu, cufundându-se lin şi frumos una în alta". Ca şi în exerciţiul precedent, toate mişcările trebuie să fie simple şi bine conturate. Lăsaţi-le să crească şi să scadă ca nişte valuri mari. Ca mai înainte, evitaţi încordarea musculară de prisos, dar pe de altă parte, nu lăsaţi mişcările să devină slabe, vagi, neterminate sau difuze.

În acest exerciţiu, imaginaţi aerul din jurul vostru ca o întindere de apă care vă susţine, şi deasupra căreia mişcările voastre trec uşor.

Schimbaţi ritmul. Faceţi pauze din când în când. Consideraţi-vă mişcările ca mici opere de artă, ca în toate exerciţiile indicate în acest capitol. O senzaţie de calm, echilibru şi căldură psihologică va fi răsplata voastră. Păstraţi aceste senzaţii, şi lăsaţi să vă umple întreaga fiinţă.

Exerciţiul 5:

Dacă aţi privit vreodată păsări în zbor, veţi înţelege cu uşurinţă ideea care se află în spatele mişcărilor ce urmează. Imaginaţi-vă întreaga fiinţă zburând prin spaţiu. Ca şi în exerciţiile precedente, mişcările voastre trebuie să se cufunde unele în altele, fără a deveni însă difuze. În acest exerciţiu, energia fizică a mişcărilor voastre poate să crească sau să se diminueze după dorinţă, dar nu trebuie niciodată să dispară complet. Psihologic trebuie să vă menţineţi în permanenţă energia. Puteţi reveni în exterior la o poziţie statică, dar în interior trebuie să continuaţi să simţiţi că vă înălţaţi în aer. Imginaţi aerul din jurul vostru ca un mediu care vă inspiră mişcări de zbor. Dorinţa voastră trebuie să fie de a învinge greutatea corpului vostru, de a învinge legea gravităţii. În timp ce vă mişcaţi, schimbaţi ritmul. O senzaţie de uşurinţă plăcută şi bună-stare vă va umple întreaga fiinţă.

Începeţi acest exerciţiu tot prin mişcări largi. Apoi treceţi la gesturi naturale. În timp ce executaţi mişcările obişnuite, trebuie să păstraţi neaparat exactitatea şi simplitatea lor.

Exerciţiul 6:

Începeţi acest exerciţiu ca întotdeauna, cu mişcările largi din exerciţiile precedente, apoi treceţi la mişcările simple naturale, indicate mai jos. Ridicaţi braţul, coborâţi-l, întindeţi-l înainte, în lături, mergeţi în jurul camerei, culcaţi-vă, şedeţi, ridicaţi-vă în picioare etc., dar în continuu şi în prealabil trimiteţi razele corpului vostru în spaţiul din jur, în direţia mişcării pe ce o faceţi şi după ce mişcările s-au încheiat.

Vă veţi întreba, poate, cum puteţi continua, de pildă, să staţi jos, după ce aţi stat cu adevărat jos. Răspunsul este simplu dacă vă revedeţi în memorie stând jos, obosit şi sleit. E drept că corpul vostru a luat fiziceşte utima poziţie, dar psihologic voi continuaţi să „staţi jos", deoarece radiaţi că staţi jos. Veţi trăi această radiaţie în sensul plăcerii ce o

resimţiţi de pe urma relaxării. Acelaşi lucru cu ridicarea în picioare în timp ce vă imaginaţi că sunteţi obosiţi şi sleiţi: corpul vostru opune rezistenţă şi cu mult înainte de a vă scula cu adevărat în picioare, voi o faceţi deja în forul vostru lăuntric: radiaţi senzaţia „ridicării în picioare" şi continuaţi să vă ridicaţi chiar când sunteţi deja în picioare. Dar aceasta nu înseamnă că trebuie să „jucaţi", sau să pretindeţi că sunteţi obosiţi în timpul acestei exemplificări. Aceasta nu este decât o ilustrare a ceea ce poate să se întâmple într-o anumită împejurare reală de viaţă. În acest exerciţiu, aceasta trebuie să se facă cu orice mişcare ce duce la o poziţie fizicește statică. Radiaţia trebuie să preceadă şi să urmeze toate mişcările voastre reale.

În timp ce radiaţi, căutaţi într-un fel să ieşiţi dincolo de limitele propriului vostru corp. Trimiteţi razele voastre în diferite direcţii la început din tot corpul, apoi prin diferite părţi ale lui - braţe, mâini, degete, palme, frunte, piept şi spate. Puteţi folosi sau nu centrul din pieptul vostru ca izvorul principal al radiaţiilor. Umpleţi tot spaţiul din jur cu aceste radiaţii (de fapt este acelaşi proces ca şi emiterea în afară a forţei voastre, dar de o calitate mult mai uşoară. De asemenea fiţi atenţi la diferenţele subtile între mişcările de zbor şi de radiaţie, până când practica le va face lesne de deosebit).

Imaginaţi-vă că aerul din jur este plin de lumină. Nu rebuie să vă lăsaţi tulburaţi de îndoieli dacă radiaţi cu adevărat sau vă imaginaţi numai. Dacă vă imaginaţi sincer şi cu convingere că trimiteţi în afară raze, imaginaţia vă va aduce treptat şi sigur la procesul real şi adevărat al radiaţiei.

Rezultatul acestui exerciţiu va fi o senzaţie de existentă şi semnificaţie reală a *forului vostru lăuntric*. Deseori actorii nu sunt conştienţi sau nu observă această bogăţie din interiorul lor, şi în timp ce joacă se bazează mult prea mult pe miloacele lor pur exterioare de expresie. Utilizarea lor exclusivă arată în mod evident cum unii actori uită sau ignoră că pesonajele pe care le portretizează au suflete vii şi că aceste suflete pot fi dezvăluite convingător printr-o radiaţie puternică. Într-adevăr, nu există nimic în domeniul psihicului nostru care să nu poată fi radiat astfel.

Alte senzaţii pe carele veţi trăi vor fi libertatea, fericirea şi căldura lăuntrică. Toate aceste sentimente vă vor inunda toată fiinţa, facând-o tot mai vie, sensibilă şi receptivă. (Comentarii suplimentare asupra radiaţiei pot fi găsite la sfârşitul acestui capitol).

Exerciţiul 7:

Când v-aţi familiarizat definitiv cu aceste feluri de mişcări (modelare, plutire, zbor şi radiaţie), şi sunteţi în stare de a le executa cu uşurinţă, încercaţi să le reproduceţi numai în imaginaţie. Repetaţi aceasta până când puteţi realiza fără efort duplicatul aceloraşi senzaţii psihice şi fizice pe care le-aţi trăit când v-aţi mişcat în realitate.

În orice operă de artă adevărată şi mare găsim întotdeauna patru calităţi pe care artistul le-a pus în creaţia sa: *Îndemânarea*, *Forma*, *Frumosul* şi *Unitatea*. Aceste patru calităţi trebuie să şi le dezvolte şi actorul: corpul şi vorbirea sa trebuie să le posede, deoarece sunt singurele instrumente la dispoziţia actorului pe scenă. Corpul său trebuie să devină o operă de artă în sine, trebuie să dobândească aceste patru caliăti, să le asimileze lăuntric.

Mai întâi să ne ocupăm de *Îndemânare*. În jocul unui actor, mişcările greoaie şi o vorbire inflexibilă sunt în stare să deprime şi chiar să îndepărteze publicul. Stângăcia la un artist este o forţă necreatoare. Pe scenă ea poate exista numai ca *temă*, dar niciodată ca *manieră* de joc. *„Lejeriatea de mişcare este cea care mai mult ca orice îl face pe artist"*, spune Edward Eggleston. Cu alte cuvinte, personajul vostru pe scenă poate fi greoi, neîndemânatic în mişcări, poate să articuleze prost, dar voi înşivă, ca artişti, trebuie să

folosiţi întotdeauna lejeritatea şi îndemânarea ca mijloace de expresie. Chiar şi stângăcia însăşi trebuie reprodusă cu lejeritate şi îndemânare.

Niciodată nu trebuie să confundaţi însuşirile personajului cu ale voastre proprii ca artist, dacă vreţi să învăţaţi a deosebi *ceea ce* jucaţi (tema, personajul), de felul *cum* o faceţi (modul, maniera de joc).

Îndemânarea vă relaxează corpul şi spiritul, de aceea ea este soră cu umorul. Unii actori de comedie recurg la mijloace greoaie de expresie umoristică, ca de pildă roşeaţa violentă a feţei, contorsionarea corpului şi forţarea corzilor vocale - şi totuşi râsul întârzie să apară. Alţi actori comici folosesc aceleaşi mijloace greoaie, dar cu îndemânare şi fineţe, şi obţin un mare success. Un exemplu şi mai explicit este un clown bun care cade jos într-un mod greoi, dar cu atâta graţie şi îndemânare artistică, încât nu vă puteţi reţine râsul. Dar ultimele şi cele mai bune exemple sunt maniera uşoară şi îndemânatică, alături de grotescul greoi al unui Charlie Chaplin, sau al unui clown ca Grock.

Calitatea îndemânării se capătă cel mai bine prin exerciţiile cu mişcări de zbor sau radiaţie care vă sunt deja cunoscute.

De o importantă similară este noţiunea de *Formă*. Puteti fi chemaţi să jucaţi pe scenă un personaj pe care autorul l-a conceput ca un tip uman slab, dezordonat, sau poate că trebuie să interpretaţi un individ haotic, turbulent, fără un simţ al formei, cu o vorbire neclară, ba chiar gângavă. Dar un astfel de personaj trebuie considerat numai tematic, ca ceea ce trebuie să jucaţi. Dar *cum* veţi juca, ca actori, asta depinde de cât de complet şi perfect este simţul vostru al *formei*. Tendinţa către claritatea formei este vizibilă chiar şi în lucrările neterminate şi în scheciurie marilor maeştri. A crea cu ajutorul unor forme clar conturate este de o măiestrie pe care artiştii din toate ramurile pot şi trebuie să o dezvolte în cel mai înalt grad.

Exerciţiile cu mişcări de modelare pot servi cel mai bine pe actori în năzuinţa lor către dobândirea simţului Formei.

În ceea ce priveşte *Frumosul*, s-a spus în repetate rânduri că acesta este rezultatul conglomerării mai multor elemente psiho-fizice. Acesta este un adevăr neîndoielnic. Dar actorul care atacă exerciţiile pentru Frumos, nu trebuie să caute a trăi frumosul în mod analtic sau substitutiv, ci mai curând spontan şi intuitiv. Înţelegerea frumosului numai ca o confluenţă a mai multor elemente îl va aduce pe actor la confuzie şi va genera multe greşeli de antrenament.

Înainte ca actorul să înceapă să exerseze pentru a-şi forma simţul frumosului, el trebuie să se gândească la el ca având părţile sale bune şi rele. Căci frumosul, ca şi orice lucru pozitiv, îşi are laturile sale umbrite. Dacă îndrăzneala este o virtute, lipsa de gândire, bravada fără rost este o latură negativă; dacă prudenţa este o însuşire pozitivă, teama oarbă este un lucru negativ, şi aşa mai departe. Acelaşi lucru se poate spune şi despre frumos. Adevărata frumuseţe îşi are originea *înlăuntrul* fiinţei umane în timp ce falsa frumusţe se află numai în *exterior*. Etalarea este latura negativă a frumuseţii, la fel este sentimentalismul, dulcegăria, autoadoraţia şi alte deşertăciuni asemnătoare. Actorul care îşi devoltă simţul frumosului numai pentru a se admira *pe sine*, obţine numai un lucru superficial, o pojghiţă subţire. Scopul său trebuie să fie de a dobândi acest simţ numai pentru arta sa. Dacă el este capabil să elimine egoismul în simţul său pentru frumos, atunci este în afară de pericol.

Dacă vă puteţi întreba: „Cum pot să redau situaţiile urâte, personajele respingătoare, dacă creaţia mea trebuie să fie frumoasă? Această frumuseţe nu-mi va răpi oare expresivitatea?" În principiu, răspunsul rămâne acelaşi ca acela privitor la disctincţia între *ce* şi *cum*, între temă şi modul de expresie, între personaj sau situaţie, şi

artistul cu un simţ al frumosului bine dezvoltat şi un gust fin. Urâţenia exprimată pe scenă cu mijloace inestetice irită nervii publicului. Efectul unui asemenea spectacol este mai curând fiziologic decât psihologic. Influenţa înălţătoare a artei rămâne paralizată în asemenea cazuri. Dar o temă, un personaj sau o situaţie neplăcută, prezentată estetic, păstrează puterea de a înălţa şi de a inspira publicul. Frumuseţea cu care este redată o astfel de tema transformă urâţenia dintr-un caz particular, în *ideea* ei; pe lângă elementul particular, aici apare prototipul, şi în acelaşi moment el face apel la mintea şi spiritul spectatorului, în loc să-i irite nervii.

O bună ilustrare la aceasta pot fi cuvintele regelui Lear, în care îşi blesteamă fiicele, îngrămădind imprecaţii peste imprecaţii. Luate separat, ele nu aparţin desigur domeniului frumosului, dar în context, fiecare din ele creează impresia unui fragment foarte frumos executat al piesei. Aici vedem geniul lui Shakespeare de a folosi mijloace frumoase (cum), pentru a trata o temă extrem de neplăcută (ce). Acest exemplu clasic singur ne spune mai mult decât orice cuvinte, sensul şi uzul frumuseţii histrionice.

Cu această explicaţie în minte, putem porni la executarea exerciţiilor simple pentru formarea simţului de Frumos.

Exerciţiul 8:

Începeţi prin a observa diferite feluri de frumuseţe în fiinţele umane (cu excepţia senzualităţii, ca negativă), în artă şi în natură, oricât de obscure şi insignifiante ar putea fi trăsăturile frumoase în toate acestea. Apoi întrebaţi-vă: „De ce mă frapează ca ceva frumos? Din cauza formei? Armoniei? Sincerităţii? Simplităţii? Originalităţii? Ingenuităţii? Abnegaţiei? Idealismului? Măiestriei?”

Ca urmare a unui proces îndelungat şi constant de observaţie, vă veţi da seama că un simţ al frumosului adevărat, şi un gust artistic fin se înrădăcinează în voi. Veţi simţi că mintea şi corpul vostru au acumulat frumosul, şi că v-aţi ascuţit capacitatea de a-l detecta pretutindeni. Aceasta devine un fel de deprindere în voi. Acum sunteţi pregătiţi pentru a porni la următorul exerciţiu:

Începeţi, ca mai nainte, cu mişcări simple, căutând să le executaţi cu acea frumuseţe care izvorăşte din voi, până când întreaga voastră fiinţă este pătrunsă de ea, şi începe să simtă o satisfacţie estetică. **Nu faceţi** exerciţiile în faţa oglinzii, aceasta va crea tendinţa de a limita frumosul doar la o calitate de suprafaţă, în timp ce scopul este de a-l face să pătrundă adânc în fiinţa voastră. Evitaţi mişcările dansante. După aceea, mişcaţi-vă cu centrul imaginar în pieptul vostru. Treceţi prin toate cele patru feluri de mişcări: modelare, plutire, zbor radiaţie. Spuneţi câteva cuvinte. Apoi faceţi mişcări şi treburi obişnuite. Şi chiar în viaţa voastră cotidiană evitaţi mişcări şi vorbe urâte. Rezistaţi tentaţiei de a apărea frumoşi.

Şi acum - despre ultima din cele patru calităţi indispensabile în arta actorului - *Unitatea*.

Actorul care îşi joacă rolul ca o serie de momente separate şi fără legătură între fiecare intrare şi ieşire, fără a ţine seama de ceea ce a făcut în scenele sale precedente, sau ceea ce trebuie să facă în scenele următoare, nu-şi va înţelege şi nu-şi va interpreta niciodată rolul ca un tot unitar. Nereuşita sau neputinţa de a raporta rolul la un tot unitar, îl poate face lipsit de armonie, şi de neînţeles pentru spectator.

Pe de altă parte, dacă la început, sau chiar de la prima intrare, vă vedeţi deja jucând (sau repetând) ultimele voastre scene - şi invers, ţinând minte primele scene când jucaţi (sau repetaţi), ultimele scene - veţi putea avea o viziune mai bună a întregului rol, în toate detaliile sale, de parcă l-aţi privi în perspectivă de la o înălţime. Această

capacitate de a considera detaliile dintr-un rol ca un întreg bine închegat, vă va permite pe viitor să jucaţi fiecare dintre aceste detalii ca mici entităţi, care se contopesc armonios într-o unitate atotcuprinzătoare.

Ce calităţi noi va câştiga rolul vostru datorită acestui simţ al *unităţii*?

Veţi accentua intuitiv esenţialul în personajul vostru, şi veţi urma linia principală a evenimentelor, ţinând astfel ferm atenţia publicului. Jocul vostru va deveni mai puternic. De asemenea, aceasta vă va ajuta chiar de la început de a sesiza just personajul, fără prea multe abateri.

Exerciţiul 9:

Revedeti în minte evenimentele zilei trecute, căutând să selecționați acele perioade care sunt finite ca atare. Presupuneţi că ele sunt scene separate dintr-o piesă. Definiţi începutul şi sfârşitul lor. Scrutaţi-le iarăşi şi iarăşi în memorie, până când fiecare din ele va apare ca o entitate, legându-se de celelalte ca un *întreg*.

Faceţi acelaşi lucru cu perioade mai lungi ale întregii voastre vieţi trecute, şi în cele din urmă încercaţi să prevedeţi viitorul în funcţie de planurile, idealurile şi scopurile voastre. Faceţi acelaşi lucru în legătură cu vieţile unor personaje istorice şi destinele lor. Şi faceţi la fel cu piesele.

Acum, întoarceţi-vă către lucrurile şi obiectele aflate în faţa voastră (plante, animale, forme arhitecturale, peisaje etc.), privindu-le ca unităţi finite în sine. Apoi găsiţi în ele părţi separate, care pot sta singure ca mici tablouri complete şi independente. Imaginaţi-le puse în cadre, aşa încât să semene cu fragmente sau secvenţe de film.

Puteţi face acelaşi lucru şi cu simţul auzului. Ascultaţi o compoziţie muzicală, şi încercaţi să sesizaţi fraze separate ca unităţi mai mult sau mai puţin independente. Raportul variaţiei din fiecare din ele cu tema principală, la fel ca şi înrudirea scenelor separate cu întreaga piesă, vă va deveni dintr-o dată evident.

Încheiaţi exerciţiul după cum urmează: împărţiţi camera în care faceţi exerciţiile în două. Mergeţi dintr-o parte, care reprezintă porţiunea în afara scenei, în cealaltă, care reprezintă scena propriu-zisă, şi încercaţi să stabiliţi momentul apariţiei voastre în faţa publicului imaginar ca un început semnificativ. Staţi liniştiţi în faţa „publicului" vostru, şi spuneţi o frază sau două, considerând că jucaţi un rol, apoi plecaţi din „scenă" ca şi cum dispariţia voastră ar fi un *sfârşit* definit. Consideraţi întregul proces de apariţie şi dispariţie ca un tot unitar în sine.

Un simţ ascuţit al începutului şi sfârşitului este numai unul din mijloacele de a dezvolta simţul vostru de unitate. Un alt mijloc este de a vă concepe personajul ca *imuabil în sine*, în ciuda tuturor transformărilor pe care le poate suferi în piesă. Acest aspect al exerciţiului va mai fi tratat în capitolele următoare, care analizează gestul psihologic şi compoziţia spectacolului.

Aici se impun câteva observaţii asupra radiaţiei. A radia pe scenă înseamnă a da, a emite. Opusul ei este de a recepţiona. Adevărata artă dramatică este o alternare constantă între cele două. Nu există momente pe scenă în care actorul îşi poate permite - sau mai curând personajul său - să rămână pasiv în această privinţă fără riscul de a slăbi atenţia publicului şi a crea senzaţia unui gol psihologic. Ştim cum şi de ce radiază actorul, dar ce trebuie el (personajul) să recepţioneze cum şi când? El poate recepţiona prezenţa partenerilor săi, acţiunile şi vorbele lor, sau el poate recepţiona cele înconjurătoare într-un mod specific, sau în general, după cum o cere piesa. El poate recepţiona, de asemenea, atmosfera în care se găseşte, sau poate recepţiona lucruri sau

evenimente. Pe scurt, el recepţionează tot ce-i poate produce o impresie, ca personaj, în funcţie de semnificaţia momentului.

Când anume actorul trebuie să recepţioneze sau să radieze, aceasta depinde de conţinutul scenei respective, de indicaţiile regizorului, de propria liberă alegere a actorului, sau poate de combinaţia dintre aceşti factori.

În ceea ce priveşte cum trebuie executată recepţionarea, actorul trebuie să ţină minte că aceasta este ceva mai mult decât o simplă chestiune de privit şi ascultat pe scenă. A recepţiona cu adevărat înseamnă a-şi zugrăvi înaintea ochilor, cu cea mai mare forţă lăuntrică, lucrurile personale şi evenimentele situaţiei date. Chiar dacă partenerii voştri nu cunosc această tehnică, nu trebuie niciodată să încetaţi, în interesul jocului vostru, de a recepţiona de la ei, ori de câte ori vă hotărâţi să o faceţi. Vă veţi da seama că propriile voastre eforturi îi vor trezi intuitiv pe ceilalţi actori, şi vor însufleţi colaborarea lor. Astfel, în primele nostre două exerciţii am pus bazele satisfacerii celor patru cerinţe, care sunt fundamentale pentru tehnica actorului. Cu ajutorul exerciţiilor psiho-fizice sugerate, actorul îşi poate spori forţa lăuntrică, să-şi dezvolte capacitatea de a radia şi a recepţiona, să dobândească un simţ subtil al formei, să-şi sporească simţul libertăţii, îndemânării, calmului şi frumosului, să înţeleagă semnificaţia fiinţei sale lăuntrice, şi să înveţe să considere lucrurile şi procesele în unitatea lor. Dacă exerciţiile indicate sunt executate cu răbdare, toate aceste calităţi şi deprinderi şi celelalte îi vor pătrunde întreaga fiinţă, facând-o mai subtilă şi mai sensibilă, îi vor îmbogăţi psihicul, şi în acelaşi timp îi vor da, chiar şi în această etapă a dezvoltării sale, un anumit grad de stăpânire asupra lor.

CAPITOLUL II

IMAGINAŢIA SI ÎNCORPORAREA IMAGINILOR

E seară. După o zi lungă, după multă muncă şi multe impresii, trăiri, acţiuni şi cuvinte - îţi laşi nervii obosiţi să se odihnească. Stai liniştit cu ochii închişi. Dar ce apare oare din întuneric în faţa ochilor minţii tale? Revezi feţele oamenilor pe care i-ai întâlnit în timpul zilei, auzi vocile lor, vezi mişcările, trăsăturile lor caracteristice sau umoristice. Grăbeşti din nou de-a lungul străzilor, treci pe lână case cunoscute, citeşti firmele. În mod pasiv urmăreşti imaginile pestriţe ale memoriei tale.

Pe neobservate mergi înapoi, dincolo de hotarele zilei de astăzi, şi în imaginaţia ta se ivesc treptat imagini din viaţa ta trecută. Dorinţele, visurile, ţelurile de viaţă, succesele şi eşecurile pe jumătate uitate apar ca nişte tablouri în faţa ta. Este drept că ele nu sunt atât de fidele faptelor reale ca amintirile zilei care abia a trecut. Acum, în retrospectivă, ele sunt uşor schimbate. Dar le recunoşti încă. Cu ochii minţii le urmăreşti acum cu un interes mai mare, cu o atenţie mai trează, deoarece sunt schimbate şi conţin acum unele ale imaginaţiei.

Dar se întâmplă mult mai multe. Pe lângă viziunile trecutului, apar fulgerător ici şi colo imagini care-ţi sunt total necunoscute. Ele sunt produse pure ale *imaginaţiei creatoare*. Aceste imagini apar, dispar, vin din nou aducând cu ele alţi străini. Iată-le că intră în relaţie unele cu altele, încep să „joace", să se „producă" în faţa privirii tale fascinate. Începi să urmăreşti vieţile lor până acum necunoscute. Eşti absorbit, atras în stări de spirit, ambianţe ciudate, în dragostea, ura, fericirea şi nefericirea acestor oaspeţi imaginari. Mintea îţi este acum complet trează şi activă. Propriile tale reminiscenţe devin tot mai palide; noile imagini sunt mai puternice ca ele. Eşti amuzat prin faptul că aceste noi imagini posedă propriile lor vieţi independente; eşti uimit că ele apar fără să le chemi. În cele din urmă, aceşti nou-veniţi te silesc să-i observi cu mai multă ascuţime decât simple tablouri ale memoriei tale de fiecare zi; aceşti oaspeţi fascinanţi, care şi-au făcut apariţia de nicăieri, care îşi trăiesc propria lor viaţă plină de emoţii, trezesc în tine o anumită receptivitate. Aceasta te face să râzi şi să plângi cu ei. Ca nişte magicieni, ei iţi produc dorinţa nestăpânită de a fi unul din ei. Intri în conversaţie cu ei, te vezi în mijlocul lor; vrei să acţionezi, şi o faci într-adevăr. Dintr-o stare pasivă a minţii, imaginile te-au transpus într-o stare creatoare. Aceasta este puterea imaginaţiei.

Actorii şi regizorii, ca şi toţi artiştii creatori, cunosc bine această putere. „Sunt întotdeauna înconjurat de imagini", spunea Max Reinhardt. Dickens scria că toată dimineţa, el şedea în camera sa de lucru, aşteptând să apară Oliver Twist. Goethe observa că imaginile inspiratoare apar în faţa noastră din propria lor iniţiativă, exclamând: *„Aici suntem!"*. Rafael a văzut o imagine trecându-i prin faţă în camera sa, şi aceasta a fost Madona Sixtină. Michelangelo exclama cu disperare că imaginile îl urmăresc şi îl silesc să le sculpteze chipul în piatră. Dar deşi imaginile creatoare sunt independente şi schimbătoare în esenţa lor, deşi sunt pline de emoţii şi dorinţe, nu trebuie să credeţi, în timp ce lucraţi asupra rolurilor voastre, că ele toate vă vor veni complet dezvoltate şi finite. Nu este aşa. Pentru a se desăvârşi, pentru a atinge gradul de colaborare a voastră activă, ce trebuie să faceţi pentru a le desăvârşi? Trebuie să puneţi întrebări acestor imagini, aşa cum aţi pune întrebări unui prieten. Uneori trebuie să le daţi chiar ordine stricte. Schimbându-se şi completându-se sub influenţa întrebărilor şi

ordinelor voastre, ele vă dau răspunsuri vizibile pentru privirea voastră lăuntrică. Să luăm un exemplu:

Să presupunem că trebuie să-l jucaţi pe Malvolio din „A douăsprezecea noapte". Să presupunem că vreţi să studiaţi momentul când Malvolio se apropie de Olivia în grădină, după ce a primit misterioasa scrisoare pe care o crede „de la dânsa". Aici începeţi să puneţi întrebări, ca: „Spune-mi, Malvolio, cum intri pe poarta grădinii şi porneşti cu un surâs spre „iubita ta?". Întrebarea îl incită imediat pe Malvolio să acţioneze. Îl vedeţi de la distanţă. El ascunde degrabă scrisoarea sub manta, pentru a o arăta mai târziu cu triumf! Cu gâtul întins, cu o figură foarte serioasă, el o caută pe Olivia. Iat-o! Cum îi desfigurează zâmbetul faţa! Nu-i scrisese ea oare: *„Zâmbetele tale te fac frumos!"*...? Dar ochii lui zâmbesc? Nu! Ei sunt neliniştiţi, temători, bănuitori. Din faţă, ei par să fie masca unui nebun! Grija cu care păşeşte, mersul lui frumos! Ciorapii lui galbeni cu jartiere încrucişate îi par plini de seducţie şi fascinaţie. Dar ce-i asta? Doamne! Această creatură inoportună, această lepră este şi ea aici, pândindu-l cu priviri piezişe şi rele! Zâmbetul dispare de pe faţa lui, el îşi uită pentru o clipă picioarele, genunchii i se îndoaie uşor, involuntar, şi întreaga-i înfăţişare trădează pe omul care „nu mai este tânăr". Ura fulgeră acum în privirea sa. Dar timpul este scurt. „Iubita sa" aşteaptă! Semne de dragoste şi de dor trebuie să-i fie date fără întârziere! Îşi înfăşoară mantaua mai strâns, păşeşte mai repede, mai aproape de ea! Încet, tainic, seducător, apare un colţ al scrisorii „ei" de sub manta... Oare ea nu o vede? Nu! Ea se uită la el! O, zâmbetul acela!... A fost uitat, iar acum revine când ea îl salută: „Bună ziua, Malvolio!"

„Frumoasă doamnă, ho, ho!"

„Zâmbeşti?"

Ce a fost acest mic „spectacol" pe care vi l-a oferit Malvolio? A fost primul său răspuns la întrebarea voastră. Dar poate că nu vă simţiţi satisfăcuţi. Vi se pare că nu e bine. „Spectacolul" v-a lăsat indiferenţi. Atunci puneţi alte întrebări: Malvolio n-ar trebui în acest moment să fie mai demn? „Spectacolul" nu aducea prea mult a caricatură? El nu era prea bătrân? N-ar fi bine sa-l vezi aici mai patetic? Sau poate în acel moment când crede că a atins scopul întregii sale vieţi, el ajunge la punctul când mintea îi este zguduită şi cade pradă nebuniei. Poate ar trebui să semene mai mult cu un clown. Poate că ar trebui să fie şi mai bătrân şi nedemn? N-ar trebui oare ca dorinţele lui desfrânate să fie mai accentuate? Sau poate că apariţia lui ar fi mai puternică dacă ar produce o impresie mai curând comică. Ce ar fi dacă ar arăta ca un copil naiv şi inocent? Este complet dominat de pasiune, sau încă în stare să-şi controleze sentimentele? Multe întrebări asemănătoare se pot ivi în mintea voastră în timp ce lucraţi asupra unui rol. Aici începe colaborarea voastră cu imaginea. Vă gândiţi şi vă construiţi personajul punându-i voi întrebări, cerându-i să vă arate diferitele variante posibile de interpretare, potrivit gustului vostru (sau concepţiei regizorale a personajului). Imaginea se schimbă sub privirea voastră întrebătoare, se transformă din nou, până când (sau spontan) sunteţi satisfăcuţi de ea. După aceasta, veţi simţi că emoţiile voastre s-au trezit, iar în voi se naşte dorinţa de a acţiona!

Lucrând în felul acesta, veţi fi în stare să studiaţi şi să vă creaţi personajul mai aprofundat (şi mai rapid), nu vă veţi baza numai pe gândirea obişnuită, în loc „să vedeţi" aceste mici „spectacole". Raţionamentul rece omoară imaginaţia. Cu cât încercaţi mai mult cu mintea voastră analitică, cu atât mai tăcute devin simţămintele voastre, mai slabă voinţa şi mai reduse şansele voastre de inspiraţie.

Nu există o întrebare la care să nu se poată răspunde în acest mod. Este drept că nu la toate întrebările răspunsul va veni imediat Unele sunt mai complicate decât altele.

Dacă întrebaţi, de pildă, care sunt relaţiile între personajul vostru şi celelalte din piesă, răspunsul nu vine întotdeauna imediat. Uneori este nevoie de ore, chiar zile până când vă „vedeţi" personajul în aceste relaţii diverse. Cu cât lucraţi mai mult asupra imaginaţiei, antrenând-o cu ajutorul exerciţiilor, cu atât mai curând se va naşte în voi acea senzaţie, care poate fi descrisă aproximativ astfel:

„Imaginile pe care le văd cu ochii minţii au propria lor psihologie, ca şi oamenii care mă înconjoară în viaţa de toate zilele. Totuşi, aici există o deosebire: în viaţa de toate zilele, văzându-i pe oameni numai prin manifestările lor exterioare, fără a vedea totodată expresia feţei lor, mişcările, gesturile, vocile şi intonaţiile, s-ar putea să înţeleg greşit vieţile lor interioare. Dar lucrurile nu stau aşa cu imaginile mele creatoare. Vieţile lor interioare sunt complet deschise în faţa mea. Toate emoţiile, sentimentele, pasiunile, gândurile, ţelurile şi dorinţele lor cele mai ascunse îmi sunt dezvăluite. Prin manifestarea exterioară a imaginii mele, adică a personajului asupra căruia lucrez cu ajutorul imaginaţiei mele, eu văd viaţa lui interioară".

Cu cât priviţi mai des şi mai intens înlăuntrul imaginii voastre, cu atât mai curând ea trezeşte în voi acele simţăminte, emoţii şi impulsuri voluntare care vă sunt atât de necesare pentru întruchiparea personajului. Această „căutare" şi „privire" nu este altceva decât repetiţie cu ajutorul imaginaţiei voastre bine dezvoltate şi flexibile. Creându-l pe al său Moise, Michelangelo nu numai ca „vedea" muşchii, ondulaţiile bărbii, faldurile veşmântului, ci „a văzut", fără îndoială, şi acea forţă lăuntrică a lui Moise, care a creat aceşti muşchi, vene, barbă, falduri de veşmânt, şi întreaga compoziţie armonioasă. Leonardo da Vinci a fost chinuit de mistuitoarea viaţă lăuntrică a chipurilor pe care le „vedea". Aceasta este una din funcţiile cele mai valoroase şi mai importante ale imaginaţiei, cu condiţia ca să aveţi grijă de a o dezvolta până la un grad cât mai înalt. Veţi începe să preţuiţi acest lucru de îndată ce veţi înţelege că nu trebuie să „stoarceţi" simţămintele voastre afară din voi, că ele vor izvorî din voi de la sine şi cu uşurinţă de îndată ce veţi învăţa „să vedeţi" psihologia, viaţa interioară a imaginilor voastre.

Şi la fel cum Michelangelo „a văzut" forţa lăuntrică ce a creat chipul exterior al lui Moise, tot astfel faptul de „a vedea" şi a trăi viaţa interioară a personajului vostru vă va sugera întotdeauna mijloace noi, mai originale, mai corecte şi mai potrivite pentru expresivitatea exterioară pe scenă.

Cu cât se dezvoltă mai mult imaginaţia voastră prin exerciţii sistematice, cu atât mai flexibilă şi mai mobilă devine ea. Imaginile se vor succeda cu o repeziciune crescândă Ele se vor forma şi vor dispare prea repede. Aceasta poate duce la pierderea lor, înainte ca ele să vă trezească sentimentele. Trebuie să aveţi destulă putere de voinţă - mai multă decât exercitati în mod normal în activitătile zilnice - de a le tine în faţa ochilor minţii destul timp pentru ca ele să se mişte şi să trezească propriile voastre simtăminte.

Dar ce este această putere de voinţă adiţională? Este puterea de concentrare. Bănuiesc că veti întreba: „De ce trebuie să-mi dau atâta silinţă pentru a-mi dezvolta imaginaţia şi a o pune să lucreze asupra unor piese moderne naturaliste, dacă toate personajele sunt atât de evidente şi uşor de înţeles, dacă textul, situaţiile şi acţiunea prevăzute de autor au grijă de toate?". Dacă aceasta vă este întrebarea, permiteţi-mi să-i opun următoarele: ceea ce autorul v-a dat sub forma unei piese scrise este creaţia lui, nu a voastră; el a aplicat aici talentul său. Dar care este contribuţia voastră la opera scriitorului? După concepţia mea, aceasta este - sau trebuie sa fie - dezvăluirea profunzimilor psihologice ale personajelor date în piesa respectivă. Nu există fiinţă umană care să fie evidentă şi lesne de înţeles. Adevăratul actor nu va aluneca la suprafaţa personajelor pe care le joacă, nici nu le va impune manierismului său personal şi

neschimbat. Ştiu prea bine că acesta este un obicei larg cunoscut şi practicat astăzi în profesiunea noastră. Dar oricare ar fi impresia pe care aceasta o poate face asupra noastră, lăsaţi-mă să-mi iau libertatea de a ma exprima fără constrângere asupra acestei chestiuni.

Este o crima de a-l încătuşa şi a-l închide pe actor în limitele aşa-numitei „personalităţi" ale sale, făcând astfel din el un sclav, iar nu un artist. Unde este libertatea lui? Cum îşi poate folosi propria sa capacitate de creaţie şi originalitatea? De ce trebuie să apară întotdeauna în faţa publicului ca o marionetă silită să facă aceleaşi mişcări când sforile sunt trase? Faptul că scriitorii, spectatorii, criticii moderni şi chiar actorii s-au obişnuit cu această degradare a actorului-artist nu face acuzaţia mai puţin adevărată, iar răul mai puţin execrabil.

Unul din rezultatele cele mai dezamăgitoare care decurg din această tratare devenită obişnuită a actorului este acela că el a devenit o fiinţă umană mai puţin interesantă pe scenă decât în viaţa sa particulară (ar fi mult mai bine pentru teatru daca ar predomina o situaţie inversă). „Creaţiile" lui nu sunt demne de el. Folosind numai manierismele sale, actorul devine neimaginativ; toate personajele sunt la fel pentru el.

A crea, în sensul adevărat, înseamnă a descoperi şi a arăta lucruri noi. Dar ce noutate există în manierismul şi clişeele cocoţate pe cătălige la un actor încătuşat? Dorinţa secretă, şi astăzi aproape uitată, a fiecărui actor adevarat este de a se exprima pe sine, de a-şi afirma eul prin intermediul rolurilor sale. Dar cum poate el s-o facă, dacă este încurajat, şi mai adesea incitat să recurgă la manierismele sale în locul imaginaţiei creatoare? El nu o poate face din cauză că imaginaţia creatoare este una din căile principale prin care artistul din el găseşte modalitatea de a-şi exprima propria sa interpretare individuală (şi de aceea întotdeauna unică) a personajelor care trebuie portretizate. Dar cum urmează el să-şi exprime individualitatea, dacă el nu pătrunde (sau nu poate să pătrundă) în adâncul vieţii interioare a personajelor cu ajutorul imaginaţiei sale creatoare?

Sunt pregătit să am unele discuţii în legătură cu aceste păreri. Este un semn că actorul acordă touşi o oarecare atenţie acestei probleme. Totuşi, de dragul argumentului, să găsim pe cel mai bun arbitru. În acest caz recomand puterea imaginaţiei însăşi. Începeţi să faceţi exerciţiile indicate mai jos, şi vă veţi schimba părerea, văzând câtă forţă de pătrundere dezvoltaţi în timp ce lucraţi asupra rolurilor voastre; cât de interesante şi complexe vă vor apărea personajele voastre, în timp ce ele păreau atât de banale, plate şi simpliste înainte; atât de multe trăsături psihologice noi, umane şi neaşteptate vă vor dezvălui ele, şi cum, ca urmare, jocul vostru va deveni tot mai puţin monoton.

Exerciţiul 10:

Începeţi exerciţiul prin a vă aminti evenimente simple, impersonale (nu emoţiile sau trăirile voastre proprii în legătură cu viaţa reală). Căutaţi să vă amintiţi cât mai multe detalii. Concentraţi-vă asupra acestor amintiri tară a întrerupe cursul concentrării.

Simultan cu acest exerciţiu începeţi să vă antrenaţi în *a ţine chiar cea dintâi imagine* în faţa ochilor minţii. Procedaţi astfel: luaţi o carte, deschideţi-o la întâmplare, citiţi un cuvânt şi vedeţi ce imagini vă evocă. Aceasta vă va învăţa să imaginaţi lucrurile, în loc să vă mărginiţi la noţiunile lor abstracte, fără viaţă. Abstracţiunile sunt de prea puţin folos pentru un artist creator. După puţină practică veţi observa că fiecare cuvânt, chiar cuvinte ca „dar", „şi", „dacă", „deoarece" şi altele vă vor evoca anumite imagini, unele dintre ele poate ciudate şi fantastice. Fixaţi-vă atenţia asupra acestor imagini pentru un moment, apoi continuaţi-vă exerciţiul în acelaşi fel cu cuvinte noi.

Peste puţin treceţi la etapa următoare a exerciţiului, prinzând o imagine; priviţi-o, şi aşteptaţi până când începe să se mişte, să se schimbe, să vorbească şi să „acţioneze" de la *sine*. Observaţi că fiecare imagine îşi are propria sa viaţă independentă. Nu interveniţi în această viaţă, ci urmăriţi-o timp de câteva minute.

Etapa următoare: creaţi din nou o imagine, şi lăsaţi-o să-şi dezvolte viaţa ei independentă. Apoi peste puţin începeţi să interveniţi, punând întrebări, sau dând ordine. *„Vrei să-mi arăţi cum stai jos? Cum te ridici? Cum mergi? Urci sau cobori o scară? Întâlneşti alţi oameni?"* Şi aşa mai departe. Dacă viaţa independentă a imaginii devine prea energică, iar imaginea devine tenace (aşa cum se întâmplă deseori), transformaţi întrebările în ordine. Începeţi cu întrebări şi ordine de o natură mai psihologică: *„Cum apari şi dispari? Într-o dispoziţie bună? Urează un bun-venit unui prieten! Îţi întâlneşti duşmanul! Devii bănuitor, gânditor! Râzi! Plângi!"*. Şi multe alte întrebări şi ordine similare. Puneţi aceeaşi întrebare de câte ori e nevoie, până când imaginea voastră vă arată ceea ce vreţi să „vedeţi". Repetaţi acelaşi procedeu atâta timp cât vreţi să vă continuaţi exerciţiul. În timp ce interveniţi în viaţa independentă a imaginii voastre, o puteţi pune, de asemenea, în diferite situaţii, să-i ordonaţi să-şi schimbe înfăţişarea exterioară sau să-i daţi alte sarcini. Alternaţi momentele în care-i acordaţi deplină libertate, cu altele în care îi impuneţi o serie de cerinţe.

Alegeţi dintr-o piesă o scenă scurtă, cu puţine personaje. Jucaţi scena cu toate personajele ei de câteva ori în imaginaţie, apoi puneţi în faţa personajelor o serie de probleme şi daţi-le unele sugestii. *„Cum aţi juca dacă atmosfera piesei ar fi alta?"*, şi indicaţi-le mai multe atmosfere diferite. Observaţi reacţiile lor, apoi ordonaţi-le: *„Acum schimbă-ţi ritmul scenei!"*. Daţi-le sugestia de a juca scena cu mai multă rezervă sau cu mai multă însufleţire. Cereţi-le să accentueze anumite sentimente, iar altele să le atenueze, şi invers. Intercalaţi unele pauze noi, sau eliminaţi-le pe cele precedente. Schimbaţi mizanscena, acţiunea sau orice ar cere o altă interpretare.

În felul acesta învăţaţi să colaboraţi cu imaginea pe care aţi creat-o, în timp ce vă însuşiţi rolul. Pe de o parte vă veţi deprinde să acceptaţi sugestiile pe care vi le dă personajul (ca imagine), iar pe de altă parte, prin intermediul întrebărilor şi ordinelor voastre îl veţi elabora şi îl veţi duce la perfecţiune în conformitate cu gustul şi dorinţa voastră proprie (şi a regizorului).

Şi acum, ca etapă următoare a exerciţiului vostru, încercaţi să vă obişnuiţi a pătrunde, prin manifestările exterioare ale imaginii, în viaţa ei interioară.

În viaţa voastră zilnică puteţi deseori observa îndeaproape şi cu multă atenţie oamenii din jurul vostru, şi chiar să fiţi în stare a pătrunde destul de adânc în vieţile lor interioare. Anumite domenii ale psihologiei lor vă vor fi însă întotdeauna obscure; vor exista întotdeauna anumite secrete, pe care nu le veţi putea descoperi. Dar lucrurile nu stau aşa şi cu imaginile voastre; ele nu pot avea nici un fel de secrete faţă de voi. De ce? Pentru că oricât de noi şi de neaşteptate ar fi aceste imagini, ele sunt, în ultimă analiză, propriile *voastre* trăiri. Este drept că deseori ele, aceste imagini, vă dezvăluie sentimente, emoţii şi dorinţe de care nu eraţi conştienţi înainte de a începe să recurgeţi la imaginaţia voastră creatoare, dar oricare ar fi adâncimea subconştientului din care au răsărit, ele nu sunt mai puţin ale voastre. De aceea, obişnuiţi-vă să urmăriţi imaginile atâta timp cât este necesar pentru a fi mişcaţi de emoţiile, dorinţele, sentimentele lor şi de orice altceva ce vă pot ele oferi, adică până când *voi înşivă* începeţi să simţiţi şi să doriţi ceea ce simte şi îşi doreşte imaginea pe care aţi creat-o. Aceasta este una din modalităţile de a trezi şi a aprinde sentimentele voastre fără „stoarcerea" lor laborioasă şi chinuită din voi înşivă. La început alegeţi momente psihologice simple. Apoi treceţi la exerciţiul pentru dezvoltarea

flexibilităţii imaginaţiei voastre. Luaţi o imagine şi studiaţi-o amănunţit. Apoi faceţi-o să se *transforme* cu încetul într-o altă imagine. De exemplu: un tânăr devine treptat bătrân, şi vice versa; o mlădiţă tânără a unei plante se dezvoltă încet într-un copac mare şi rămuros; un peisaj de iarnă se transformă lin într-unui de primăvară, vară, toamnă.

Executaţi acelaşi exerciţiu cu imagini de fantezie. Faceţi ca un castel fermecat să se transforme într-un bordei sărman, şi vice versa; o vrăjitoare bătrână devine o tânără şi frumoasă prinţesă; un lup se preface într-un prinţ fermecător. Apoi începeţi şi lucraţi cu imagini în mişcare, de pildă un turnir de nobili, un incendiu în pădure care se întinde, o mulţime de oameni care se mişcă neliniştită, o sală de bal cu cupluri ce dansează, sau o întreprindere în care se lucrează activ. Căutaţi să auziţi vorbele şi sunetele imaginilor voastre. Nu permiteţi atenţiei voastre să se abată sau să sară de la o scenă la alta, omiţând scenele tranzitorii. Transformarea imaginilor trebuie să fie un proces lin, continuu, ca într-un film.

Mai departe, creaţi un prsonaj *numai prin voi înşivă*. Începeţi să-l dezvoltaţi amănunţit; lucraţi asupra lui timp de câteva zile, sau chiar săptămâni, punând întrebări şi primind răspunsuri vizibile. Puneţi-l în diferite situaţii, diferite ambianţe, şi observaţi reacţiile lui. Dezvoltaţi trăsăturile şi particularităţile lui caracteristice. Apoi, puneţi-l să vorbească şi urmăriţi-i emoţiile, dorinţele, sentimentele, gândurile; deschideţi-vă în faţa lui, în aşa fel ca viaţa lui interioară s-o influenţeze pe a voastră. Cooperaţi cu el, acceptând „sugestiile" lui, dacă vă convin. Creaţi atât personaje dramatice, cât şi comice.

Lucrând în felul acesta, poate veni oricând clipa când imaginea pe care aţi creat-o va deveni atât de puternică, încât nu veţi putea rezista dorinţei de a o încorpora, de a o juca, chiar dacă este un fragment dintr-o scenă scurtă. Când se naşte în voi o astfel de dorinţă, nu trebuie sa-i rezistaţi, ci să jucaţi liber, atâta timp cât doriţi.

Această dorinţă sănătoasă de a vă încorpora imaginea creată poate fi sistematic cultivată cu ajutorul unui exerciţiu special care vă va da *tehnica încorporării*.

Execitiul 11:

Imaginaţi-vă la început că faceţi o mişcare oarecare, simplă; ridicaţi braţul, vă sculaţi în picioare, staţi jos sau luaţi un obiect. Studiaţi această mişcare a voastră în imaginaţie şi apoi executaţi-o efectiv. Imitaţi-o aşa cum era, cât mai fidel cu putinţă. Dacă, executând-o, observaţi că mişcarea voastră reală nu este întocmai ca aceea pe care aţi văzut-o în imaginaţie, studiaţi-o din nou în imaginaţie şi încercaţi-o iarăşi, până când veţi fi satisfăcuţi că aţi copiat-o fidel. Repetaţi acest exerciţiu până când sunteţi siguri că corpul vostru se supune până şi celui mai mic detaliu pe care l-aţi elaborat când v-aţi imaginat mişcarea. Continuaţi exerciţiul cu mişcări şi acţiuni din ce în ce mai complicate.

Aplicaţi acelaşi exerciţiu pentru a imagina un personaj dintr-o piesă sau un roman, începând cu mişcări, acţiuni sau conţinut psihologic simplu.

Lăsaţi imaginea creată de voi să rostească câteva cuvinte. În imaginaţie, studiaţi cu cea mai mare meticulozitate personajul, în cele mai mici amănunte, până când sentimentele personajului trezesc propriile voastre sentimente. Apoi încercaţi să încorporaţi noua voastră viziune cât mai precis cu putinţă.

În timpul încorporării, puteţi observa că la un moment dat deviaţi de la ceea ce aţi conceput şi aţi studiat în amănunt. Dacă această deviere este rezultatul unei inspiraţii subite în cursul încorporării, acceptaţi-o ca un fapt pozitiv şi de dorit.

Acest exerciţiu va stabili treptat relaţiile atât de necesare pentru legarea imaginaţiei active de corpul, vocea şi psihologia voastră. Mijloacele voastre de expresie vor deveni astfel flexibile şi supuse comenzilor pe care le veţi da. Dacă în timp ce lucraţi

în felul acesta cu personajul trebuie să jucaţi pe scenă, puteţi, pentru început, să alegeţi numai o singură trăsătură dintre toate care fac parte din viziunea voastră lăuntrică. Procedând astfel, veţi evita şocul (pe care actorii îl cunosc prea bine) care provine de la încercarea de a încorpora întreaga imagine dintr-o dată, dintr-o singură înghiţitură - lacomă. Este acel şoc strangulator care vă face deseori să abandonaţi eforturile imaginative şi să cădeţi în şabloane şi deprinderi teatrale perimate. Ştiţi bine că corpul, vocea şi întregul vostru aparat psihic nu sunt întotdeauna în stare să se ajusteze într-un timp scurt viziunii ce aţi creat-o. Înaintând în viziunea voastră pas cu pas, evitaţi această dificultate. Permiteţi astfel mijloacelor voastre de expresie să treacă lin prin transformarea necesară şi să fie gata să facă faţă sarcinilor pe care le au de îndeplinit. Veţi putea mai bine să asimilaţi întregul personaj pe care îl elaboraţi dacă o faceţi treptat. Uneori se întâmplă ca numai după câteva încercări de a-i încorpora trăsăturile separate, personajul se iveşte deodată în faţa voastră şi se încorporează ca un tot unitar.

În timp ce asimilaţi astfel personajul, fie exersând, fie în timpul muncii profesionale, adăugaţi imaginaţiei voastre toate elementele pe care nu le-aţi prevăzut şi le întâlniţi acum numai în realitate - acţiuni noi, modul de joc al partenerului, ritmul indicat de regizor, şi alte asemenea lucruri. Cu aceste adausuri noi, „repetaţi" scena pe care o studiaţi în imaginaţie, apoi încorporaţi-o din nou pe scenă sau în timp ce exersaţi.

Aceste exerciţii pentru antrenarea capacităţii de a încorpora imaginile se vor dovedi curând a fi mijloacele cele mai eficiente şi pentru dezvoltarea corpului vostru. Căci în procesul de încorporare a unor imagini puternice, bine elaborate, vă modelaţi corpul din interior, îmbinându-l cu sentimente, emoţii şi impulsuri voluntare artistice. În felul acesta corpul devine tot mai mult acea „membrană sensibilă" pe care am descris-o mai înainte. Cu cât cheltuiţi mai mult timp şi eforturi pentru munca *conştientă* de dezvoltare a puterii de imaginaţie şi pentru tehnica de încorporare a imaginilor create de voi, cu atât mai curând imaginaţia voastră vă va servi subconştient, fără ca măcar să vă daţi seama de aceasta în timpul lucrului. Personajele voastre vor creşte şi se vor dezvolta de la sine, în timp ce aparent nici nu va gândiţi la ele sau în timp ce dormiţi noaptea fără vise, sau în visele voastre. Veţi observa de asemenea că scânteile inspiraţiei vor apare tot mai frecvent şi cu o mai mare regularitate.

Să rezumăm exerciţiile de imaginaţie:

1. Fixaţi prima imagine.
2. Învăţaţi să-i urmăriţi viata independentă.
3. Colaboraţi cu ea, punând întrebări şi dând ordine.
4. Pătrundeţi în viaţa interioară a imaginii.
5. Dezvoltaţi-vă flexibilitatea imaginaţiei.
6. Încercaţi să creaţi personaje în mod complet independent.
7. Studiaţi tehnica încorporării personajelor.

CAPITOLUL III

IMPROVIZAŢIE ŞI ANSAMBLU

Numai artiştii uniţi printr-o adevărată simpatie
într-un ansamblu improvizator pot cunoaşte
bucuria unei creaţii neegoiste, în comun.

După cum s-a arătat în capitolul precedent, scopul final şi cel mai înalt al fiecărui artist adevărat, din orice domeniu de creaţie, poate fi definit ca dorinţa de a se exprima liber şi complet.

Fiecare dintre noi are propriile sale convingeri, propria sa concepţie despre lume, etică şi idealuri în viaţă. Aceste convingeri adânc înrădăcinate şi deseori inconştiente constituie o parte integrantă a individualităţii omului, şi marea lui năzuinţă către o exprimare liberă.

Marii gânditori, vrând să se exprime pe ei înşişi, au creat propriile lor sisteme filozofice. La fel, un artist care năzuieşte să exprime convingerile lăuntrice, o face improvizând cu propriile sale instrumente forma sa specifică de artă. Acelaşi lucru, fără excepţie, se poate spune despre arta actorului: dorinţa sa arzătoare şi ţelul suprem poate fi atins numai cu ajutorul improvizaţiei libere.

Dacă un actor se limitează numai la rostirea textului prevăzut de autor şi la executarea „acţiunii" indicate de regizor, fără a căuta ocazia de a improviza independent, el se face singur sclavul creaţiilor altora, iar profesiunea lui devine ocazională. El face greşeala de a crede că autorul şi regizorul au improvizat deja pentru el şi că nu mai este loc pentru exprimarea liberă a individualităţii sale creatoare. Din păcate, această atitudine predomină în rândul prea multor actori din zilele noastre.

În realitate, fiecare rol oferă actorului ocazia de a improviza, de a colabora şi de a con-crea cu autorul şi regizorul. Această afirmaţie nu înseamnă, desigur, că actorul poate improviza un nou text, sau că poate substitui o altă acţiune celei indicate de regizor. Dimpotrivă. Textul dat şi acţiunea sunt bazele ferme pe care actorul trebuie şi poate să-şi dezvolte improvizaţia. Cum rosteşte textul şi cum execută acţiunea constituie porţile deschise către un vast câmp de improvizaţie. Aceşti „cum" ai textului şi ai acţiunii sale sunt tot atâtea moduri în care el se poate exprima liber.

Mai mult, există nenumărate momente între text şi acţiune, în care el poate crea minunate tranziţii psihologice şi ornamenta creaţia în felul său propriu, în care-şi poate desfăşură inventivitatea artistică. Interpretarea întregului personaj, până la cele mai mici trăsături, oferă un spaţiu vast pentru improvizaţiile sale. Actorul trebuie numai să înceapă prin a refuza să se joace doar pe sine însuşi, sau să recurgă la clişeele cunoscute. Dacă el încetează numai de a considera toate rolurile sale ca nişte „linii drepte" şi încearcă să găsească o *caracterizare fină* pentru fiecare - acesta va fi, de asemenea, un pas înainte spre improvizaţie. Actorul care n-a gustat bucuria pură de a se transforma pe scenă cu fiecare nou rol, cu greu ar putea cunoaşte sensul real, creator, al improvizaţiei.

Prin urmare, cu cât un actor îşi dezvoltă mai repede aptitudinea de a improviza şi-şi descoperă acel izvor nesecat din care provine orice improvizaţie, el va gusta un sentiment de libertate până atunci necunoscut şi se va simţi mai îmbogăţit sufleteşte. Exerciţiile următoare sunt menite să dezvolte *aptitudinea* de a improviza. Căutaţi să le însuşiţi tot atât de simplu cum sunt date aici.

Exerciţiul 12 (pentru studiu individual):

La început, stabiliţi care sunt momentele de început şi de sfârşit ale improvizaţiei voastre. Ele trebuie să fie fragmentate de acţiuni bine definite. La început, de pildă, vă puteţi scula repede de pe scaun şi să spuneţi cu fermitate în intonaţie şi gest: „Da", în timp ce în momentul de încheiere vă puteţi culca, deschideţi o carte şi începeţi să citiţi liniştit şi pe îndelete. Sau puteţi începe prin a vă pune repede şi cu voie bună paltonul, pălăria şi mănuşile de parcă intenţionaţi să ieşiţi în oraş, şi termina prin a rămâne pe loc deprimat şi chiar cu lacrimi în ochi. Sau începeţi prin a vă uita pe fereastră cu teamă sau cu mare atenţie, încercând să vă ascundeţi după perdea, şi apoi cu exclamaţia „E iar aici!" vă trageţi înapoi de la fereastră; iar pentru momentul de încheiere puteţi cânta la pian (real sau imaginar) într-o dispoziţie foarte fericită şi chiar râzătoare. Şi aşa mai departe. Şi cu cât sunt mai contrastante momentele de început şi cele de încheiere, cu atât e mai bine.

Nu încercaţi să anticipaţi ceea ce aveţi de făcut între cele două momente alese. Nu încercaţi să găsiţi o justificare sau o motivare logică pentru fiecare din momentele de început şi de încheiere. Alegeţi-le la întâmplare. Alegeţi două lucruri oarecare ce vă vin mai întâi în minte, şi nu pentru că ele ar sugera sau ar împiedica o bună improvizaţie. Doar un început şi un sfârşit în contrast. Nu încercaţi să definiţi tema sau intriga. Definiţi numai starea de spirit sau sentimentele din acest început şi sfârşit. Apoi lăsaţi-vă în seama oricăror sugestii de moment care vă vin prin pură intuiţie. Astfel, când vă sculaţi şi spuneţi „Da!" - dacă acesta vă este începutul - veţi începe să „acţionaţi" liber şi cu deplină încredere în sine, urmând mai ales sentimentele, emoţiile şi dispoziţia voastră.

Iar partea de mijloc, tranziţie de la momentele iniţiale până la cele finale, este tocmai ceea ce veţi improviza.

Fiecare moment succesiv al improvizaţiei voastre trebuie să fie rezultatul psihologic (nu logic) al momentului precedent. Astfel, fără o temă gândită dinainte, veţi merge de la momentul iniţial până la cel final, improvizând în tot acest timp. Procedând astfel, veţi trece prin întreaga gamă a diferitelor senzaţii, emoţii, dispoziţii, dorinţi, impulsuri lăuntrice şi acţiuni, fiecare dintre ele fiind găsită în mod spontan, pe moment. Poate că veţi deveni indignaţi, apoi pasivi, apoi iritaţi, poate că veţi trece prin stadiile de indiferenţă, umor, veselie, sau poate că veţi scrie o scrisoare în mare agitaţie, sau veţi merge la telefon şi veţi chema pe cineva etc. Orice posibilitate vă este deschisă, în funcţie de dispoziţia voastră în momentul respectiv, sau în funcţie de lucrurile accidentale pe care le puteţi întâlni în timpul improvizaţiei. Tot ce aveţi de făcut este să ascultaţi acea „voce lăuntrică" ce dictează toate schimbările psihologiei voastre şi toate acţiunile care decurg de-aici. Subconştientul vostru vă va sugera lucruri care nu pot fi prevăzute de nimeni, nici chiar de voi înşivă, dacă nu veţi face altceva decât să vă lăsaţi liber şi complet în seama inspiraţiei propriului vostru spirit de improvizaţie. Cu momentul final prezent în imaginaţia voastră, nu veţi rătăci fără ţel şi fără sfârşit, ci veţi fi traşi constant şi inexplicabil către acest moment final. El va licări în faţa voastră ca un far călăuzitor.

Continuati să exersaţi în felul acesta, stabilind de fiecare dată un nou început şi un nou sfârşit, până când căpătaţi încredere în voi înşivă, până când nu va mai trebui să vă opriţi pentru a ghici ce aveţi de făcut între start şi finiş.

Vă puteţi întreba de ce începutul şi sfârşitul din acest exerciţiu, oricare ar fi ele, trebuie definite clar chiar de la început. De ce acţiunea, poziţia corpului vostru sau starea de spirit trebuie stabilite pentru momentul de început şi de sfârşit; iar între cele două extreme, improvizaţia poate să se desfăşoare spontan. Deoarece libertatea reală şi

adevărată de improvizaţie trebuie să fie bazată întotdeauna pe necesitate; altfel, ea va degenera în curând fie în arbitrariu, fie în nehotărâre. Fără un început definit, care să împingă acţiunile voastre, şi fără un sfârşit definit care să le completeze, veţi rătăci numai fără nici un scop. Simţul vostru de libertate va fi, fără îndoială, incapabil să pornească la acţiune şi lipsit de orientare şi scop.

Când repetaţi o piesă, vă loviţi natural de un mare număr de „necesităţi" care vă solicită activitatea şi spiritul de improvizaţie. Intriga, textul, ritmul, sugestiile autorului şi regizorului, jocul celorlalţi parteneri - toate acestea determină necesităţile şi diverse lungimi între ele, la care trebuie să vă acomodaţi. De aceea, pentru a vă pregăti pentru asemenea condiţii profesionale şi pentru a fi capabili de a vă adapta la ele, veţi dezvolta exerciţiul vostru stabilind necesităţi sau limitări similare.

La început, pe lângă începutul şi sfârşitul precis, veţi defini de asemenea - ca una din necesităţi - durata aproximativă a fiecărui exerciţiu. Pentru studiul individual sunt suficiente 5 minute pentru fiecare improvizaţie.

Apoi adăugaţi la aceleaşi momente de început şi de încheiere un nou moment (necesitate), undeva pe la mijlocul improvizaţiei. Acesta trebuie să fie un fragment de acţiune tot atât de definit ca un sentiment, o emoţie sau o stare de spirit definită, ca şi începutul şi sfârşitul.

Acum mergeţi de la start la momentul de mijloc şi de la acesta la sfârşit, în acelaşi mod în care aţi parcurs cele două momente extreme, dar căutaţi totodată să nu cheltuiţi mai mult timp ca înainte.

Peste puţin, adăugaţi încă un moment la liberă alegere, şi executaţi improvizaţia voastră parcurgând cele patru puncte în aproximativ acelaşi interval de timp ca şi pentru cele două extreme.

Continuaţi să adăugaţi tot mai multe asemenea momente între start şi finiş. Alegeţi-le pe toate la întâmplare şi fără pretenţie la coerenţă sau selecţie logică; lăsaţi această sarcină în seama psihologiei voastre improvizatoare. Dar în această variere a exerciţiului păstraţi de fiecare dată acelaşi început şi sfârşit. După ce aţi acumulat astfel un număr suficient de momente, construindu-le ca tot atâtea trepte, puteţi începe să vă impuneţi noi necesităţi şi într-un alt mod. Încercaţi să jucaţi prima parte într-un ritm lent, iar ultima parte într-un ritm rapid; sau căutaţi să creaţi o anumită atmosferă în jurul vostru şi să o menţineţi, fie în oricare din fragmentele alese, fie pe parcursul întregii improvizaţii.

Puteţi îngrămădi mai departe noi necesităţi în improvizaţia voastră, utilizând diferite elemente, ca mişcările de modelare, plutire, zbor sau radiaţie, separat, sau în orice combinaţii pe care vi le propuneţi; sau puteţi încerca improvizaţia cu diferite caracteristici.

Mai târziu vă puteţi imagina un decor anumit în care trebuie să improvizaţi; apoi, amplasarea publicului; apoi puteţi hotărî dacă improvizaţia voastră este tragedie, dramă, comedie sau farsă. De asemenea, încercaţi să improvizaţi de parcă aţi juca o piesă de epocă, şi în acest caz îmbrăcaţi un costum imaginar din perioada aleasă. Toate acestea vor servi drept necesităţi suplimentare, în legătură cu care veţi desfăşura improvizaţia voastră liberă.

Este de aşteptat ca, în ciuda tuturor acestor necesităţi noi şi variate pe care le introduceţi, în improvizaţia voastră se va strecura totuşi inevitabil o anumită formă de intrigă. Pentru a evita aceasta, în timpul exerciţiilor voastre puteţi, după un timp, să schimbaţi locurile începutului şi sfârşitului; mai târziu puteţi schimba şi ordinea momentelor din porţiunea de mijloc.

Când aţi epuizat această serie de combinaţii, începeţi întregul exerciţiu din nou, cu un alt început şi sfârşit şi diferite necesităţi; şi, ca mai înainte, fără o intrigă premeditată.

Rezultatul acestui exerciţiu este *dezvoltarea psihologiei actorului care improvizează*. Veţi menţine această psihologie în timp ce treceţi prin toate necesităţile pe care le-aţi ales în improvizaţia voastră, independent de numărul lor. Mai târziu, în timpul repetiţiilor şi reprezentaţiei pe scenă veţi simţi că textul pe care îl aveţi de spus, acţiunile pe care le aveţi de făcut şi toate împrejurările ce vă sunt impuse de către autor şi regizor, şi chiar intriga piesei vă vor ghida şi conduce, aşa cum aufacut-o necesităţile pe care le-aţi găsit pentru exerciţiile voastre. Nu veti observa nicio deosebire substanţială între exerciţiu şi munca voastră profesională. În felul acesta veţi primi poate confirmarea părerii că arta dramatică nu este nimic mai mult decât o *improvizaţie permanentă*, şi că nu există momente pe scenă în care actorul să poată fi lipsit de dreptul său de a improviza. Veţi fi în stare să executaţi cu precizie toate necesităţile care vă sunt impuse şi în acelaşi timp să păstraţi *spiritul vostru de actor care improvizează*.

O nouă şi binefăcătoare senzaţie de încredere deplină în sine, împreună cu senzaţia de libertate şi bogăţie lăuntrică vor fi răsplata eforturilor voastre.

Exerciţiile pentru dezvoltarea aptitudinii de a improviza pot şi trebui să fie folosite în ansambluri de doi, trei şi mai mulţi parteneri. Şi cu toate că ele sunt în principiu aceleaşi ca şi cele individuale, există totuşi o deosebire esenţială care trebuie luată în considerare.

Arta dramatică este o artă colectivă şi de aceea, oricât de talentat ar fi un actor, el nu va fi în stare să utilizeze complet capacitatea sa de a improviza dacă se izolează de ansamblu, de partenerii săi.

Desigur, există multe impulsuri purificatoare pe scenă, ca atmosfera piesei, stilul ei, o reprezentaţie bine executaă sau o montare excepţională. Şi totuşi, un adevărat ansamblu scenic are nevoie de mai mult decât aceste consolidări obişnuite. Actorul trebuie să-şi dezvolte o sensibilitate faţă de impulsurile creatoare ale altora.

Un ansamblu care improvizează trăieşte un proces permanent de dare şi luare. Un mic semn de la un partener - o privire, o pauză, o nouă intonaţie neaşteptată, o mişcare, un oftat sau chiar o schimbare abia perceptibilă de ritm - toate acestea pot deveni tot atâtea impulsuri creatoare, invitaţii pentru alţii de a improviza.

De aceea, înainte de a începe exerciţiile de improvizaţie în grup se recomandă ca membrii lui să se concentreze puţin asupra unui exerciţiu pregătitor, menit să dezvolte ceea ce vom numi *simţul de ansamblu*.

Exerciţiul 13 (pentru studiu în grup):

Fiecare membru al grupului începe printr-un efort de a-şi deschide o receptivitate lăuntrică, cu cea mai mare sinceritate, faţă de fiecare membru al grupului. El caută să fie conştient de prezenţa *individuală* a fiecăruia. Vorbind la figurat, el face un efort „pentru a-şi deschide inima" şi a primi pe fiecare dintre cei prezenţi, de parcă s-ar afla în mijlocul celor mai dragi prieteni. Acest proces este într-o mare măsură acelaşi ca şi procesul de *receptare*, descris în Capitolul 1. La începutul exerciţiului fiecare membru al grupului trebuie să-şi spună:

„Un ansamblu de creaţie este alcătuit din indivizi şi nu trebuie niciodată considerat de mine ca o masă impersonală. Apreciez existenţa individuală a fiecăruia dintre cei prezenţi în această cameră şi în mintea mea ei nu-şi pierd identitatea. De aceea, aflându-mă aici între colegii mei, eu neg noţiunea generală de „ei" sau „noi" şi spun în

schimb: „el şi ea, ea şi eu". Sunt gata să primesc orice impresii, chiar şi pe cele mai subtile, de la fiecare dintre acei care participă cu mine la acest exerciţiu şi sunt gata să reacţionez în mod armonios la aceste impresii".

Vă veţi ajuta nemăsurat pe voi înşivă, dacă veţi ignora toate lipsurile sau trăsăturile antipatice ale membrilor grupului, căutând în schimb să găsiţi părţile lor atrăgătoare şi însuşirile bune ale caracterului lor. Spre a evita jena şi artificialitatea, nu exageraţi uitându-vă lung şi prea sentimental în ochii lor, zâmbind prea prietenos sau folosind alte mijloace inutile.

Este absolut normal să vă formaţi o atitudine caldă faţă de partenerii voştri, dar aceasta nu trebuie înţeleasă greşit ca o invitaţie de a circula de la unul la altul în grup sau de a vă pierde în sentimente vagi. Exerciţiul este menit de a vă forma mijloacele psihologice pentru a stabili un contact profesional ferm cu partenerii voştri.

După ce au stabilit un contact lăuntric solid între ei, membrii grupului pot trece la etapa următoare a exerciţiului. Ei fixează o succesiune de acţiuni simple din care să poată alege. Aceasta poate fi o plimbare lentă în jurul camerei, alergare lentă, stare pe loc fără mişcare, schimbarea locurilor, luare de diferite poziţii lângă pereţi, sau adunarea tuturor în mijlocul camerei. Trei sau patru asemenea acţiuni definite sunt suficiente. Nimeni nu trebuie să ştie la începerea exerciţiului *care anume* din aceste mişcări va fi acţiunea specifică de grup. Fiecare participant trebuie să ghicească cu „receptivitatea" sa nou formată pe care din aceste acţiuni general acceptate doreşte să o execute grupul în totalitatea sa, apoi începe s-o îndeplinească. Câteva porniri greşite pot fi făcute de unul sau de toţi, dar poate că acţiunea comună va fi atinsă de comun acord.

În această ghicire este inerentă o observaţie permanentă a celorlalţi de către fiecare în parte. Cu cât mai strânsă şi mai ascuţită va fi observaţia, cu atât va fi mai bună receptivitatea. Pentru toţi membrii grupului obiectivul este de a selecta şi a executa aceeaşi acţiune în acelaşi timp fără o înţelegere prealabilă şi fără vreo indicaţie. Dacă se reuşeşte sau nu, aceasta nu are importanţă, deoarece valoarea reală a exerciţiului rezidă în efortul de a se deschide pe sine pentru ceilalţi şi de a spori capacitatea actorului de a-i observa pe partenerii săi tot timpul, ascuţindu-şi astfel sensibilitatea faţă de întregul ansamblu.

Peste puţin, când membrii grupului simt cu adevărat senzaţia de a fi intim uniţi prin acest exerciţiu, ei pot trece la exerciţiul de improvizaţie în grup. Aceasta se deosebeşte de exerciţiul individual. Şi de data aceata tema trebuie definită, dar numai într-o formă generală sau schiţată. De pildă, grupul vrea să reprezinte activitatea într-o fabrică, o întâmplare la bal sau la o petrecere, o sosire sau o plecare la gară sau la aeroport, o razie la casele de joc, un dineu la restaurant sau scene de carnaval. Oricare ar fi tema aleasă, mai întâi grupul cade de acord asupra decorului. Aici sunt uşile, mesele, mesele de lucru, orchestra, porţile - orice este folosit pentru localizarea pe care o sugerează tema aleasă.

Apoi grupul „distribuie rolurile". Nu trebuie să se permită nicio intrigă sau o succesiune premeditată a evenimentelor. Nimic în afară de momentele de început şi de încheiere, cu acţiunea lor iniţială şi stările de spirit corespunzătoare nu trebuie prestabilite, aşa cum era şi în exerciţiile individuale. De asemenea, grupul trebuie să se înţeleagă asupra duratei aproximative a improvizaţiei.

Nu folosiţi prea multe cuvinte. Nu monopolizaţi dialogul, ci vorbiţi numai atunci când este firesc şi necesar. Mai mult, îmbunătăţirea sau dezvoltarea dialogului nu este o funcţie a actorului, de aceea nu trebuie să vă abateţi atenţia de la improvizaţie prin efortul de a crea textul cel mai potrivit pentru rolul sau situaţia voastră.

Rostul exerciţiului nu va suferi dacă vorbele voastre nu au o valoare literară sau sună chiar neplăcut.

Probabil ca prima încercare în cadrul improvizaţiei în grup va fi haotică, dispreţuind sensibilitatea ascuţită, receptivitatea şi simţul de unitate al fiecăruia. Dar fiecare va primi o sumă de impresii de la partenerii săi. Fiecare va recunoaşte intenţiile celorlalţi de a crea şi dezvolta situaţia dată, de a simţi starea de spirit a celorlalţi, de a ghici concepţia lor asupra scenei respective. Va cunoaşte de asemenea propriile sale intenţii nerealizate, nereuşita de a se conforma acţiunii, pe partenerii săi etc. Totuşi toate aceste lucruri nu trebuie discutate, ci membrii grupului trebuie să facă imediat o nouă încercare de a executa aceeaşi improvizaţie, bazându-se iarăşi pe simţul lor de unitate şi pe contactul pe care l-au stabilit între ei.

A doua oară improvizaţia va avea fără îndoială o formă mai definită şi mai multe intenţii neglijate îşi vor găsi expresia. Grupul trebuie să-şi repete eforturile de câteva ori până când improvizaţia ajunge la punctul în care începe să semene cu un mic scheci bine pregătit. În tot acest timp, în ciuda inevitabilelor repetări de cuvinte, acţiuni şi situaţii, fiecare membru trebuie să-şi menţină psihologia de artist care improvizează.

Dacă e posibil, nu vă repetaţi, ci căutaţi să găsiţi un mod nou de a reda aceeaşi situaţie. Deşi veţi avea tendinţa firească de a reţine şi de a repeta momentele cele mai bune din improvizaţia precedentă, nu ezitati de a schimba sau de a o înlătura dacă „vocea voastră lăuntrică" vă spune să încercaţi o acţiune mai expresivă şi o interpretare mai artistică a momentului respectiv sau chiar o nouă atitudine faţă de ceilalţi participanţi. Gustul, tactul vostru vă va spune ce anume poate fi modificat şi când, şi ce trebuie păstrat pentru unitatea ansamblului şi a intrigii care se dezvoltă. Veţi învăţa rapid să fiţi dezinteresaţi pe de o parte, păstrând totuşi libertatea voastră artistică pe de altă parte.

Nu contează de câte ori grupul va vrea să repete aceeaşi improvizaţie, începutul şi sfârşitul ei trebuie să rămână mereu bine precizate.

În improvizaţia de grup este bine să se ţină minte că nu este nevoie de a stabili anumite momente suplimentare între început şi sfârşit. Ele vor fi găsite şi cristalizate treptat pe măsură ce improvizaŞia înaintează, tema se conturează singură şi intriga creşte şi se dezvoltă.

De îndată ce improvizaţia capătă aspectul unui scheci bine pregătit, membrii grupului pot hotărî s-o facă mai interesantă adăugându-i câteva necesităţi - atmosferă, caracterizări, ritmuri diverse - putând fi introduse toate deodată sau rând pe rând.

Când o temă este epuizată, grupul poate alege o alta începând s-o exerseze, pornind din nou de la stabilirea contactului şi a unităţii după cum am arătat la începutul acestui exerciţiu.

Acum grupul este gata pentru experimentul următor. Alegeţi o scenă dintr-o piesă pe care nimeni dintre membrii n-a văzut-o pe scenă sau în film, sau eventual n-a jucat-o. Distribuiţi rolurile. Unul dintre voi să fie „regizorul" şi să stabilească precis începutul şi sfârşitul scenei alese. Apoi, cunoscând conţinutul scenei, începeţi să improvizaţi toată partea de mijloc. Nu deviaţi prea mult de la psihologia personajelor pe care le jucaţi. Nu memorizaţi textul, cu excepţia poate a celui iniţial şi final. Lăsaţi întreaga acţiune şi mizanscenă să se nască din iniţiativa voastră improvizatoare, ca şi în exerciţiile precedente. Puteţi spune ici şi colo câteva cuvinte asemănătoare cu textul autorului, dar dacă din întâmplare aţi reţinut câte ceva din textul iniţial, nu este nevoie să-l rostiţi greşit în mod intenţionat pentru ca să sune „improvizat".

Deocamdată nu căutaţi să dezvoltaţi caracterizarea personajului, altfel atenţia voastră se va abate de la „vocea voastră lăuntrică" ce călăuzeşte activitatea voastră de improvizaţie. Totuşi dacă trăsăturile caracteristice ale rolului pe care îl jucaţi „insistă" în faţa voastră cerând să fie încorporate, nu le înăbuşiţi.

După ce aţi ajuns astfel la sfârşitul scenei, cereţi „regizorului" vostru să vă fixeze exact un mic fragment al scenei de undeva din mijloc. Apoi începeţi improvizaţia din nou de la început până la punctul de mijloc indicat, apoi porniţi de aici până la capăt. În felul acesta umplând lacunele pas cu pas, veţi fi în stare în curând să jucaţi toată scena aşa cum este scrisă de către autor, menţinând pe întreg parcursul ei *psihologia unui ansamblu care improvizează*. Veţi fi din ce în ce mai convinşi că chiar lucrând asupra unei piese adevărate, cu toate indicaţiile (necesităţile) regizorului şi autorului, sunteţi totuşi liberi să improvizaţi în mod creator, şi în curând această convingere va deveni noua voastră aptitudine, un fel de *a doua natură*.

În continuare grupul poate începe să dezvolte caracterizările (individualizarea).

Acest exerciţiu, dupa cum fără îndoială v-aţi dat seama, este menit să vă familiarizeze cu bogăţia propriului vostru suflet de actor.

În încheierea acestui capitol este necesar să se adauge câteva cuvinte despre precauţie. Dacă, în timp ce improvizaţi, simţiţi că sunteţi nevrednici şi nenaturali, puteţi fi siguri că aceasta provine fie datorită interferenţei „logicii" voastre, fie de la folosirea prea multor cuvinte nenecesare. Trebuie să aveţi curajul de a vă baza întru totul pe spiritul vostru de improvizaţie. Urmaţi *succesiunea psihologică a evenimentelor lăuntrice* (sentimente, emoţii, dorinţe şi alte impulsuri) care vă vorbesc din adâncurile individualităţii voastre creatoare şi veţi fi curând convinşi că acestă „voce lăuntrică" pe care o posedaţi nu minte niciodată.

Simultan cu exerciţiile de grup, este foarte recomandabil să continuaţi exerciţiile individuale, pentru că ele se completează reciproc dar nu se substituie.

CAPITOLUL IV

ATMOSFERĂ SI SENTIMENTE INDIVIDUALE

*Ideea unei piese prezentate pe scenă este **spiritul** ei,*
*atmosfera este **sufletul** ei, iar tot*
*ce este vizibil şi audibil, **trupul** ei.*

Nu cred că este o greşeală a spune că există două concepţii diferite în rândul actorilor, în ceea ce priveşte scena în care îşi investesc toate nădejdile şi unde ar dori să-şi trăiască cea mai mare parte a vieţii. Pentru unii dintre ei, scena nu este decât un spaţiu gol care, din când în când, se umple cu actori, recuzită, decoruri şi personal de serviciu. Pentru aceştia, ceea ce apare pe scenă este numai elementul vizibil şi audibil. Pentru alţii, micul spaţiu al scenei este o întreagă lume pătrunsă de o anume atmosferă, atât de puternică, atât de magnetică, încât cu greu pot suporta să se despartă de ea după ce spectacolul s-a sfârşit.

În vremurile trecute, când o aureolă de romantism mai înconjura încă profesiunea noastră, actorii petreceau deseori nopţi fermecate în cabinele lor de teatru sau printre elemente de decor, sau rătăcind pe scena semiobscură, ca bătrânul tregedian din „Cântecul lebedei" de Anton Cehov. Experienţele lor de mulţi ani îi legau de această scenă plină de o atracţie magică. Ei aveau nevoie de această atmosferă. Ea le dădea inspiraţia şi forţa pentru creaţiile lor viitoare.

Dar atmosferele sunt nelimitate şi pot fi găsite pretutindeni. Orice peisaj, orice stradă, casă, cameră, o bibliotecă, un spital, o catedrală, un restaurant gălăgios, un muzeu, dimineaţa, amiaza, amurgul, noaptea, primăvara, vara, toamna, iarna - orice fenomen şi eveniment îşi are propria sa atmosferă specifică.

Actorii care posedă, sau care au dobândit recent înţelegere şi dragoste pentru atmosferă într-un spectacol, ştiu bine ce legătură puternică creează ea între ei şi spectator. Fiind el însuşi învăluit de atmosferă, spectatorul începe să joace piesa împreună cu actorii. Un spectacol convingător ia naştere din acţiunea reciprocă între actor şi spectatori. Dacă actorii, regizorul, autorul, scenograful şi, de multe ori muzicienii, au creat realmente atmosfera spectacolului, spectatorul nu va mai putea să rămână în afara ei, ci dimpotrivă, va răspunde prin unde însufleţitoare de dragoste şi încredere.

Semnificativ este de asemenea faptul că atmosfera adânceşte percepţia spectacolului. Întrebaţi-vă singuri cum aţi percepe ca spectatori aceeaşi scenă, dacă ar fi jucată în faţa voastră în două moduri: o dată fără atmosferă, şi a doua oară cu ea. În primul caz veţi sesiza, fără îndoială, conţinutul scenei cu intelectul vostru, dar nu veţi fi în stare să pătrundeţi aspectele ei psihologice cu aceeaşi profunzime ca atunci când lăsaţi atmosfera piesei să vă ajute la aceasta. În al doilea caz, cu atmosfera domnind pe scenă, sentimentele voastre (iar nu numai intelectul) vor fi solicitate şi trezite. Veţi simţi conţinutul şi însăşi esenţa scenei. Înţelegerea voastră va fi amplificată prin aceste sentimente. Conţinutul scenei va deveni mai bogat şi mai semnificativ pentru percepţia voastră. Ce ar rămâne din conţinutul primei scene de o importanţă vitală, din „Revizorul", de Gogol, dacă ar fi percepută fără atmosfera ei? Prezentată rectiliniu, scena constă din discuţiile, în care sunt absorbiţi nişte funcţionari corupţi, asupra posibilităţii de a scăpa de pedeapsa pe care o aşteaptă o dată cu sosirea unui revizor din Petersburg. Daţi scenei atmosfera ei specifică, şi o veţi vedea şi veţi reacţiona cu totul altfel; prin

intermediul atmosferei veţi percepe aceeaşi scenă ca o catastrofa iminentă, complot, spaimă „mistică". Nu numai fineţea psihologică a sufletului unui păcătos vă va fi dezvăluită prin atmosfera acestei scene de deschidere, nu numai umorul biciuitor cu care Gogol îşi tratează eroii („Nu învinui oglinda, când propria-ţi mutră e strâmbă!"), ci toate oficialităţile vor căpăta o nouă şi mai amplă semnificaţie, devenind simboluri, zugrăvind păcătoşi de toate speţele, din toate timpurile şi de pretutindeni, dar rămânând totodată caractere individuale, cu particularităţile lor specifice. Sau imaginaţi-l pe Romeo spunându-şi frumoasele cuvinte de dragoste Julietei fără acea atmosferă, care trebuie să învăluie aceste două fiinţe îndrăgostite. Desigur, puteţi gusta şi aşa incomparabila poezie shakespeariană, dar veţi simţi distinct că lipseşte ceea ce este real, vital şi inspirativ. Ce anume? Oare nu însăşi dragostea, atmosfera de dragoste?

Aţi trăit vreodată, ca spectator, acea senzaţie particulară „de a privi într-un vid psihologic", în timp ce urmăreaţi o scenă dintr-un spectacol? Era o scenă lipsită de atmosferă. Tot astfel, mulţi dintre noi au avut senzaţii similare de nemulţumire, când o atmosferă scenică greşită denatura conţinutul real al scenei. Îmi amintesc foarte bine un spectacol „Hamlet" în care, în scena nebuniei Ofeliei, actorii au creat, accidental, o atmosferă de uşoară teamă, în loc de o atmosferă de profundă tragedie şi durere. Era teribil să vezi cât de mult umor neintenţionat a provocat această atmosferă greşită în toate mişcările, vorbele şi privirile Ofeliei!

Atmosfera exercită o influenţă foarte puternică asupra jocului vostru. Aţi observat vreodată cum, involuntar, vă modificaţi mişcările, vorbirea, comportarea, gândurile şi sentimentele, de-ndată ce aţi creat o atmosferă puternică, molipsitoare, şi cât de mare îi este influenţa asupra voastră dacă o acceptaţi şi vă supuneţi ei de bunăvoie? Nu veţi avea nevoie să vă cramponaţi cu teamă de clişeele jocului de ieri. Spaţiul, cerul din jurul vostru, îmbibat de atmosferă, va trezi şi va sprijini în voi sentimente şi impulsuri creatoare noi.

Atmosfera vă îndeamnă să jucaţi în concordanţă cu aceasta.

Dar ce este şi de unde vine acest îndemn? Vorbind la figurat, el provine din voinţă, din acea forţă dinamică sau motoare (numiţi-o cum vă place), care trăieşte în atmosfera respectivă. Trăind, de pildă, o atmosferă de fericire, veţi vedea că voinţa ei trezeşte în voi dorinţa de a vă întinde, de a vă deschide, de a vă dărui, de a exploata, de a câştiga spaţiu. Acum, luaţi o atmosferă depresivă sau de suferinţă. Oare voinţa acestei atmosfere nu este absolut inversă? Nu veţi simţi oare acum nevoia de a vă contracta, de a vă închide, de a vă face mai mic? Dar se poate naşte întrebarea: în atmosfere dinamice, ca panică, catastrofă, ură, exultare sau eroism, voinţa lor, forţa lor motrică este absolut evidentă. Dar ce se întâmplă cu această putere în cadrul unor atmosfere calme şi paşnice cum ar fi un cimitir uitat, pacea unei dimineţi de vară, misterul tăcut al unei păduri seculare? Răspunsul este simplu: în aceste cazuri, voinţa atmosferei este, în aparenţă, mai puţin puternică numai pentru că nu este atât de vizibil violentă. Cu toate acestea, ea există şi ne influenţează cu aceeaşi putere ca şi orice altă atmosferă. Un individ care nu este actor, sau nu are înclinaţii artistice, va rămâne probabil pasiv într-o atmosferă de calm, într-o noapte cu lună; dar un actor care se dăruieşte în întregime, va simţi în curând căscându-se în el un fel de activitate creatoare. O imagine după alta vor apare în faţa lui, şi-l vor atrage treptat în sfera lor proprie. Voinţa unei astfel de nopţi liniştite se va transforma, în curând, în fiinţe, evenimente, cuvinte şi mişcări. Nu există atmosferă lipsită de dinamism, viaţă şi voinţă lăuntrică. Cu toţii trebuie să vă luaţi inspiraţie din ea, şi pentru aceasta trebuie să vă dechideţi în faţa ei. Un mic exerciţiu vă va învăţa cum s-o faceţi.

Şi acum, în scopuri practice, trebuie să stabilim două fapte; în primul rând, trebuie să facem o distincţie clară între sentimentele individuale ale personajelor, şi atmosferele scenelor. Deşi amândouă aparţin în mod egal domeniului sentimentelor, ele sunt absolut independente unele de altele şi pot exista concomitent, chiar dacă sunt într-un contrast absolut. Să luăm câteva exemple din viaţă. Imaginaţi-vă un accident de stradă. Un grup mare de oameni înconjoară locul. Fiecare simte atmosfera puternică, deprimantă, chinuitoare, înspăimântătoare a scenei. Întregul grup este învăluit de ea, deşi cu greu s-ar putea găsi doi indivizi în mulţime care să aibă sentimente identice. Unul rămâne rece şi nepăsător faţă de accident, un altul simte o puternică satisfacţie egoistă, că nu el e victima; al treilea (poate poliţistul) este într-o stare de spirit activă, iar al patrulea este plin de compasiune.

Un ateu îşi poate menţine sentimentele sceptice într-o atmosferă de evlavie religioasă, sau un om amărât poate continua să-şi poarte durerea în suflet, când intră într-o atmosferă de veselie şi fericire. De aceea, făcând deosebire între cele două, putem numi atmosferele sentimente obiective, în opoziţie cu sentimentele subiective. Mai departe, trebuie să cunoaştem principiul că două atmosfere diferite (sentimente obiective) nu pot exista simultan. Atmosfera mai puternică copleşeşte inevitabil pe cea mai slabă. Să luăm un exemplu.

Imaginaţi-vă un vechi castel pustiu, unde însuşi timpul pare să se fi oprit cu multe secole în urmă şi a păstrat, ca o aureolă invizibilă, dar stăruitoare, gândurile şi faptele, durerile şi bucuriile locuitorilor. O atmosferă misterioasă şi liniştită stăpâneşte sălile goale, coridoarele, cămările şi turnurile. Un grup de oameni intră, aducând cu ei o atmosferă gălăgioasă, veselă şi ilară. Ce se întâmplă acum? Ambele atmosfere intră deîndată în luptă crâncenă, şi peste câtva timp, una din ele triumfă. Fie că grupul de oameni veseli, cu atmosfera lor, se supune atmosferei maiestuoase a vechiului castel, fie că acest castel devine „mort" şi „gol", lipsit de spiritul său străvechi, şi încetează de a mai relata povestea lui mută.

Aceste două fapte, dacă sunt luate în considerare, oferă actorilor şi regizorilor mijloacele practice pentru a crea anumite efecte de scenă, conflictul între două atmosfere contrastante şi înfrângerea, înceată sau rapidă, dar inevitabilă, a uneia dintre ele, sau sentimentele individuale ale unui personaj, angajat în luptă împotriva unei atmosfere ostile, ceea ce se termină fie printr-o victorie, fie printr-o înfrângere a atmosferei asupra sentimentelor individuale.

Asemenea evenimente psihologice pe scenă vor ţine interesul publicului totdeauna treaz, deoarece contrastele, coliziile, luptele, înfrângerile şi victoriile care au loc pe scenă, trebuie socotite printre efectele dramatice puternice, dacă nu chiar cele mai puternice, ale spectacolului. Contrastele, pe scenă, creează publicului încordarea căutată, în timp ce victoria sau înfrângerea care încununează o luptă, dă spectatorilor o puternică satisfacţie estetică, ce poate fi comparată cu aceea generată de un perfect acord muzical.

În această direcţie se poate face mult pentru o piesă, chiar dacă atmosferele sunt abia sugerate de autor. Există multe mijloace pur teatrale cu care se poate crea o atmosferă pe scenă, chiar dacă nu este indicată de autor. Luminile cu umbrele şi culorile lor; decorurile cu aspectele şi formele lor compoziţionale; efectele muzicale şi sonore; gruparea actorilor, vocile lor cu o mare varietate timbrală; mişcările lor; pauzele, schimbările de ritm, tot felul de efecte ritmice şi maniere de joc. Practic, tot ce percep spectatorii pe scenă poate servi pentru accentuarea unor atmosfere, sau chiar pentru crearea lor din nou.

Este bine cunoscut faptul că domeniul artei este, în primul rând, un domeniu al sentimentelor. O definiţie bună şi adevărată ar fi, că atmosfera fiecărei opere de artă este inima ei, sufletul ei sensibil. Prin urmare, ea este, de asemenea, sufletul, inima fiecărui spectacol pe scenă. Acum, că acest lucru este bine înţeles, să facem o comparaţie. Fiecare dintre noi ştie că orice fiinţă umană normală exercită trei funcţii psihologice principale: gândire, sentimente şi impulsuri voluntare. Şi acum, imaginaţi-vă o fiinţă umană complet lipsită de capacitatea de a simţi, o fiinţă umană care poate fi numită complet „fără inimă". Imaginaţi-vă mai departe că gândurile, ideile şi noţiunile ei intelectuale, abstracte pe de o parte, şi impulsurile şi acţiunile ei, voluntare pe de altă parte, se ating şi se întâlnesc, fără nici o verigă intermediară, fără sentimente între ele. Ce impresie ar face o astfel de persoană „fără inimă" asupra voastră? Ea ar mai continua să fie fiinţă umană? N-ar părea mai curând o „maşină" inteligentă, rafinată şi extrem de complicată? Şi, oare, n-ar sta o astfel de „maşină" la un nivel inferior decât acela pe care stă fiinţa umană, ale cărei trei funcţiuni (gândire, sentimente şi voinţă) trebuie să colaboreze într-o armonie deplină?

Sentimentele noastre armonizează ideile şi impulsurile noastre voluntare, şi nu numai atât: ele le modifică, le controlează şi le perfecţionează, făcându-le „umane". Tendinţa de distrugere se naşte în acele fiinţe umane care sunt lipsite de sentimente, sau care le dispreţuiesc. Dacă vreţi exemple, nu aveţi decât să vă adresaţi istoriei. Câte din ideile politice sau diplomatice, care au fost puse direct în acţiune, fără a fi controlate, modificate şi purificate prin influenţa sentimentelor, le puteţi numi umane, binefăcătoare sau constructive? Efecte identice există şi în domeniul artei. Un spectacol lipsit de atmosferă lasă impresia unui mecanism. Chiar dacă publicul poate aprecia tehnica şi iscusinţa deosebită a protagoniştilor, precum şi valoarea piesei, totuşi el va rămâne rece şi neimpresionat de spectacol ca atare. Viaţa emoţională a personajelor pe scenă este, cu rare excepţii, numai un substitut al atmosferei. Acest lucru este cu deosebire adevărat pentru epoca noastră rece şi intelectuală, când ne speriem de sentimentele noastre proprii şi ale altora. Să nu uităm că în domeniul artei, în teatru, nu există scuză pentru eliminarea atmosferei. Un individ poate, dacă vrea, să se dispenseze pentru un timp de sentimente în viaţa sa particulară, dar artele, şi teatrul în special, vor merge treptat spre pieire, dacă atmosfera încetează să străbată prin creaţiile lor. Marea misiune a actorului, ca şi a regizorului şi a autorului este, de a salva sufletul teatrului şi, o dată cu acesta, viitorul profesiunii noastre.

Dacă vreţi să vă sporiţi simţul atmosferei, precum şi să vă însuşiţi o anumită tehnică pentru crearea ei din proprie voinţă, iată câteva exerciţii utile.

Exerciţiul 14:

Începeţi cu observarea vieţii înconjurătoare. Căutaţi sistematic diferite atmosfere pe care le puteţi cuprinde. Căutaţi să nu omiteţi sau să neglijaţi anumite atmosfere, pentru că ele sunt mai slabe, mai subtile sau abia perceptibile. Daţi o atenţie deosebită faptului că orice atmosferă pe care o observaţi este, în realitate, *răspândită în aer*, învăluind oameni şi evenimente, umplând camerele, plutind deasupra peisajelor, îmbibând viaţa, a cărei parte este.

Observaţi oamenii în timp ce sunt înconjuraţi de o anumită atmosferă. Vedeţi dacă ei se mişcă şi vorbesc în concordanţă cu ea, dacă i se supun, luptă împotriva ei sau în ce măsură sunt sensibili sau indiferenţi la ea.

Dupa o perioadă de observaţie, când aptitudinea voastră de a percepe atmosfera este suficient exersată şi ascuţită, începeţi să experimentaţi cu voi înşivă. Încercaţi, conştient şi deliberat, să vă supuneţi anumitor atmosfere, „ascultându-le" aşa cum

ascultaţi muzică, şi lăsaţi-le să vă influenţeze. Lăsaţi-le să trezească în voi propriile voastre sentimente individuale. Începeţi să vă mişcaţi şi să vorbiţi în armonie cu diferitele atmosfere pe care le întâlniţi. Apoi alegeţi cazuri în care puteţi lupta împotriva unei atmosfere specifice, încercând să dezvoltaţi şi să menţineţi sentmentele care îi sunt contrare. După ce aţi lucrat un timp cu atmosferele pe care le întâlniţi în viaţa reală, începeţi să vă imaginaţi evenimente şi împrejurări, cu atmosferele lor corespunzătoare. Luaţi-le din literatură, istorie, piese sau inventaţi-le singuri. Imaginaţi-vă, de pildă, luarea Bastiliei. Imaginaţi momentul când poporul din Paris a năvălit într-una din celulele închisorii. Observaţi atent feţele bărbaţilor şi femeilor. Lăsaţi această scenă, creată de imaginaţia voastră, să vă apară în faţa ochilor minţii cu cea mai mare claritate, apoi spuneţi-vă singuri: „Mulţimea este animată de o atmosferă de extremă agitaţie, intoxicaţie de forţă şi de putere dezlănţuită. Fiecare individ este învăluit în această atmosferă". Şi acum, observaţi feţele, mişcările, figurile izolate şi grupurile acestei mulţimi. Notaţi ritmul evenimentului. Ascultaţi strigătele, timbrele vocilor. Pătrundeţi în toate aceste detalii ale scenei şi vedeţi cum atmosfera îşi pune pecetea asupra tuturor în acest eveniment tulburător.

Acum, schimbaţi puţin atmosfera, şi observaţi din nou „spectacolul" vostru. De astă dată, daţi atmosferei un caracter de răutate şi cruzime răzbunătoare.

Vedeţi cu câtă putere şi autoritate vă schimbă această atmosferă modificată tot ce se întâmplă în celula închisorii: feţele, mişcările, vocile, grupurile - totul va fi acum diferit. Totul va exprima setea, răzbunarea mulţimii. Va fi un „spectacol" diferit, deşi tema rămâne aceeaşi.

Schimbaţi încă o dată atmosfera. Acum faceţi-o să fie mândră, demnă şi majestoasă. Din nou se va produce o transformare.

În continuare, învăţaţi să creaţi atmosfere fără o imagine pe o întâmplare sau o împrejurare anumită. O puteţi face, imaginându-vă că spaţiul, aerul din jurul vostru este plin de o anumită atmosferă, la fel cum poate fi plin de lumină, aromă, căldură, frig, praf sau fum. Imaginaţi-vă mai întâi o atmosferă simplă, calmă, de bunăstare, veneraţie, singurătate, presentiment etc. Nu vă întrebaţi cum este posibil să imaginaţi un sentiment de veneraţie sau orice alt sentiment, plutind în aer, în jurul vostru, înainte să-l încercaţi în realitate, să-l practicaţi. Două sau trei eforturi vă vor convinge că aceasta este nu numai posibil, ci şi foarte uşor. Acest exerciţiu face apel la imaginaţie, nu la raţiunea rece, analitică. Ce este oare arta noastră, dacă nu o „ficţiune" frumoasă, bazată pe imaginaţia creatoare? Nu faceţi nimic altceva, decât să vă imaginaţi sentimente răspândite în jurul vostru, umplând aerul. Faceţi acest exerciţiu cu o serie de atmosfere diferite.

Treceţi la stadiul următor. Alegeţi o atmosferă definită, imaginaţi-o răspândită în jurul vostru în aer, apoi faceţi o mişcare uşoară cu braţul şi mâna. Observaţi că mişcarea este în armonie cu atmosfera care vă înconjoară. Dacă aţi ales o atmosferă calmă şi paşnică, mişcarea voastră va fi de asemenea calmă şi paşnică. O atmosferă de prudenţă va dirija braţul şi mâna voastră cu prudenţă. Repetaţi acest exerciţiu simplu până când căpătaţi senzaţia că braţul şi mâna voastră sunt îmbibate de atmosfera respectivă. Ea trebuie să stăpânească braţul vostru şi să exprime concret, prin intermediul mişcării voastre.

Evitaţi două greşeli posibile. Nu fiţi nerăbdători să „produceţi" sau să „jucaţi" atmosfera prin mişcarea voastră. Nu vă descurajaţi. Aveţi încredere în puterea atmosferei şi imaginaţi-o, invocaţi-o atât cât e nevoie (nu va dura prea mult), iar apoi mişcaţi-vă braţul şi mâna în cadrul ei. O altă greşeală posibilă este de a căuta să vă forţaţi să simţiţi atmosfera. Evitaţi un asemenea efort. O veţi simţi în jur şi în voi, deîndată ce vă

concentraţi cum trebuie atenţia asupra ei. Aceasta va trezi sentimentele de la sine, fără vreun efort inoportun din partea voastră. Totul se va produce exact ca în viaţă: când daţi în viaţă peste o atmosferă de accident, nu puteţi să n-o simţiţi.

Treceţi la mişcări mai complicate. Ridicaţi-vă în picioare, şedeţi, luaţi un obiect şi puneţi-l în altă parte, deschideţi şi închideţi uşa, schimbaţi ordinea obiectelor pe masă. Căutaţi să obţineţi aceleaşi rezultate ca mai înainte.

Apoi scrieţi câteva cuvinte, mai întâi neînsoţite de gest, apoi cu un gest. Cuvintele şi gesturile trebuie să fie extrem de simple la început. Încercaţi cu un dialog cotidian, ca *„Vă rog staţi jos!"* (un gest de invitare); *„Nu-mi mai trebuie!"* (un gest de rupere a unei hârtii); *„Dă-mi, te rog, această carte!"* (un gest de indicare). Ca mai înainte, aveţi grijă ca gesturile şi vorbele să fie în deplină armonie cu atmosfera. Faceţi exerciţiul în diferite atmosfere.

Treceţi la treapta următoare. Creaţi o atmosferă în jurul vostru. Lăsaţi-o să devină destul de puternică, până când vă simţiţi complet familiarizat cu ea. Executaţi o acţiune simplă, generată de atmosfera dată, apoi, treptat, dezvoltaţi acest mic fragment de acţiune, continuând a fi călăuziţi de o atmosferă ce o emană spre voi mediul înconjurător, până când devine treptat o mică scenă. Faceţi exerciţiul în diferite atmosfere, cu un caracter mai violent ca: extazul, disperarea, panica, ura sau eroismul.

Creaţi din nou în jurul vostru o anumită atmosferă şi, dupa ce v-aţi familiarizat puţin cu ea, încercaţi să imaginaţi împrejurări care să armonizeze cu ea.

Citiţi piese şi căutaţi să definiţi atmosferele lor, imaginându-vă toate acestea de mai multe ori (pe cât se poate, fără a recurge la raţionamentul logic). Pentru fiecare piesă puteţi ţine un fel de „cont" al atmosferelor succesive. Creând un asemenea „cont", nu trebuie să tineti seama de diviziunea actelor sau scenelor date de autor, deoarece aceeaşi atmosferă poate domni în mai multe scene, sau să se schimbe de câteva ori în decursul aceleiaşi scene.

Deci, nu omiteţi atmosfera generală, dominantă a întregii piese. Fiecare piesă are o astfel de atmosferă generală, în raport cu categoria ei de tragedie, dramă, comedie sau farsă; şi fiecare piesă are, în plus, o atmosferă individuală specifică.

Exerciţiile pentru atmosferă dau cele mai bune rezultate când sunt făcute în grup. În munca de grup, atmosfera îşi va arăta forţa unificatoare pentru toţi participanţii. Pe lângă aceasta, efortul comun de a crea o atmosferă, imaginând că aerul şi spaţiul sunt impregnate de un anumit sentiment, produce întotdeauna un efect mult mai puternic, decât dacă acest efort este făcut de un singur individ.

Aici ne întoarcem la problema sentimentelor individuale şi cum trebuie ele mânuite pe plan profesional.

Sentimentele individuale ale unui actor sunt, sau pot deveni în orice moment, instabile şi capricioase. Nu vă puteţi porunci să vă simţiţi cu adevărat trişti sau veseli, să iubiţi sau să urâţi. Prea dese ori, actorii sunt siliţi să se prefacă atunci când sunt pe scenă, prea numeroase încercările lor de a stoarce aceste sentimente din ei. De cele mai multe ori nu este oare numai „o întâmplare fericită", iar nu triumful iscusinţei tehnice, atunci când este în stare să-şi trezească sentimentele ori de câte ori vrea sau are nevoie de ele? Sentimentele cu adevărat artistice, dacă refuză să apară de la sine, trebuie solicitate prin anumite procedee tehnice, care-l fac pe actor stăpânul lor.

Se pare că există mai multe moduri de a trezi sentimente creatoare. O imaginaţie bine antrenată şi trăirea într-o anumită atmosferă au fost deja menţionate. Acum să luăm în considerare un alt mod şi, pas cu pas, să-l realizăm în practică.

Ridicaţi braţul. Coborâţi-l. Ce-aţi făcut? Aţi executat o simplă acţiune fizică. Aţi făcut un gest. Şi l-aţi făcut fără nici o dificultate. De ce? Pentru că, precum orice acţiune, el este complet subordonat voinţei voastre. Acum faceţi acelaşi gest. Dar de astă dată coloraţi-l cu o anumită calitate. De pildă cu prudenţă. Veţi face gestul, mişcarea cu prudenţă. Oare nu aţi făcut-o cu aceeaşi uşurinţă? Faceţi-o de câteva ori şi vedeţi ce se-ntâmplă. Mişcarea voastră făcută cu prudenţă nu mai este o acţiune pur fizică; acum, ea a căpătat o anumită nuanţă psihologică. Care este această nuanţă?

Este o senzaţie de prudenţă care umple şi vă conduce braţul. Este o senzaţie psihologică. În mod auxiliar, dacă aţi pus în mişcare tot coipul cu calitatea de prudenţă, atunci tot corpul va fi, firește, impregnat cu această senzaţie.

Senzaţia este recipientul în care se varsă, uşor şi de la sine, sentimentele voastre pur artistice. Este un fel de magnet care atrage sentimentele şi emoţiile înrudite cu acea calitate, pe care aţi ales-o pentru mişcarea voastră.

Acum întrebaţi-vă dacă v-aţi forţat sentimentele. V-aţi poruncit vouă înşivă să „simţiţi prudenţa”? Nu. Aţi făcut numai o mişcare cu o anumită calitate, creând astfel o senzaţie de prudenţă, prin care aţi trezit sentimentele voastre. Repetaţi această mişcare cu diverse alte calităţi, şi sentimentul pe care îl vreţi va deveni din ce în ce mai tare. Aveţi astfel cel mai simplu procedeu tehnic de a vă stimula sentimentele, dacă acestea ar deveni rebele, capricioase şi ar refuza să funcţioneze atunci când aveţi nevoie de ele în munca voastră profesională.

După o anumită practică veţi constata că, prin alegerea unei anumite calităţi şi transformarea ei în senzaţie, obţineţi mult mai mult decât v-aţi aşteptat, în urma eforturilor voastre. Calitatea de prudenţă, de pildă, poate trezi în voi nu numai o senzaţie de prudenţă, ci o întreagă gamă de sentimente înrudite cu acelea de prudenţă, în funcţie de împrejurările date. Ca un produs concomitent al acestei calităţi de prudenţă, vă puteţi simţi iritaţi sau alarmaţi, ca în faţa unei primejdii, vă puteţi simţi calzi şi tandri, ca pentru a proteja un copil, rece şi rezervat, ca pentru a vă proteja pe voi înşivă; sau oarecum miraţi şi curioşi că trebuie să fiţi prudenţi. Toate aceste nuanţe de sentimente, deşi variate, sunt legate de senzaţia de prudenţă.

Dar vă puteţi întreba cum se poate aplica aceasta când corpul se află în poziţii statice?

Orice poziţie corporală poate fi impregnată cu calităţi, exact în acelaşi mod ca şi orice mişcare. Tot ce trebuie să faceţi este de a vă spune: *„Stau în picioare, jos sau culcat, cu această sau acea calitate în corp”*, şi reacţia va veni imediat, chemînd la viaţă în sufletul vostru un caleidoscop de sentimente.

Se poate întâmpla frecvent ca, în timp ce lucraţi asupra unei scene, să aveţi îndoieli în ceea ce priveşte calitatea, senzaţie pe care trebuie s-o alegeţi. Într-o asemenea dilemă, nu ezitaţi să luaţi două sau chiar trei calităţi pentru acţiunea voastră. Le puteţi încerca succesiv în căutarea celei mai bune, sau le puteţi combina pe toate deodată. Să presupunem că luaţi calitatea de greutate şi în acelaşi timp calităţile de disperare, îngândurare ori mânie. De voi depinde câte calităţi puteţi alege şi combina; ele se vor contopi pentru voi într-o singură senzaţie, ca un acord dominant în muzică.

De îndată ce sentimentele s-au trezit în voi, ele vă vor lua cu ele, şi exerciţiul, repetiţia sau reprezentaţia voastră îşi vor fi găsit adevărata lor inspiraţie.

Exerciţiul 15:

Executaţi o acţiune simplă, naturală. Luaţi un obiect de pe masă, deschideţi sau închideţi fereastra, staţi jos, ridicaţi-vă în picioare, mergeţi sau alergaţi în jurul camerei.

Faceţi aceasta de câteva ori, ca să puteţi executa acţiunea cu uşurinţă. Apoi învestiţi-o cu anumite calităţi, executând-o calm, sigur, cu severitate, tristeţe, amărăciune, cu şiretenie sau cu duioşie. În continuare, încercaţi acţiunea cu calitatea de modelare, plutire, zbor şi radiaţie. După aceea, daţi acţiunii calitatea de stacato, legato, îndemânare, formă etc. Repetaţi exerciţiul până când senzaţia vă umple întreaga fiinţă, iar sentimentele voastre îi devin cu uşurinţă corespondente. Aveţi grijă să nu vă forţaţi sentimentele, în loc să urmaţi şi să vă bazaţi pe tehnica indicată. Nu vă grăbiţi în obţinerea rezultatului.

Faceţi aceleaşi mişcări largi, întinse, ca şi în **exerciţiul 1**.

Luaţi din nou o calitate pentru mişcare sau acţiune şi adăugaţi-i câteva cuvinte. Rostiţi aceste cuvinte în acord cu senzaţia ce se naşte în voi. Dacă exersaţi cu parteneri, faceţi improvizaţii simple, folosind cuvinte. Puteţi improviza pe un negustor sau un cumpărător; un amfitrion sau un musafir; un croitor sau coafor, şi un client. Înainte de a începe, trebuie să vă înţelegeţi asupra calităţii pe care voi şi partenerii voştri le veţi utiliza în fiecare moment.

CAPITOLUL V

GESTUL PSIHOLOGIC

Sufletul doreşte conlocuirea cu trupul,
pentru că fără membrele acestuia,
n-ar putea nici acţiona, nici simţi.
Leonardo da Vinci

În capitolul precedent am spus că nu putem porunci simţămintelor noastre în mod direct, dar că le putem ademeni, stârni şi îmbrânci cu anumite mijloace indirecte. Acelaşi lucru s-ar putea spune şi despre vrerile, aspiraţiile, dorinţele, dorurile, poftele, elanurile sau nesaţiile noastre, care fiecare, deşi sunt amestecate cu simţăminte, fecundează în sfera puterii noastre de voinţă.

În calităţi şi senzaţii am găsit cheia tezaurului de simţire. Dar există oare o asemenea cheie şi pentru puterea de voinţă? Da, şi o găsim în mişcare, (acţiune, gest). Vă puteţi dovedi aceasta dvs. Înşivă încercând să faceţi o mişcare puternică, bine conturată dar simplă. Repetaţi-o de mai multe ori şi veţi vedea că după o clipă puterea de voinţă creşte întărindu-se din ce în ce sub influenţa mişcării.

Mai departe, veţi descoperi că felul mişcării pe care o faceţi va da puterii de voinţă o anumită direcţie sau înclinaţie; aceasta, pentru că mişcarea va deştepta în dvs. o dorinţă3voinţă sau aspiraţie precisă.

Astfel, putem spune că forţa mişcării agită puterea de voinţă în general; felul mişcăii deşteaptă în noi o dorinţă corespunzătoare definită şi calitatea aceleiaşi mişcări scoate la iveală simţămintele.

Înainte de a vedea cum pot fi aplicate aceste principii simple la profesia noastră, să luăm câteva exemple de mişcări pentru a ne face o idee mai largă asupra celor spuse mai sus.

Închipuiţi-vă că aveţi de jucat un personaj care, conform primei dvs. impresii generale, are o voinţă puternică şi fără frâu, este stăpânit de dorinţi despotice, dominatoare, plin de ură şi dispreţ.

Căutaţi o mişcare potrivită, care să cuprindă toate caracteristicile de mai sus ale personajului, şi poate după câteva încercări o găsiţi pe aceasta. (Vezi desenul nr. 1) (Urmează ilustraţie).

Este puternică şi bine conturată. Repetată de mai multe ori, ea va tinde să vă întărească voinţa. Direcţia fiecărui membru, poziţia finală a întregului corp cât şi înclinarea capului sunt pe cale de a chema la lumină o dorinţă precisă de stăpânire despotică. Calităţile care încarcă şi străbat fiecare muşchi al trupului, vor provoca în dvs. simţăminte de ură şi dispreţ. Astfel prin mişcare, pătrundeţi şi stimulaţi adâncurile propsiului dvs. psihic.

Alt exemplu:

De data aceasta, definiţi personajul ca fiind agresiv, poate chiar fanatic, cu o voinţă mândră. El e complet deschis la influenţe venite „de sus" şi este urmărit de dorinţa de a primi, chiar forţat, „inspiraţii" de la aceste influenţe. E plin de porniri mistice, dar în acelaşi timp stă cu picioarele bine înfipte în pământ şi primeşte în aceeaşi măsură influenţe puternice din această lume. În consecinţă, e un personaj care poate împăca cu sine însuşi ambele soiuri de influenţe - de sus şi de jos (vezi desenul 2).

Pentru exemplul următor, vom alege un caracter care contrastează pe toată linia cu cel de-al doilea. Acesta este cu totul introspectiv, fără nici o dorinţă de a veni în contact cu lumea de „sus" sau „jos", dar nu e neaparat slab din pricina aceasta. O calitate născândă pătrunde întreaga sa fiinţă poate că îi place chiar singurătatea sa (desen 3).

Pentru exemplul ce urmează, imaginaţi un personaj legat cu totul de un fel de viaţă pământesc. Voinţa sa puternică şi egoistă e îndreptată în mod constant în jos. Toate dorinţele şi poftele sale pasionate poartă pecetea unor însuşiri josnice. Nu simpatizează pe nimeni şi nimic. Neîncrederea, bănuiala şi defăimarea umplu întreaga sa viaţă interioară limitată şi introvertită. Personajul ocoleşte drumul drept şi cinstit în viaţă, alegând întotdeauna ocolişurile şi cărările întortocheate. Este un tip egocentric şi uneori agresiv (desen 4).

Încă un exemplu. S-ar putea să găsiţi că forţa acestui ciudat personaj stă în voinţa sa negativă, protestatară. Principala sa calitate vi se pare a fi suferinţa, poate cu o nuanţă de furie sau indignare. Pe de altă parte, o oarecare slăbiciune străbate întreaga sa fiinţă (desen 5).

Ultimul exemplu. De data aceasta personajul dumneavoastră este un tip slab, incapabil de a protesta şi a-şi croi drum prin viaţă, de o mare sensibilitate, înclinat spre suferinţă şi autocompătimire, complăcându-se în a fi plâns (desen 6).

Aici deasemenea, ca şi în cazurile precedente, studiind şi exersând mişcarea şi poziţia ei finală veţi experimenta tripla sa influenţă asupra psihicului dumneavoastră.

Trebuie să reţineţi în mod obligatoriu că toate mişcările şi interpretările lor, aşa cum s-a demonstrat, sunt numai exemple ale unor cazuri posibile, întru nimic obligatorii pentru apropierea dvs. individuală în căutarea unor mişcări (cuprinzătoare) (over-all 2).

Să le numim „gesturi psihologice" (de aici înainte ne vom referi la ele ca G.P.), căci scopul lor este de a influenţa, de a modela şi armoniza întreaga dvs. viaţă interioară cu scopurile şi intenţiile sale artistice.

Şi acum, să trecem la problema aplicării G.P.-ului la munca profesională.

Aveţi în faţă o piesă în care aveţi şi dvs. un rol. Nu e încă, decât o lucrare literară fără viaţă. Este sarcina dvs. şi a partenerilor de a o transforma într-o piesă vie, scenică, a artei teatrale. Ce aveţi de făcut pentru a îndeplini această sarcină?

Să începeţi prin a face o primă tentativă de investigaţie a personajului, să-l pătrundeţi pentru a ştii pe cine veţi reprezenta pe scenă. Puteţi face aceasta folosind gândirea analitică, sau aplicând G.P.-ul. În primul caz alegeţi un drum lung şi greu, căci raţiunea, vorbind în general, nu este destul de imaginativă, e prea rece şi abstractă pentru a fi în stare să îndeplinească o muncă artistică. Ea poate uşor slăbi şi împiedica astfel pentru multă vreme capacitatea dvs. de a juca. Trebuie să fi observat faptul că pe măsură ce mintea dvs. „ştie" mai mult despre un personaj, în aceeaşi măsură sunteţi mai puţin capabili de a-l reprezenta. Aceasta este o lege psihologică. Puteţi să ştiţi prea bine cum sunt simţămintele şi dorinţele personajului dvs., dar numai această ştiinţă nu vă va face în stare să resimţiţi dorinţele sale cu adevărat şi nici să-I retrăiţi emoţiile cu sinceritate pe scenă. E ca şi cum ai ştii totul despre o anumită ştiinţă sau arta şi ai ignora că faptul de ştii, în sine, este foarte departe de faptul de a fi un cunoscător adânc al acestei probleme. Desigur mintea poate şi vă va fi de mare ajutor pentru a evalua, corecta, verifica, pentru a aduna şi oferi sugestii, dar nu va face toate acestea înainte ca intuiţia dvs. creatoare să se fi afirmat şi să-şi fi spus din plin cuvântul. Nu trebuie să vă pună în încurcătură faptul că raţiunea sau intelectul ar trebui îndepărtate în pregătirea rolului; acesta este doar un avertisment să nu apelaţi la ele, să nu vă puneţi speranţele în

ele, ci să le lăsaţi să rămână în afară, la subsol, pentru a nu se impune şi a nu vă încurca în efortul creator.

Dar dacă alegeţi o altă cale mai productivă, dacă aplicaţi G.P.-ul pentru a studia personajul, recurgeţi direct la forţele dvs. creatoare şi nu deveniţi un actor „tocilar" sau rutinat.

Nu puţini actori m-au întrebat: „Cum pot găsi G.P.-ul fara ca înainte dea aceasta să cunosc caracterul personajului, dacă folosirea intelectului nu se recomandă?"

După rezultatele exerciţiilor precedente, trebuie să admiteţi că intuiţia dvs. profundă, imaginaţia creatoare şi viziunea artistică, vă dau întotdeauna până la urmă o oarecare idee asupra a ceea ce este personajul, acoperind chiar prima dvs. Întâlnire cu el. Aceasta poate fi o ghicitoare, dar vă puteţi sprijini pe ea şi folosi drept trambulină pentru prima încercare de a construi G.P.-ul. Întrebaţi-vă care poate fi principala tendinţă a personajului, şi când găsiţi un răspuns, chiar dacă acesta nu este decât (o aluzie) o sugerare, începeţi construirea G.P.-ului bucată cu bucată, folosind la început numai mâna şi braţul. Le puteţi repezi înainte în mod agresiv, strângând pumnii, dacă tendinţa trezeşte în dvs. impulsul de a prinde sau a înşfaca (lăcomie, avariţie, nesaţ, zgârcenie); ori le puteţi întinde încet şi cu grijă, cu reţinere şi precauţie, dacă personajul merge bâjbâind sau caută îngândurat şi neîncrezător în sine; sau puteţi ridica în sus amândouă braţele, sprinten şi uşor, cu palmele deschise, în cazul că intuiţia vă spune că personajul vrea să primească, să implore, să caute cu veneraţie; sau poate veji vrea să le îndreptaţi în jos, aspru, cu palmele întoarse spre pământ, cu degetele încovoiate ca nişte ghiare gata să sfâşie, în cazul când personajul vrea să strivească, să posede. Odată porniţi pe acest drum nu vi se va mai părea greu (lucru care de fapt se va întâmpla de la sine) să extindeţi şi să ajutaţi mişcarea la umeri, gât, poziţia capului şi a torsului, picioare, până când întregul trup va fi astfel cuprins. Lucrând în acest fel, veţi descoperi curând că ceea ce dvs. aţi ghicit a fi tendinţa principală a personajului, a fost adevărat. Însuşi G.P.-ul vă va conduce la această descoperire, fără ca în rol să se amestece prea mult raţiunea, uneori s-ar putea să simţiţi nevoia să faceţi G.P.-ul, pornind nu de la o poziţie neutră, ci de la una pe care v-o sugerează personajul. Să luăm cel de-al doilea G.P. (desenul 2), care exprimă o completă deschidere şi expansiune. Personajul poate fi introspectiv sau introvertit şi tendinţa sa principală se poate defini ca o nevoie de a fi deschis şi receptiv la influenţele venite de sus. În acest caz puteţi porni de la o poziţie mai mult sau mai puţin închisă, în loc să porniţi de la una neutră. În alegerea poziţiei de plecare, sunteţi desigur tot atât de liberi, ca şi în crearea oricărui G.P.

Acum continuaţi să dezvoltaţi G.P.-ul, corectându-l şi îmbogăţindu-l, adăugându-i toate calităţile pe care le găsiţi în personaj, conducându-l încet către stadiul de perfecţiune. După o scurtă experienţă veţi fi dn stare să găsiţi G.P.-ul pe corect dintr-o dată, trebuind doar sa-l îmbogăţiţi acordându-l cu dvs. sau cu simţul dvs. Îndrumător, în timp ce-l conduceţi spre versiunea finală.

Folosind G.P.-ul ca pe un mijloc de exploatare a personajului, dvs. faceţi acum mai mult decât atât. Vă pregătiţi să-l jucaţi. Elaborând, îmbogăţind, perfecţionând şi exersând G.P.-ul, aţi devenit personajul însuşi. Voinţa şi simţămintele dvs. sunt puse-n mişcare şi trezite. Cu cât (lipseşte o pagină).

...aceste lucruri în acelaşi fel, pentru că sunt caractere deosebite. Deosebirile dintre ei vor influenţa supărarea, starea de meditaţie sau râsul lor. Acelaşi lucru se va întâmpla cu G.P.-ul (cheie), va influenţa toate G.P.-urile mai mici, particulare, sensibilitatea dvs. bine dezvoltată pentru G.P. (vedeţi exerciţiul care urmează vă va arăta în mod intuitv ce nuanţe trebuiesc găsite (elaborate) în G.P.-urile minore pentru a le face

să rimeze cu G.P.-ul cheie. Cu cât veţi lucra mai mult asupra G.P.-urilor, cu atât vă veţi da mai mult seama cât sunt de mlădioase şi ce posibilităţi nelimitate de a le colora cum vă place, vă oferă. Ceea ce pare o problemă insolubilă pentru mintea uscată şi calculată, e rezolvat în modul cel mai simplu de intuiţia creatoare şi imaginaţie, din care izvorăsc G.P.-urile.

Pe de altă parte, vă puteţi folosi de aceste G.P.-uri minore, numai atât timp cât trebuie pentru a studia scena, monologul etc. şi după aceea le puteţi părăsi cu totul. Dar G.P.-ul (cheie) al personajului va rămâne cu dvs. mereu.

O altă întrebare ce se poate naşte în dvs. este: *„Cine-mi poate spune dacă G.P.-ul pe care l-am găsit este cel mai adecvat personajului?"* Răspunsul: nimeni în afară de dvs. Înşivă. El este propria dvs. creaţie liberă, prin care se exprimă individualitatea dvs. Este adecvat dacă vă mulţumeşte ca artist. Totuşi regizorul e îndrituit să vă sugereze schimbări la G.P.-ul pe care l-aţi găsit. Singura problemă pe care v-o puteţi pune în această situaţie este, dacă faceţi corect sau nu G.P.-ul, adică dacă tineti sau nu seama de toate condiţiile necesare pentru o asemenea mişcare. Să vedem care sunt aceste condiţii.

Există două feluri de mişcări. Una pe care o folosim în ambele situaţii: acţionând în viaţă sau pe scenă - aceasta este mişcarea naturală, uzuală. Cealaltă este ceea ce am putea numi o mişcare arhetipală (originală), o mişcare care să poată servi ca model original pentru toate mişcările posibile, de acelaşi fel. G.P.-ul aparţine celui de-al doilea fel. Mişcările obişnuite, de fiecare zi, sunt incapabile să ne activeze voinţa pentru că sunt prea limitate, prea slabe şi particularizate. Ele nu umplu întregul trup, psihologie şi suflet, în timp ce G.P.-ul, ca arhetip, le cuprinde total. (Vaţi pregătit pentru a face mişcări arhetipale, prin exerciţiul 1, când aţi învăţat să faceţi mişcări largi, ample, folosind maximum de spaţiu în jurul dvs.).

G.P.-ul trebuie să fie puternic, pentru a putea activa şi mări puterea noastră de voinţă, dar nu trebuie făcut folosind o contracţie musculară mai mare decât e nevoie (căci ea va slăbi mişcarea, exact când îi măreşte forţa). Bineînţeles, dacă G.P.-ul dvs. este violent, ca cel pe care l-am ales ca prin exemplu (vedeţi desenul 1), atunci nu puteţi evita folosirea forţei musculare; dar chiar în acest caz, reala tărie a mişcării este mai mult psihologică decât fizică. Gândiţi-vă la o mamă iubitoare strângându-şi copilul la sân cu toată marea putere a iubirii materne, şi totuşi muşchii săi sunt aproape complet relaxaţi. Dacă aţi exersat cu grijă şi suficient mişcările de modelare, plutire, zbor şi iradiere (vedeţi capitolul 1) veţi stii că adevărata tărie nu are nimic de a face cu puterea istovitoare a muşchilor.

În ultimele noastre două exemple (5 şi 6) am spus că personajele erau mai mult sau mai puţin slabe. Acum se poate naşte întrebarea dacă nu cumva mişcarea în sine şi-ar putea pierde şi ea forţa, în crearea unui personaj slab. Răspunsul este: în nici un caz! G.P.-ul trebuie să rămână întotdeauna puternic, iar slăbiciunea trebuie privită numai ca un atribut al său. Astfel, forţa psihică a G.P.-ului va avea de suferit mici schimbări, după cum îl veţi face - politicos, cu tandreţe, cu căldură, cu dragoste sau chiar cu calităţi ca lene sau oboseală combinate cu slăbiciune; iar apoi actorul şi nu personajul face G.P.-ul puternic, şi personajul iar nu actorul e cel care e obosit sau slab.

Mai departe, G.P.-ul trebuie să fie cât se poate de simplu, pentru că misiunea sa este de a însuma psihologia intrinsecă a personajului, într-o formă uşor de controlat, de a-l restrânge la esenţă. Un G.P. complicat nu poate face acest lucru. Un adevărat G.P. trebuie să fie ca o trăsătură de cărbune pe pânza unui artist. Este ca să stabilim aceasta, o schelărie pe care se va ridica arhitectura complicată a personajului.

G.P.-ul trebuie să aibă de asemenea o formă foarte clară şi definită. Orice trăsătură vagă existentă în el, vă va dovedi că nu este încă esenţa, inima (miezul) personajului asupra căruia lucraţi (simţul formei, amintiţi-vă, era implicat în exerciţiul de modelare, plutire şi alte mişcări, capitolul 1).

Mult depinde, de asemenea, de tempo-ul în care exersaţi G.P.-ul după ce l-aţi găsit. Fiecare trece prin viaţă într-un tempo diferit. Aceasta depinde mai ales de temperamentul şi soarta unui om. Acelaşi lucru se poate spune şi despre personajele din piese. Tempo-ul general în care trăiesc ele depinde în mare măsură de interpretarea dvs. Comparaţi desenele 2 şi 3. Vă daţi seama, simţiţi cu cât e mai rapid tempo-ul de viaţă al celui dintâi?

Acelaşi G.P. făcut în tempo-uri diferite îşi poate schimba toate datele, puterea sa de voinţă şi susceptibilităţile, după colorituri diferite. Luaţi oricare din exemplele de G.P. şi încercaţi să-l faceţi întâi într-un tempo lent şi apoi în unul rapid.

Studiaţi mişcarea din primul desen, de exemplu. Încetinit tempo-ul, el cheamă la lumină în imaginaţia noastră un caracter dictatorial, un gânditor abil, capabil de a plănui şi a ţese intrigi şi, într- un anumit fel, răbdător şi stăpân pe sine. Făcut repede, într-un tempo săltăreţ, el devine crud, caracter criminal cu o voinţă neînfrânată, incapabil de a se purta raţional.

Multe din transformările prin care trec personajele în cursul piesei, pot fi exprimate doar printr-o schimbare de tempo în G.P.-ul ce l-aţi găsit pentru rol. (Problema tempo-ului pe scenă va fi discutată în amănunt mai târziu).

Ajungând la limita fizică a G.P.-ului, când trupul dvs. nu se poate extinde mai mult, trebuie să mai încercaţi încă o clipă (10 sau 15 secunde) să depăşiţi limitele lui, iradiindu-i puterea şi calităţile în direcţia indicată de G.P. această iradiaţie va întări mult adevărata forţă psihică a mişcării facând-o să aibă o mare influenţă asupra vieţii dvs. interioare.

A merge înainte este condiţia minimă de care trebuie ţinut seamă pentru a crea un G.P. corect.

Sarcina dvs. va fi, de-acum, să dezvoltaţi o fină sensitivitate mişcării pe care o faceţi.

Exerciţiul 16:

Luaţi ca ilustrare G.P.-ul adunării calme în dvs. Înşivă. (Vedeţi desenul 7). Găsiţi o propoziţiune care să-i corespundă; aceasta poate fi: *„Vreau să fiu (lăsat) singur"*. Repetaţi împreună gestul şi cuvintele, în aşa fel încât calitatea voinţei stăpânite şi a calmului să pătrundă în psihicul dvs. şi în voce. Apoi, începeţi să faceţi uşoare schimbări de mişcare în G.P. Dacă, să zicem, poziţia capului a fost ridicată, aplecaţi-l uşor în jos şi întoarceţi privirea în aceeaşi direcţie. Ce schimbare a produs aceasta în psihologia dvs.? Aţi simţit cumva că la calitatea de calm s-a adăugat o uşoară nuanţă de insistenţă, de *încăpăţânare*?

Faceţi acest G.P. schimbat de mai multe ori, până veţi fi în stare să spuneţi proporţiunea în deplină armonie cu schimbarea care s-a efectuat.

Faceţi o nouă schimbare. De data aceasta îndoiţi uşor genunchiul drept, trecând greutatea trupului pe piciorul stâng. G.P.-ul poate căpăta acum o nuanţă de abandon. Ridicaţi mâinile la bărbie, şi calitatea abandonării se va întări şi veţi fi pătrunşi de noi nuanţe, ca inevitabilitate (inavoidability) şi singurătate. Lăsaţi capul pe spate şi închideţi ochii; pot apare calităţi ca durere şi apărare. Întoarceţi palmele în afară: autoapărare. Aplecaţi capul într-o parte: autocompătimire. Îndoiţi cele trei degete din mijloc de la

fiecare mână: poate să apară o uşoară umbră de umor. La fiecare schimbare spuneţi aceeaşi propoziţiune, ca s-o acordaţi cu mişcarea.

Nu uitaţi că aceste exemple sunt doar o mică parte din experienţele pe care şi le poate inspira G.P.-ul; şirul lor poate fi nelimitat. Fiţi totdeauna liberi în interpretarea mişcărilor şi a schimbărilor lor. Cu cât schimbarea în mişcare va fi mai fină, cu atât va fi mai ascuţită sensitivitatea pe care o va dezvolta în dvs.

Continuaţi acest exerciţiu până ce tot corpul - poziţia capului, a umerilor, a gâtului, mişcarea braţelor, a mâinilor, a degetelor, a coatelor, a torsului, a picioarelor, direcţia privirii - va deştepta în dvs. reacţii psihice corespunzătoare.

Luaţi un G.P., exersaţi-l o vreme în tempo rar şi apoi creşteţi gradat, până veţi ajunge la cel mai rapid tempo cu putinţă. Încercaţi să experimentaţi toate reacţiile psihice pe care ţi le inspiră fiecare gest de grăbire a mişcării (puteţi folosi pentru început exemplele sugerate mai sus). Pentru fiecare grad de grăbire, găsiţi o nouă propoziţiune potrivită şi spuneţi-o în timp ce faceţi mişcarea.

Acest exerciţiu asupra senzitivităţii, vă va mări mult şi simţul armoniei între timp, psihic şi vorbire. Când acestea vor fi dezvoltate la un nivel înalt, veţi putea spune: „Îmi simt trupul şi vorbirea ca o continuare directă a psihicului meu. Le simt ca pe nişte părţi vizibile şi auzibile ale sufletului".

Curând veţi observa că, în timp ce acţionaţi, în timp ce vă vedeţi de treburi, în timp ce vă spuneţi textul făcând gesturi simple, fireşti, G.P.-ul este într-un fel mereu prezent în spatele gândurilor dvs. El vă va ajuta şi vă va conduce, ca un îndrumător nevăzut, prieten şi ghid care nu va întârzia să vă inspire atunci când aveţi nevoie de aceasta mai mult decât orice. El vă păstrează creaţia într-o formă condensată şi cristalizată.

Veţi observa de asemenea că viaţa interioară puternică şi colorată pe care aţi chemat-o dvs. prin G.P. vă mai dă o mai mare expresivitate, oricât de rezervat şi economic v-ar fi jocul. (Nu cred că e nevoie să specific faptul că G.P.-ul nu trebuie niciodată arătat auditoriului, tot aşa cum de la un arhitect nu aşteaptă nimeni să arate publicului schelăria construcţiei în locul lucrării terminate). G.P.-ul este scheletul rolului şi trebuie să rămână „secretul" dvs. tehnic.

Dacă exersaţi în grup, faceţi scurte improvizaţii, folosind diferite G.P.-uri pentru fiecare participant.

Pe lângă exerciţiile începute cu desenul 7, următorul e de recomandat:

Alegeţi o propoziţiune scurtă şi spuneţi-o luând diferite atitudini fireşti sau făcând diferite gesturi zilnice (nu G.P.-uri). Acestea pot consta în a şedea, a sta întins, în picioare, în a vă plimba în jurul camerei, a vă sprijini de perete, a privi pe fereastră, a deschide sau a închide uşa, a intra sau a părăsi o cameră, a lua şi a pune jos - sau a arunca - un obiect şi aşa mai departe. Fiecare mişcare sau poziţie a corpului care trezeşte o anumită stare psihică, vă va dicta cum trebuie spusă propoziţiunea, cu ce intensitate, calitate şi în ce tempo. Schimbaţi poziţiile sau mişcările, dar spuneţi aceeaşi frază de fiecare dată. Va creşte în dvs. simţul armoniei între trup, psihic şi vorbire.

Acum, după ce am dezvoltat suficient senzitivitatea, încercaţi să creaţi o serie de G.P.-uri pentru personaje deosebite, observând toate condiţiile descrise mai înainte - arhetip, forţă, simplitate etc. La început, luaţi personaje din piese, literatură sau istorie; apoi, găsiţi G.P.-uri pentru oameni pe care îi cunoaşteţi bine; apoi pentru oameni pe care i-aţi întâlnit întâmplător şi pentru scurtă vreme pe stradă. În sfârşit, creaţi personaje în imaginaţie şi găsiţi G.P.-uri pentru ele.

Ca treaptă următoare a acestui exerciţiu, alegeţi un personaj dintr-o piesă pe care n-aţi văzut-o şi în care n-aţi jucat. Găsiţi şi elaboraţi un G.P. pentru el. Asimilaţi-l complet şi apoi încercaţi să repetaţi o scurtă scenă din piesă pe baza G.P.-ului. (dacă este posibil, cu parteneri).

Şi acum ar fi necesare câteva cuvinte asupra tempo-ului.

Concepţia noastră obişnuită asupra tempo-ului pe scenă nu face distincţie între tempo-ul interior şi cel exterior. Tempo-ul interior poate fi definit ca o schimbare rapidă sau înceată de gânduri, imagini, simţiri, vreri, impulsuri etc. Pe scenă, tempo-ul exterior se expune în acţiuni sau vorbire rapidă sau înceată. Pe scenă, tempo-uri interioare şi exterioare contrastante pot merge împreună. De exemplu, o anumită persoană aşteaptă cu nerăbdare ceva sau pe cineva; imaginile în mintea sa se urmăresc una pe alta, într-o succesiune rapidă, gândurile şi dorinţele pâlpâie, gonindu-se una pe cealaltă, apărând şi dispărând; voinţa sa este agitată la culme; şi totuşi, în acelaşi timp, aceeaşi persoană se poate controla în aşa fel încât ţinuta sa exterioară, mişcările şi vorbirea îi vor rămâne calme şi în tempo rar. Un tempo exterior rar poate merge mână în mână cu un tempo interior rapid, sau invers. Efectul celor două tempo-uri contrastante existând simultan pe scenă, face o impresie puternica asupra auditoriului.

Nu confundaţi tempo-ul rar cu pasivitatea sau cu un fel de energie în actor. Oricât de rar ar fi tempo-ul pe care-l folosiţi pe scenă, dvs. Înşivă, ca artist, trebuie să fiţi întotdeauna activ. Pe de altă parte, tempo-ul rapid al spectacolului dvs. nu trebuie să devină o grabă evidentă sau o tensiune psihică şi fizică inutilă. Un trup flexibil, bine antrenat, ascultător, şi o bună tehnică de vorbire vă vor ajuta să evitaţi această greşeala, făcând posibilă corectarea şi folosirea simultană a două tempo-uri contrastante.

Exerciţiul 17:

Faceţi o serie de exerciţii cu tempo-uri interioare şi exterioare contrastante.

De exemplu:

Un mare hotel noaptea. Hamalii, cu obişnuitele lor mişcări rapide şi îndemânatice, cară bagajele de la elevator, le scot afară şi le pun în automobilele care aşteaptă şi care trebuie să se grăbească pentru a prinde trenul de seară. Tempo-ul exterior al hamalilor este rapid, dar ei sunt indiferenţi la îngrijorarea musafirilor care se impacientează afară. Tempo-ul interior al hamalilor este lent. Musafirii care pleacă, dimpotrivă, încercând să-şi păstreze calmul exterior, în interior sunt îngrijoraţi, temându-se că vor pierde trenul; tempo-ul lor exterior este lent, cel interior este rapid.

Pentru exerciţiile următoare asupra tempo-urilor interioare şi exterioare aţi putea folosi exemplele din capitolul 12.

Citiţi piese, propunându-vă să încercaţi a găsi tempo-uri în diferite combinaţii.

Rezumat asupra Gestului Psihologic

1. G.P.-ul activează puterea noastră de voinţă, îi dă o direcţie precisă, trezeşte simţăminte şi ne dă o viziune condensată a personajului.
2. G.P.-ul trebuie să fie arhetipal, puternic, simplu şi bine modelat; el trebuie să iradieze şi să fie făcut în tempo-ul corect.
3. Dezvoltaţi în G.P. senzitivitatea.
4. Faceţi distincţie între tempo-ul interior şi cel exterior.

CAPITOLUL VI

PERSONAJ ŞI CARACTERIZARE

Transformarea este cea după care
tânjeşte actorul, în mod conştient
sau inconştient.

Şi acum să discutăm problema creării personajului.

Nu există roluri care să poată fi considerate ca aşa-zise roluri „drepte", sau în care actorul înfăţişează publicului acelaşi „tip" - el însuşi aşa cum e în viaţa particlulară. Există multe motive care generează nefericite concepţii greşite asupra „adevăratei arte dramatice", dar noi aici nu ne vom ocupa de ele. Este suficient să subliniem faptul tragic că teatrul ca atare nu va creşte şi nu se va dezvolta niciodată, dacă acestei atitudini destructive de „autoexhibare", deja adânc înrădăcinate, i se va permite să prospere. Fiecare artă serveşte scopului de a descoperi şi revela orizonturi noi de viaţă şi noi aspecte ale fiinţei umane. Un actor nu poate da publicului revelaţii noi, etalându-se invariabil pe sine însuşi pe scenă. Ce aţi spune de un scriitor, care în toate piesele, fără excepţie, s-ar dramatiza pe sine ca rol principal, sau de un pictor care este incapabil să creeze altceva decât autoportrete?

Aşa cum nu veţi întâlni în viaţă doi oameni la fel, tot aşa în piesele de teatru nu veţi întâlni două roluri identice. Ceea ce constituie diferenţa între ele, le face să fie caractere, şi va fi un bun punct de pornire pentru un actor, pentru a dobândi o primă idee asupra rolului ce-l are de jucat, să se întrebe: *„Care este diferenţa - oricât de subtilă sau neevidentă ar fi - între mine şi personaj, aşa cum îl descrie textul?"*

Făcând astfel, nu numai că veţi pierde dorinţa de a vă face în mod repetat autoportretul, dar veţi descoperi trăsăturile sau caracteristicile psihologice principale ale personajului.

Apoi vă aflaţi în faţa necesităţii de a încorpora aceste trăsături caracteristice care formează diferenţa dintre dvs. şi personaj. Cum vă veţi apropia de această sarcină?

Calea cea mai scurtă, cea mai artistică (şi mai amuzantă) de a vă apropia de ea, este de a găsi un trup imaginar pentru personajul dvs. Imaginaţi-vă că trebuie să jucaţi un personaj leneş, indolent şi stângaci (atât psihic, cât şi fizic). Aceste trăsături nu trebuiesc neaparat subliniate sau exprimate emfatic, ca în comedie, eventual. Ele se pot arăta ca simple, aproape imperceptibile indicaţii şi totuşi ele sunt trăsături tipice ale personajului, care nu trebuiesc omise.

Imediat ce aţi extras aceste aspecte şi date ale personajului - comparat cu dvs. Înşivă - încercaţi să vă imaginaţi ce fel de trup ar putea avea un astfel de om leneş, indolent şi încet. Poate veţi găsi că are un trup plin, îndesat, scurt, cu umeri căzuţi, gât jos, braţe lungi atârnând cu indiferenţă, şi un cap mare şi greoi. Acest corp este, desigur, departe de a semăna cu al dvs. Totuşi trebuie să arătaţi şi să vă mişcaţi ca el. Cum veţi face ca să realizaţi o adevărată asemănare? Astfel:

Începeţi să vă imaginaţi că în acelaşi spaţiu pe care îl ocupaţi cu propriul dvs. corp, există un altul - trupul imaginar al personajului, cel pe care tocmai l-aţi creat în minte.

Vă îmbrăcaţi cu acest corp ca şi cum ar exista; îl puneţi ca pe un veşmânt. Care va fi rezultatul acestei „mascarade"? După o clipă (poate într-o străfulgerare) veţi începe să

simţiţi şi să gândiţi despre dvs. Înşivă, ca despre o altă persoană. Această experienţă este foarte asemănatoare cu aceea a unei adevărate mascarade. Aţi observat vreodată în viaţa dvs. de toate zilele cât de diferit simţiţi în veşminte diferite? Nu sunteţi altcineva când purtaţi o cămaşă de noapte, decât atunci când purtaţi o haină de seară? Când purtaţi un costum vechi şi uzat, sau unul nou-nouţ? Dar „a purta un alt corp" înseamnă mult mai mult decât a purta indiferent ce costum sau îmbrăcăminte. Această adopţiune a formei fizice imaginare a personajului influenţează psihicul dvs. de zece ori mai mult decât orice îmbrăcămintea.

Corpul imaginar stă, ca şi cum ar exista între corpul dvs. real şi psihic, influenţându-le pe amândouă cu aceeaşi putere. Pas cu pas, încercaţi să vă mişcaţi, să vorbiţi şi să simţiţi în acord cu el; când spunem aşa, personajul locuieşte acum în dvs. (sau, dacă preferaţi, dvs. locuiţi în el).

Cât de puternic exprimaţi datele timpului dvs. imaginar în timp ce jucaţi, aceasta va depinde de genul piesei şi de propriul dvs. gust şi dorinţă. Dar, în orice caz, întreaga dvs. fiinţă psihică şi fizică va fi schimbată - n-aş şovăi să sper: chiar posedată - de personaj. Când este în adevăr adoptat şi exersat, trupul imaginar pune în acţiune voinţa şi simţămintele actorului, se armonizează cu mişcarea şi vorbirea caracteristice lui, transformă actorul într-o altă persoană.

Simpla discutare a personajului, analiza sa mintală nu poate produce acest efect mult dorit, pentru că raţiunea, oricât de abilă ar fi, vă lasă rece şi pasiv, pe când trupul imaginar are puterea de a apela direct la voinţa şi simţămintele dvs.

Consideraţi crearea şi adoptarea unui personaj ca pe un fel de joc simplu, şi rapid „jucaţi-vă" cu corpul imaginar, schimbându-l şi perfecţionându-l, până când sunteţi pe deplin mulţumit de opera dvs. Nu veţi pierde niciodată în acest joc, dacă nerabdarea nu va biciui. Rezultatul: natura dvs. artistică e sortită să fie târâtă de nerăbdare, dacă o forţaţi prin „reprezentarea" prematură a corpului imaginar, învăţaţi să va încredeţi în el deplin, şi nu vă va trăda.

Nu exageraţi peste măsură, violentând, forţând şi încărcând aceste inspiraţii subtile care să vină de la „noul trup". Şi atunci când începeţi să vă simţiţi absolut liber, adevărat şi firesc în folosirea lui, puteţi începe să repetaţi personajul cu trăsăturile şi acţiunea sa, acasă sau pe scenă.

În multe cazuri veţi găsi că e suficient să folosiţi numai o parte a trupului imaginar; braţele lungi şi atârnânde, de exemplu, pot să vă schimbe deodată întreaga psihologie, şi să dea propriului dvs. trup statura necesară. Dar să aveţi întotdeauna grijă ca întreaga dvs. fiinţă să se fi transformat în personajul pe care trebuie să-l reprezentaţi.

Efectul corpului imaginar va fi întărit şi va căpăta nuanţe neaşteptate, dacă îi adăugaţi centrul imaginar (vezi cap. l).

Atâta timp cât centrul rămâne în mijlocul pieptului dvs. (socotiţi că e plasat cu câţiva centimetri mai adânc), veţi simţi că sunteţi încă dvs. Înşivă şi încă în deplină stăpânire de sine, doar ceva mai energic şi mai armonios, trupul dvs. apropiindu-se de tipul „ideal". Dar îndată ce veti încerca să mutati centrul în alt loc, în interiorul sau exteriorul trupului, veţi simţi că se schimbă întreaga dvs. atitudine psihică şi fizică, aşa cum se schimbă când intraţi într-un corp imaginar. Veţi observa că centrul este capabil să atragă şi să concentreze întreaga fiinţă într-un singur loc, din care radiază şi emană activitatea dvs. Dacă pentru a ilustra aceasta, aţi mutat centrul din piept în cap, veţi băga de seamă că elementul gând a început să joace un rol caracteristic în activitatea dvs. Din locul său din cap, centrul imaginar va începe deodată, sau treptat, să coordoneze toate mişcările, să influenţeze întreaga atitudine fizică, să vă motiveze comportarea, acţiunile şi

vorbirea, şi vă va acorda psihicul, în aşa fel încât, în mod total firesc, veţi începe să aveţi senzaţia că elementul gând este important şi indispensabil creaţiei dvs.

Dar indiferent unde veţi pune centrul, el va produce un efect cu totul diferit, imediat ce îi veţi schimba calitatea. Nu este destul să-l aşezaţi în cap, de exemplu, şi apoi să-l lăsaţi acolo să-şi vadă de treabă. Trebuie să-l stimulaţi mai departe, investindu-l cu calităţi variate pe care le doriţi. Pentru un om înţelept, să zicem, vă veţi imagina că centrul din cap este mare, luminând şi radiând, în timp ce pentru un tip stupid, fanatic sau înapoiat mintal, vă veţi imagina un centru mic, dar şi greu. Trebuie să fiţi liberi, fără nici o reţinere în imaginarea centrului în multe şi diferite feluri, atâta timp cât variaţiile sunt compatibile cu rolul pe care-l aveţi de jucat.

Încercaţi câteva experienţe. Puneţi un centru moale, nu prea mic, în regiunea abdomenului, şi veţi experimenta un psihic mulţumit de sine, pământean, puţin greoi şi totuşi cu haz. Plasaţi un centru mic şi greu în vârful nasului şi veţi deveni curios, cercetător, indiscret şi chiar inoportun. Mutaţi centrul în unul din ochi şi observaţi cât de repede aveţi impresia de a fi devenit şiret, abil şi poate ipocrit. Închipuiţi-vă un centru mare, greu, mohorât şi înglodat, aşezat în afara locului bătăilor inimii, şi veţi avea un caracter laş, nu prea cinstit, caraghios. Un centru localizat la câteva „picioare" în afara ochilor sau frunţii, poate da senzaţia unei minţi ascuţite, pătrunzătoare şi chiar sadice. Un centru cald, înflăcărat, aşezat în inimă, poate deştepta în dvs. simţăminte eroice, curajoase şi iubitoare.

Puteţi, de asemenea, să vă imaginaţi un centru mobil. Lăsaţi-l să se legene încet în faţa frunţii şi să vă înconjoare capul din timp în timp, şi veţi trăi psihologia unui om rătăcit (dezorientat), sau lăsaţi-l să circule în mod neregulat în jurul trupului, în tempo-uri variate, acum ridicându-se, acum prăbuşindu-se, şi efectul va fi, fără îndoială, o senzaţie de intoxicaţie.

Nenumărate posibilităţi vi se vor deschide dacă veţi experimenta în felul acesta, liber şi jucându-vă. Vă veţi obişnui curând cu „jocul" şi-l veţi aprecia, atât pentru plăcerea, cât şi pentru marea sa valoare practică.

Centrul imaginar vă este de folos, în primul rând, în ceea ce priveşte personajul în totalitatea sa. Dar îl puteţi folosi şi pentru scene diferite şi mişcări separate. Să presupunem că lucraţi la rolul lui Don Quijote. Vă vedeţi bătrânul trup descărnat, liniştit; aveţi viziunea minţii sale nobile, entuziaste, dar excentrice şi uşuratice, şi vă hotărâţi să plasaţi un centru mic dar puternic, iradiant şi care se roteşte continuu deasupra capului. Aceasta vă poate servi pentru întregul personaj Don Quijote. Dar ajungeţi la scena în care el se luptă cu imaginarii săi duşmani şi vrăjitori. Cavalerul luptă, sare în prăpăstii cu iuţeală fulgerătoare. Centrul său, acum întunecat şi greu, se prăbuşeşte din înălţimi în piept, îngreunându-i respiraţia. Ca o minge legată de un elastic, centrul zboară înainte şi se repede înapoi, aruncându-se la dreapta şi la stânga în căutarea duşmanului. Iar şi iar goneşte cavalerul după „minge", în toate direcţiile, până ce lupta se termină. Cavalerul e epuizat, centrul se lasă încet la pământ, şi apoi, tot atât de încet, se ridică din nou la locul iniţial, radiând şi învârtindu-se fără răgaz, ca şi mai înainte.

De dragul clarităţii, vi s-au dat exemple evidente şi, poate, groteşti. Dar folosirea centrului imaginar în majoritatea cazurilor (mai ales în piesele moderne) cere o aplicare mult mai fină. Oricât de puternică ar fi senzaţia pe care o produce centrul, limita până la care doriţi să exteriorizaţi această senzaţie în timpul jocului va depinde întotdeauna de judecata dvs.

Amândouă, şi corpul imaginar, şi centrul, vă vor ajuta să creaţi personajul, indiferent dacă le veţi folosi împreună, sau câte unul separat.

Să vedem acum care este deosebirea dintre personaj ca întreg şi caracterizarea la care poate fi definită, ca o mică trăsătură particulară a pesonajului. O caracterizare sau trăsătura particulară poate să nu fie ceva înăscut personajului: o mişcare tipică, un fel caracteristic de a vorbi, un obicei ce se repetă, un anumit fel a de a râde sau o înclinare ciudată a capului, şi aşa mai departe. Aceste mici particularităţi sunt un fel de „tuşe finale", pe care un artist le adaugă creaţiei sale. Imediat ce a fost înzestrat cu asemenea mici trăsături particulare, personajul pare să devină mai viu, mai uman şi mai adevărat. Spectatorul începe să-l iubească şi să-l aştepte de îndată ce acesta îi atrage atenţia. Dar o asemenea caracterizare trebuie să se unească din personajul privit ca un „tot", să decurgă din partea importantă a componentei sale psihice.

Să luam câteva exemple. Un om leneş şi flecar, incapabil de a munci, ar putea fi caracterizat prin braţe lipite de trup şi mâini atârnând moi. Un personaj lipsit de inteligenţă, în timp ce conversează cu altcineva, ar putea avea un fel caracteristic de a clipi, în timp ce, împungându-şi interlocutorul cu un gest ascuţit al degetului ar face o pauză cu gura uşor întredeschisă înainte de a-şi aduna gândurile şi a le pune în alte cuvinte. Un caracter încăpăţânat, un certăreţ, în timp ce ascultă pe altcineva, poate avea un obicei inconştient de a clătina uşor capul, ca şi cum ar pregăti un răspuns negativ. O persoană conştientă de sine îşi va plimba degetele pe propriile haine, jucându-se cu nasturii şi îndreptând cutele. Un laş şi-ar putea ţine degetele împreunate, încercând să-şi ascundă degetele mari. Un pedant ar putea să atingă în mod inconştient obiectele în jurul său, îndreptându-le şi aranjându-le mai mult sau mai puţin simetric. Un mizantrop, la fel de inconştient, va îndepărta, poate, de sine obiectele aşezate în raza sa de cuprindere. Un om nu tocmai sincer, sau viclean, ar putea căpăta obiceiul de a arunca priviri repezi spre tavan, în timp ce vorbeşte sau ascultă etc.

Uneori, caracterizarea însăşi poate să scoată deodată la lumină întregul personaj.

În timp ce creaţi un personaj şi o caracterizare a lui, aţi putea găsi un mare ajutor şi poate multe sugestii inspirate, observând oamenii din jur. Dar pentru a imita o cât de slabă copiere a vieţii, nu v-aş recomanda asemenea observaţie înainte de a vă fi folosit din plin propria imaginaţie creatoare. Pe lângă aceasta, spiritul de observaţie se ascute mult atunci când ştiţi ce căutaţi.

Nu e nevoie să recomandăm aici nici un fel de exerciţii speciale. Vi le puteţi inventa singuri, „jucându-vă" cu corpul imaginar şi centrele mişcătoare şi schimbătoare şi găsindu-le caracterizări potrivite. Aceasta vă va ajuta, dacă, pe lângă acest „joc", veţi încerca să observaţi şi să descoperiţi unde e plasat şi ce fel de centru are omul acesta sau celălalt în viaţa reală.

CAPITOLUL VII

INDIVIDUALITATEA CREATOARE

Pentru a putea crea prin
Inspiraţie, trebuie să-ţi cunoşti
propria individualitate.

Aici e nevoie de o explicaţie în ce priveşte termenul de „individualitate creatoare a unui artist", aşa cum este el folosit în această carte. Chiar şi o cunoaştere sumară a calităţilor sale îi poate folosi actorului care caută căi de dezvoltare liberă a forţelor sale interioare.

Dacă, de exemplu, doi artişti la fel de talentaţi ar fi rugaţi să picteze acelaşi peisaj cu cea mai mare exactitate, vor rezulta două lucrări deosebite. Motivul e clar: fiecare din ei va picta în mod inevitabil impresia individuală pe care a făcut-o peisajul asupra fiecăruia. Unul poate preferă să transmită atmosfera peisajului, frumuseţea liniei sau a formei sale; celălalt va accentua, probabil, contrastele, jocul luminii şi al umbrelor, sau alt aspect particular din propriul gust şi mod de expresie. Fapt este că peisajul le va servi amândoura ca mediu pentru a-şi exprima individualităţile creatoare, şi deosebirile lor de vedere vor apare în lucrări. Rudof Steiner defineşte individualitatea creatoare a lui Schiller ca fiind caracterizată prin tendinţa morală a poetului: Binele în lupta cu Răul. Maeterlinck caută subtile nuanţe mistice în spatele tuturor evenimentelor. Goethe vede arhetipuri, unificând multitudinea fenomenelor. Stanislavski declară că în *„Fraţii Karamazov"*, Dostoievski vorbeşte despre căutarea lui Dumnezeu, lucru care, întâmplător, este adevărat pentru toate romanele sale majore. Individualitatea lui Tolstoi se manifestă în tendinţa spre perfecţiune, iar Cehov se ceartă cu trivialitatea vieţii burgheze. Pe scurt, individualitatea creatoare a fiecărui artist îl exprimă pe acesta prin ideea dominantă care străbate întreaga sa creaţie, ca un leitmotiv. Acelaşi lucru trebuie să-l spunem şi despre individualitatea creatoare a artistului-actor. S-a spus şi s-a repetat că Shakespeare a creat un singur „Hamlet". Dar cine va spune cu aceeaşi siguranţă ce fel de Hamlet a existat în imaginaţia lui Shakespeare? În realitate sunt - trebuie să fie - tot atâţia Hamleţi, câţi actori talentaţi şi inspiraţi sunt gata să-şi ia răspunderea concepţiilor lor asupra personajului. Individualitatea creatoare a fiecăruia va determina în mod invariabil Hamletul său unic. Pentru că actorul care doreşte să fie un artist pe scenă trebuie să caute cu modestie şi îndrăzneală o interpretare individuală a rolurilor sale. Dar cum să-şi simtă el individualitatea creatoare în momentele de inspiraţie?

În viaţa de toate zilele ne identificăm pe noi înşine cu „eu"; suntem protagoniştii lui „eu vreau", „eu sunt", „eu gândesc". Acest „eu" îl ascociem trupului nostru, îmbrăcăminţii, modului de viaţă, familiei, stării sociale şi oricărui alt lucru din care se compune viaţa obişnuită. Dar în momentele de inspiraţie, „eu"-l artistului suferă un fel de metamorfoză. Încercaţi să vă amintiţi de dvs. Înşivă în asemenea momente. Ce s-a întâmplat cu „eu"-l dvs. de fiecare zi? Nu s-a retras, făcând loc unui alt „eu", şi nu-l simţiţi pe acesta ca pe adevăratul artist în dvs.?

Dacă aţi cunoscut vreodată asemenea momente, le veţi rechema, pentru că, odată cu apariţia acestui nou „eu", aţi simţit înainte de toate un influx de forţă nemaiîntâlnită în viaţa dvs. obişnuită. Această forţă v-a pătruns întreaga dvs. fiinţă, a iradiat împrejurul dvs., umplând scena şi zburând peste lumina rampei în public. Ea v-a unit cu

spectatorul şi a condus spre el toate intenţiile dvs. creatoare, gânduri, imagini şi simţiri. Mulţumită acestei forţe sunteţi capabili de a simţi la un înalt grad ceea ce mai înainte am numit reala prezenţă scenică.

Schimbări considerabile, pe care nu le puteţi ajuta prin simţire, apar în conştiinţa dvs. sub influenţa acestui puternic alt „eu". Este un „eu" la nivel înalt; el îmbogăţeşte şi extinde conştiinţa. Începeţi să deosebiţi trei stări diferite ca fiind în dvs. Înşivă. Fiecare din ele are un caracter definit, îndeplineşte o misiune precisă şi este comparativ independentă. Să ne oprim şi să examinăm aceste stări şi funcţiunile lor particulare.

În timp ce asimilaţi personajul pe scenă, vă folosiţi emoţiile, vocea şi trupul mobil. Toate acestea constituie „materialul de construcţie" din care „eu"-l superior, adevăratul artist din dvs. creează personajul pentru scenă. „Eu"-l superior intră, pur şi simplu, în posesia acestui „material de construcţie". De-ndată ce s-a întâmplat acest lucru, începeţi să simţiţi că dvs. staţi la o parte sau deasupra materialului şi, prin urmare, deasupra „eu"-lui de toate zilele. Aceasta, din cauză că acum vă identificaţi cu acest „eu" creator superior, care a devenit activ. Aveţi acum cunoştinţă de ambele dvs. „eu"-uri extinse, „eu"-l de fiecare zi existând în dvs. simultan, cot Ia cot cu cel superior. În timp ce creaţi, sunteţi două „eu"-uri şi puteţi distinge clar diferitele funcţiuni pe care acestea le îndeplinesc.

O dată ce „eu"-l superior a intrat în posesia acestui material de construcţie, începe să-l modeleze din interior; el vă mişcă trupul, facându-l flexibil, sensitiv şi receptiv la toate impulsurile creatoare; el vorbeşte cu vocea dvs., vă activează imaginaţia şi vă măreşte activitatea interioară. Mai mult decât atât, vă dă simţăminte pure, vă face original şi inventiv, vă deşteaptă şi vă menţine uşurinţa de a improviza. Pe scurt, vă pune într-o stare creatoare. Începeţi să acţionaţi sub inspiraţia sa. Fiecare lucru pe care-l faceţi acum pe scenă, vă surprinde pe dvs. tot atât ca şi pe spectatori; totul pare nou şi neaşteptat. Aveţi impresia că ceea ce se întâmplă e spontan şi că dvs. nu faceţi altceva decât să-i serviţi ca mediu de expresie.

Şi totuşi, cu toate că „eu"~l superior e destul de puternic pentru a fi stăpân pe întregul proces de creaţie, are şi el un „călcâi al lui Ahile"; e înclinat să sfărâme barierele, să sară peste limitele noastre stabilite în repetiţii. E prea nerăbdător să se exprime pe sine şi ideea sa dominantă; e prea liber, prea puternic, prea ingenios, şi de aceea prea aproape de prăpastia haosului. Puterea inspiraţiei e totdeauna mai intensă decât mijloacele de expresie, spune Dostoievski. Ea trebuie restrânsă.

Aceasta este sarcina conştiinţei de fiecare zi. Ce trebuie să facă ea în timpul acestor momente de inspiraţie? Ea controlează pânza pe care individualitatea creatoare îşi trasează intenţiile. Ea îndeplineşte funcţia de bun-simţ reglator al „eu"-lui superior, pentru ca treaba să treacă corect prin „mise-en-scene" stabilită, ce trebuie păstrată neschimbată şi fără să prejudicieze comunicarea cu partenerii. De asemenea, tiparul psihologic al întregului personaj, aşa cum l-aţi descoperit în repetiţii, trebuie urmat cu exactitate. Asupra bunului-simţ al „eu"-lui de fiecare zi cade sarcina de a apăra formele de expresie găsite şi fixate pentru spectacol. Astfel, prin cooperarea celor două conştiinţe - superioară şi inferioară - spectacolul devine posibil.

Dar unde este acea a treia conştiinţă la care ne-am referit mai înainte şi cui îi aparţine ea? Purtătorul celei de-a treia conştiinţe este personajul, aşa cum l-aţi creat dvs. Deşi este o fiinţă iluzorie, are şi el, ca şi celelalte, propriul său „eu". Individualitatea dvs. creatoare i-l sculptează drăgăstos în timpul spectacolului.

În paginile precedente au fost deseori folosiţi termenii de „autoritate", „artistic" şi „adevărat", pentru a descrie simţămintele unui actor pe scenă. O cercetare mai

amănunţită va arăta că simţămintele omeneşti se despart în două categorii: cele cunoscute orişicui, şi cele cunoscute numai artistului în momentele de inspiraţie creatoare. Actorul trebuie să înveţe să recunoască trăsăturile mai importante care le deosebesc. Simţămintele obişnuite, de fiecare zi, sunt alterate, străbătute de egotism, apropiate nevoilor personale, îmbibate, nesemnificative şi de multe ori chiar inestetice şi stricate de neadevăr. Ele nu vor fi folosite în artă. Individualitatea creatoare le aruncă. Ea are la dispoziţie un altfel de simţământ - completamente impersonale, purificate, eliberate de egotism şi de aceea estetice, semnificative şi adevărate din punct de vedere artistic. Pe acestea şi le dăruieşte „eu"-l superior în timp ce va inspira jocul.

Tot ceea ce trăiţi în cursul vieţii dumneavoastră, tot ce observaţi şi gândiţi, tot ce vă face fericiţi sau nefericiţi, toate regretele sau satisfacţiile, toată iubirea sau ura dumneavoastră, toate lucrurile după care tânjiţi sau le evitaţi, toate realizările şi nereuşitele, tot ce aţi adus în această viaţă la naştere - temperament, talente, înclinaţii care rămân nefolosite, nedezvoltate sau supradezvoltate - toate fac parte din aşa-zisul dumneavoastră abis subconştient. Acolo, fiind uitate de dumneavostră sau necunoscute, ele sunt supuse unui proces de purificare de orice urmă de egotism. Ele devin simţăminte în sine. Astfel purificate şi transformate, ele devin parte integrantă a materialului din care individualitatea dumneavoastră creează psihologia „sufletului" imaginar al personajului.

Dar cine purifică şi transformă aceste vaste bogăţii ale psihicului nostru? Acelaşi „eu" superior, individualitatea care face din noi artişti. De aceea, este evident că această individualitate nu trebuie să înceteze de a exista între momentele creatoare, cu toate că, nemaifiind creatori, devenim conştienţi de ea. Ea, dimpotrivă, are o viaţă intrinsecă continuă, necunoscută conştiinţei noastre de fiecare zi, ea continuă să-şi dezvolte propriul său fel superior de experienţe, acelea pe care ni le oferă cu generozitate ca inspiraţie pentru activitatea noastră creatoare. E greu de conceput că Shakespeare, a cărui viaţă, atât cât ne este cunoscută, era neînsemnată, şi Goethe, a cărui viaţă a fost atât de împăcată, şi-au tras toate ideile creatoare numai din experienţa personală. Într-adevăr, vieţile multor personalităţi mai mici din literatură au cucerit biografii mult mai bogate decât cele ale maeştrilor, şi totuşi operele lor ar suporta cu greu o comparaţie cu cele ale lui Shakespeare sau Goethe. Acesta este gradul de activitate interioară a „eu"-lui superior, care produce acele simţăminte purificate, acesta este determinantul final al calităţii în creaţiile tuturor artiştilor.

Mai departe, toate simţămintele venite la personaj de la individualitatea dumneavoastră sunt nu numai purificate şi impersonale, dar mai au alte două atribute. Indiferent cât de profunde şi convingătoare ar fi, aceste simţăminte sunt încă tot atât de „nereale" ca şi „sufletul" peronajului însuşi. Ele vin şi ne duc odată cu inspiraţia. Altfel ele ar deveni pentru totdeauna ale vostre, rămânând imprimat în dumneavoastră după terminarea spectacolului, fără putinţă de a fi şterse. Ele ar pătrunde în viaţa zilnică, ar fi otrăvite de egotism şi ar deveni parte inseparabilă a existenţei dumneavoastră necreatoare, neartstice. N-aţi mai fi în stare să deosebiţi linia de demarcaţie între viaţa iluzorie a personajului şi cea a dumneavoastră înşivă. În scurt timp (in no time) aţi ajunge la nebunie. Dacă simţămintele creatoare nu ar fi „nereale", nu aţi mai putea avea bucuria creaţiei jucând personaje grosolane, vulgare sau alte caractere la fel de puţin plăcute. Aici puteţi deasemenea vedea, cât de primejdioasă şi neartistică este greşeala unor actori conştiincioşi, atunci când încearcă să folosească pe scenă simţăminte reale, de fiecare zi, „storcându-le" din ei înşişi. Mai devreme sau mai târziu aceste încercări

zdruncină sănătatea, duc la forme de isterie, în special pentru actor, conflicte emoţionale şi extenuare nervoasă. Simţămintele reale exclud inspiraţia şi vice versa.

Celălalt atribut al simţămintelor creatoare este că ele sunt capabile de compasiune. „Eu"-l dumneavoastră superior înzestrează personajul cu simţăminte creatoare, şi pentru că este în acelaşi timp capabil să-şi observe creaţia, are compasiune pentru personajele sale şi destinele lor. Astfel, adevăratul artist în dumneavoastră este în stare să sufere pentru Hamlet, să plângă cu Julieta, să râdă de gafele lui Falstaff.

Compasiunea poate fi socotită fundamentul oricărei arte de bună calitate, pentru că numai ea vă poate spune ce simt şi trăiesc alte fiinţe. Numai compasiunea desface legăturile limitelor dumneavoastră personale şi vă dă acces adânc în viaţa interioară a personajului pe care îl studiaţi, lucru fără de care nu l-aţi putea propriu-zis pregăti pentru scenă.

Ca să rezumăm rapid cele de mai sus, adevărata stare creatoare a unui artist-actor este guvernată de tripla funcţiune a conştiinţei sale, eu-l superior îi inspiră jocul şi îi păstrează puritatea simţămintelor creatoare, eu-l inferior acţionează ca bun-simţ, dozând forţe, „sufletul" imaginar al personajului devine punctul jocal al impulsurilor creatoare ale eu-lui superior.

Mai este încă o altă funcţie a individualităţii conştiente a actorului care ar trebui să acţioneze aici, şi aceasta este omniprezenţa sa.

Fiind comparativ liberă de eu-l inferior şi de existenţa imaginară a personajului şi posedând o conştiinţă extrem de extinsă, individualitatea pare să fie capabilă de a (călări) domina, de a cuprinde ambele părţi ale rampei. Ea nu este numai un creator al personajului, dar şi spectatorul acestuia. De cealaltă parte a rampei, ea urmăreşte trăirile spectatorilor. Le împărtăşeşte entuziasmul, interesul şi dezamăgirile. Mai mult decât atât, ea are abilitatea de a prevedea reacţiile publicului cu o clipă înainte ca ele să aibă loc. Ea ştie ce îl va mulţumi pe spectator, ce îl va înflăcăra şi ce anume îl va lăsa rece. Astfel, pentru actorul cu un Eu superior conştient observator, auditoriul este o verigă vie, care îl pune în legătură pe el, ca artist, cu (dorinţele) aspiraţiile contemporanilor săi.

Prin această abilitate a individualităţii creatoare, actorul învaţă să facă deosebire între realele nevoi ale societăţii contemporane şi postul just al mulţimii. Ascultând de „vocea" care îi vorbeşte din public în timpul spectacolului, el începe să se înrudească (apropie) încetul cu încetul cu lumea şi cu semenii săi. EI dobândeşte un nou „organ" care îl pune în legătură cu viaţa din afara teatrului şi trezeşte în el responsabilităţi contemporane. El începe să îşi extindă interesul profesional dincolo de luminile rampei, începe să pună întrebări: *„Ce trăieşte publicul meu astă seară, în ce dispoziţie este? De ce este această piesă necesară în vremea noastră, cum va beneficia de ea această amestecătură de oameni? Ce gânduri va trezi această piesă şi acest mod de portretizare în contemporanii noi? Acest fel de joc şi acest fel de spectacol îi va face pe spectatori mai sensibili şi mai receptivi la evenimentele vieţii noastre? Va trezi aceasta în ei simţăminte morale, sau îi va face doar plăcere? Piesa, sau spectacolul, va trezi doar instinctele primare ale spectatorilor? Dacă spectacolul are umor, ce fel de umor evocă el?"* Întrebările sunt întotdeauna prezente, dar numai individualitatea creatoare îl face pe creator capabil să răspundă.

Pentru a verifica aceasta, actorul trebuie să facă doar următoarea exprienţă: el îşi poate închipui casa plină cu un anumit fel de public, ca de exemplu numai oameni de ştiinţă, profesori, studenţi, copii, fermieri, doctori, politicieni, diplomaţi, oameni simpli sau întortocheaţi, oameni de diferite naţionalităţi, sau chiar actori. Apoi, punându-şi întrebările precedente sau altele similare, el va încerca în mod intuitiv să simtă care ar putea să fie reacţia fiecărui fel de public.

O astfel de experienţă va dezvolta în mod gradat în actor un nou fel de simţ al publicului, datorită căruia el va deveni receptiv la sensul pe care îl are teatrul în societatea zilelor noastre şi va fi în stare să răspundă la aceasta conştiincios şi corect.

CAPITOLUL VIII

LEGILE COMPOZIŢIEI ÎN TEATRU

O acţiune izolată devine neinteligibilă.
Rudolf Steiner
Orice artă tinde în mod constant să semene cu muzica.
W. Peret

Marile principii care guvernează universul, viaţa, omul se supun aceloraşi legi care determină ritmul şi armonia în muzică, poezie sau arhitectură. Acestea sunt *Legile Compoziţiei*. Tot aceleaşi legi se aplică, cu mai multă sau mai puţină rigoare, la orice reprezentaţie teatrală. Vom încerca să demonstrăm acest lucru studiind regulile particulare ale compoziţiei care trebuie să dirijeze munca actorului.

Am ales tragedia *„Regele Lear"* de Shakespeare pentru a ilustra demonstraţia noastră, deoarece mi s-a părut că în această operă, majoritatea regulilor pe care le vom enunţa îşi găsesc o strălucită aplicare. În legătură cu Shakespeare, aş vrea să îmi exprim în treacăt ideea asupra modului cum ar trebui reprezentate astăzi în teatru aceste piese. După părerea mea, ele ar avea de câştigat dacă ar fi scurtate, chiar cu preţul transpunerii anumitor scene, pentru a regăsi adevăratul lor ritm şi a spori forţa lor de joc. Dar această digresiune nu are vreo legătură cu demonstraţia noastră.

Vom încerca, de asemenea, în acest capitol, să îmbinăm cât mai des cu putinţă punctul de vedere al actorului cu cel al regizorului. Un bun actor trebuie într-adevăr să ajungă la dobândirea viziunii de ansamblu pe care o are regizorul asupra spectacolului său, dacă vrea ca personajul lui să rămână în permanenţă în armonie cu ansamblul.

Prima dintre legile compoziţiei poate fi numită legea celor trei faze. În orice piesă bine construită, asistăm la un conflict mai mult sau mai puţin declarat între forţele Binelui şi ale Răului, şi acest conflict este cel care constituie dinamica piesei, care îi dă viaţa şi forţa ei interioară, şi care este motorul întregii acţiuni. Conflictul acesta se desfăşoară inevitabil în trei faze: acţiunea se naşte, se dezvoltă şi se încheie. Orice piesă, oricare ar fi complexitatea structurii ei, urmează întotdeauna aceeaşi schemă şi se poate deci împărţi în trei părţi.

Atâta timp cât regatul lui Lear rămâne intact şi forţele răului n-au intervenit încă, suntem tot în prima parte a piesei. Partea a doua începe cu apariţia forţelor destructive şi continuă distrugerea propriu-zisă care aduce tragedia la paroxismul ei. Intră apoi în cea de-a treia parte, în momentul în care tragedia merge către deznodământ, când forţele răului se sfâşie între ele şi se distrug singure după ce au distrus şi au pustiit totul în jurul lor.

Această lege a celor trei faze este legată de o alta, care este legea opoziţiei. În orice operă de artă adevărată (pentru noi, orice spectacol autentic), începutul şi sfârşitul sunt în principiu opuse - sau ar trebui să fie aşa. Toate însuşirile esenţiale ale primei părţi ar trebui să se transforme în contrarul lor în ultima parte. Este evident că începutul şi sfârşitul unei piese nu se limitează la prima sau la ultima scenă; în general, ele înglobează mai multe scene.

Procesul de conversiune a unei situaţii în situaţia opusă se situează în cea de-a doua parte a piesei, şi tocmai această transformare este aceea care constituie pentru noi cea de-a treia lege a compoziţiei.

Actorii, la fel ca şi regizorii, vor câştiga mult din buna cunoaştere a acestor trei legi inseparabile, care cer ca acţiunea să aibă trei faze şi ca ea să comporte o poziţie şi o transformare între debutul şi sfârşitul ei. În munca lor, aceasta va reprezenta cu totul altceva decât o simplă reţetă vizând latura estetică.

Legea opoziţiei, de pildă, poate să fie suficientă pentru a salva spectacolul de monotonie, dându-i mai mult relief, aşa cum fac în general contrastele. Acţiunea, subliniată de opoziţia extremelor, va căpăta o semnificaţie mai profundă. În artă, ca şi în viaţă, începem să vedem, să înţelegem şi să simţim lucrurile altfel când le percepem în lumina unui contrast. Gândiţi-vă de exemplu la contrarii ca: viaţa şi moartea, binele şi răul, spiritul şi materia, adevărul şi falsitatea, fericirea şi nefericirea, sănătatea şi boala, frumuseţea şi urâţenia, lumina şi întunericul. Sau la noţiuni mai concrete ca: lung şi scurt, înalt şi jos, rapid şi lent, mare şi mic etc. Esenţa uneia ar putea să ne scape cu uşurinţă fără prezenţa celeilalte. Contrastul între început şi sfârşit este realmente esenţial într-un spectacol bine conceput.

Să revenim la exemplul nostru. Revedeţi de câteva ori în minte tragedia *„Regele Lear"*, străduindu-vă să descoperiţi contrastele care opun începutul şi sfârşitul. Pe moment, lăsaţi deoparte partea centrală a piesei. La început, regatul legendar al lui Lear ne apare în toată splendoarea lui, în imensitatea şi bogăţia sa, dar pluteşte deasupra-i o atmosferă grea, sinistră, umbra înăbuşitoare a despotismului. Frontierele sale par să se întindă până la infinit şi cu toate acestea este închis şi izolat ca o fortăreaţă monstruoasă. Totul este adunat în centrul său, şi acest centru este Lear însuşi. Obosit, simţindu-se tot atât de bătrân ca şi regatul său, Lear aspiră la pace şi la odihnă. El vorbeşte despre moarte; în jurul lui, totul se află sub imperiul calmului şi al imobilităţii. Ascuns sub masca supunerii şi ascultării, răul scapă spiritului său somnolent. Lear ignoră încă ce este mila şi nu ştie să distingă binele de rău. Grandoarea sa nu-şi cunoaşte duşmani şi nu are nevoie de prieteni. Este surd şi orb faţă de orice valoare umană sau spirituală. Lumea i-a oferit toate comorile, i-a făurit o voinţă de fier şi l-a învăţat să domnească. Este unic, nu suferă să aibă rivali, întruchipează regatul de unul singur.

Începutul tragediei poate deci să vă apară sub acest aspect. Acum, care va fi polul opus?

Ştim tot ce se întâmplă cu regatul lui Lear. Se prăbuşeşte, se dezmembrează, frontierele îi sunt încălcate, *„pădurile umbroase, râurile pline cu peşti, păşunile întinse"* fac loc acelei câmpii sălbatice şi dezolate.

Corturile implantate pe stâncă nu ţin loc de castel. În locul calmului letargic de la început nu mai sunt decât strigăte şi zăngănit de arme şi armuri. Răul, care se ascundea împrumutând faţa loială a dragostei, îşi smulge masca: Goneril, Regan, Edmond, Cornwall îşi dezvăluie planurile crunte. Pentru Lear, viaţa pământească îşi pierde orice sens. Spiritul îi este zguduit de disperare, suferinţă, ruşine. Acum el vede unde este binele şi unde este răul. Ochii şi urechile sale s-au deschis şi asprimea cedează locul unei dragoste paterne fierbinţi. Încă o dată, el este acela care se află în centru, dar este un Lear nou într-o lume nouă. Este tot atât de unic ca şi înainte, dar de astă data într-o izolare totală. Monarhul absolut nu este decât un prizonier neputincios şi un cerşetor jalnic.

În felul acesta, se opun, aşadar, începutul şi sfârşitul piesei, unul luminându-l pe celălalt, fiecare explicându-se şi completându-se prin efectul contrastelor. Spectatorul, văzând sfârşitul, îşi aminteşte începutul în virtutea acestei legi ale opoziţiei, care aduc în memorie imaginile opuse.

Modul de a face simţită această opoziţie va depinde, desigur, de regizor. Pentru a evoca sinistra măreţie a începutului, el va putea alege o atmosferă austeră şi deprimantă.

Muzica ce însoţeşte piesa va sublinia această impresie. Decorul va avea forme greoaie şi masive, în tonuri de roşu închis, bleumarin sau gri. Costumele ar putea să fie lucrate în aceleaşi tonuri ca şi decorul, cu linii simple, din materiale grele şi băţoase. Un ecleraj destul de sumbru va întări această ambianţă. În ce priveşte jocul actorilor, ritmul debutului ar putea fi destul de lent; mişcările clare şi sobre, puţin numeroase, cu grupuri statice aproape statuare. Timbrul vocilor va fi surd. Potrivit sugestiilor lui Rudolf Steiner, ritmul lent al debutului ar putea fi întrerupt de pauze. Aceasta este una din manierele de a crea climatul care va fi răsturnat către sfârşit.

Rămânând mereu tragice, atmosfera şi muzica sfârşitului pot căpăta un caracter mai exaltat. Un ecleraj mai violent, un dispozitiv scenic plat orizontal, pentru a sugera imensitatea câmpiei dezolate, culori galbene şi portocalii, costume mai deschise, un ritm mai rapid şi fără pauze, mişcări mai libere şi grupuri mobile vor scoate în relief opoziţia faţă de începutul piesei.

Compoziţia va fi şi mai completă dacă regizorul şi actorii se vor strădui în egală măsură să găsească contrastele detaliilor în interiorul acestor linii generale.

Pentru a da un exemplu, să luăm trei din replicile regelui Lear pe câmpie:

„Suflaţi, vânturi turbate, să vă crape
Şi bucile obrajilor." (actul 3, scena 2)
„Voi, despuiaţi şi oropsiţi ai sorţii,
Pe vremea asta unde vă pitiţi?" (actul 3, scena 4)
„Mai bine ţi-ar fi fost în mormânt..." (actul 3, scena 4)

Dacă repetaţi în minte de mai multe ori aceste trei pasaje, veţi observa că fiecare dintre ele exprimă o stare psihologică diferită. Prima replică izbucneşte ca o furtună din voinţa lui Lear, care se rezvoltă împotriva elementelor naturii; a doua corespunde descoperirii sentimentelor cărora le rămăsese până atunci străin; în sfârşit, în a treia, Lear, căutând să înţeleagă esenţa omului îşi manifestă gândirea. Prima şi a treia replică se opun una celeilalte, aşa cum o pot face voinţa şi gândirea. Între aceste două stări opuse, sentimentul creează tranziţia. Prin mijloace de expresie diverse, regizorul şi actorul vor face acest contrast sensibil pentru spectatori: mizanscena, tonul vocii etc. Atitudinea psihologică a actorului va fi diferită pentru fiecare din aceste pasaje.

Un alt contrast va fi creat prin juxtapunerea celor două personaje centrale ale tragediei: Lear şi Edmond. Chiar de la început, Lear ne apare ca un om care posedă toate privilegiile unui suveran absolut, în timp ce Edmond, bastardul obscur al lui Gloucester, dimpotrivă, nu are nimic şi trebuie să înfrunte viaţa complet sărac. În cursul tragediei, Lear va pierde totul, iar Edmond va câştiga totul. În final, Edmond posedă puterea, gloria şi dragostea lui Goneril şi Regan. Edmond este totul; Lear nu mai este nimic, situaţiile sunt răsturnate, contrastul total.

Dar adevaratul sens al acestei opoziţii se situează pe un plan mai elevat. În final, tragedia în totalitatea ei este aceea care se opune la ceea ce era ea la început. Ea trece de pe planul material pe planul spiritual. Valorile sunt sublimate. „Tot" şi „nimic" capătă sensuri diferite. În „neantul" său material de la sfârşit, Lear devine „totul" în sensul spiritual, în timp ce Edmond, copleşit de onoruri şi bunuri materiale, nu mai este decât un „neant" spiritual.

Şi de data aceasta, contrastul este uşor de exprimat. La început, Lear va putea imprima gesturilor şi vocii sale un caracter „sculptural" (mişcări grele, dar pline de nobleţe şi demnitate), în timp de Edmond va fi uşor, suplu, va juca cu dezinvoltură (o dezinvoltură care nu va fi un reflex al calităţilor spirituale, ci va trăda dimpotrivă viclenia, şiretenia, falsitatea sa, dându-i aparenţele de falsă modestie şi umilinţă). În

deplasările sale, Edmond nu va ocupa niciodată centrul scenei, el va rămâne în umbră, se va mişca de-a lungul pereţilor. La sfârşit, când tragedia se ridică pe un plan mai spiritual, cele două personaje îşi pot schimba reciproc caracteristicile exterioare, Lear dobândind uşurinţa pe care o dau virtuţiile spirituale, în timp ce Edmond devine mai greoi şi ia un ton mai răstit şi manierele unui parvenit.

Cu cât va accentua mai mult regizorul în acest fel contrastele, cu atât se va clarifica şi se va cristaliza mai mult un sens al tragediei. Este, poate, unul din sensurile cele mai profunde ale piesei: Valoarea lucrurilor se schimbă în funcţie de perceperea lor în lumina spiritualului sau în obscuritatea materialului.

Să revenim acum la cele trei faze principale ale tragediei şi să studiem pe cea de-a doua, care constituie tranziţia între cele două faze opuse.

Imaginând-o ca un proces continuu de transformare, putem să-i percepem simultan toate implicaţiile în lumina situaţiilor de la început şi de la sfârşit. Este suficient să ne întrebăm: în ce măsură şi în ce sens la un moment sau altul al mijlocului piesei ne îndepărtăm de început şi ne apropiem de sfârşit? Cu alte cuvinte, în ce măsură situaţia iniţială s-a trasformat deja în situaţia finală?

Pentru a reveni la *„Regele Lear"*, tragedia începe în atmosfera solemnă a debutului cu împărţirea regatului, falsele proteste de afecţiune ale celor două surori, răspunsul curajos al Cordeliei, exilarea lui Kent, dezmembrarea regatului etc. Transformarea a început deja. Universul piesei, atât de stabil în aparenţă, atât de durabil, se fisurează şi se goleşte. Lear strigă, dar vocea îi rămâne fără ecou: *„Cred că lumea a adormit." „N-ai avut deloc înţelepciune sub cununa ta cheală atunci când ţi-ai aruncat coroana ta de aur"*, îi spune Bufonul. Bănuieli grave se nasc în sufletul lui Lear, dar numai Bufonul reuşeşte să le formuleze. *„Cineva mă cunoaşte aici?"*, strigă Lear. *„Cine, deci, ar putea să-mi spună cine sunt?"*. *„Umbra lui Lear"*, răspunde Bufonul. Situaţia iniţială se transformă treptat. Lear şi-a pierdut deja regatul, dar n-a înţeles încă acest lucru. Goneril, Regan şi Edmond şi-au ridicat un colţ de mască, dar n-au azvârlit-o de tot. Lear a primit prima sa rană, dar n-a fost încă străpuns până în fundul trupului şi sufletului său. Spiritul său despotic este atins, dar transformarea sa n-a început încă.

Pas cu pas, actorul şi regizorul vor urmări transformarea Regelui într-un cerşetor, a tiranului într-un părinte. Toate aceste „deja" şi „încă nu" ţes un fel de dramă infinit de vie, care leagă toate elementele trecutului (începutului) cu prezentul, în timp ce prefigurează totodată viitorul (sfârşitul). Fiecare scenă, fiecare personaj îşi dezvăluie veritabilul conţinut, veritabilul sens în fiece moment al transformării care are loc în cursul părţii a doua, prezentul. Lear care abandonează tronul, şi acela care se prezintă la castelul lui Goneril sunt două personaje diferite. Cel de-al doilea s-a născut din primul, la fel cum cel de-al treilea se va naşte din cel de-al doilea şi aşa mai departe, până în momentul când nu se va mai putea spune „încă nu", şi când toate aceste „deja" se contopesc în finalul magistral al tragediei.

Păstrând prezentă în spirit maniera în care se dezlănţuie toate aceste transformări de la o scenă la alta sub influenţa celor trei legi ale compoziţiei regizorului, şi actorii vor ştii să discearnă elementele importante şi cele mai puţin importante, să distingă elementul major de cel minor. Ei vor putea urma firul conducător al piesei şi al conflictului pe care îl trasează, fără a se pierde în micile detalii ajutătoare. Regizorul, cunoscând necesităţile compoziţiei, va înţelege în mod firesc sensul fiecărei scene şi rolul pe care ea îl joacă în ansamblul piesei.

Legea celor trei faze, a opoziţiei şi a transformării, ne conduce la a patra lege a compoziţiei, care constă în a defini momentul culminant al fiecăreia din cele trei mari părţi ale piesei.

Fiecare din aceste părţi are sensul ei propriu, caracteristicile sale particulare, liniile sale de forţă, tot atâtea elemente care nu sunt repartizate uniform şi se prezintă ca o serie de unde succesive, de o intensitate variabilă. Vom numi momente culminante momentele de intensitate maximă.

Într-o piesă bine scrisă şi bine interpretată, există trei momente culminante principale, corespunzând fiecăreia din cele trei faze. Toate sunt interdependente, aşa cum sunt cele trei părţi ale piesei. Momentul culminant al primei părţi constituie, într-un fel, rezumatul situaţiei; al doilea este un rezumat al acţiunii în dezvoltarea ei; al treilea cristalizează finalul în cadrul ultimei faze. Aceste trei momente culminante astfel repartizate corespund deci, şi ele, legii celor trei faze, a transformării şi a opoziţiei. Ne întoarcem din nou la „Regele Lear" pentru a găsi ilustrarea acestei reguli.

Prima parte a tragediei se caracterizează prin atmosfera ei grea, prin acumularea forţelor materiale şi negative şi prin succesiunea unor idei şi acte nedrepte şi nefaste. Dacă ar trebui să căutăm în această primă fază momente în care toate aceste forţe, toate aceste intenţii se exprimă şi se rezumă cu maximum de claritate şi intensitate, am alege, fără îndoială, scena în care Lear o condamnă pe Cordelia, îşi lasă coroana în mâinile duşmanilor săi şi îl exilează pe loialul şi credinciosul său servitor Kent (actul I, scena 1). Această scenă relativ scurtă poate fi comparată cu germinarea bruscă a unei seminţe, a cărei tijă nu va înceta de acum înainte să crească. Este prima manifestare a forţelor răului care se ascundeau în Lear şi în jurul său. Universul regelui Lear, atât de armonios, atât de perfect, începe să se fisureze. Orbit de egoismul său, regele nu o mai recunoaşte pe Cordelia; Goneril şi Regan acaparează puterea; atmosfera se îngreunează şi devine ameninţătoare. Toate resorturile tragediei se încordează în această scenă foarte scurtă. Aici se află momentul culminant al primei părţi (actul I, scena 1), care începe cu vorbele lui Lear: „Fie ca sinceritatea ta să-ţi fie zestre", şi se termină cu ieşirea lui Kent.

Înainte de a căuta momentul culminant al părţii a doua, este preferabil să-l găsim pe cel al părţii a treia.

Spre deosebire de început, forţele şi însuşirile pozitive, spirituale sunt acelea care domină partea a treia. În final, atmosfera devine definitiv luminoasă, limpezită de suferinţa lui Lear şi învingerea tuturor forţelor Răului. Şi aici sunt uşor de găsit scene care rezumă ele singure întreaga evoluţie a acestei a treia faze a piesei. Acesta va fi fructul plantei pe care am văzut-o germinând la început. Momentul culminant începe cu intrarea lui Lear, purtând în braţele sale trupul Cordeliei (actul V, scena 3). Lumea materială nu mai există pentru el; o lume nouă, dominată de valorile spirituale i-a luat locul. Un Lear nou se înalţă purificat din suferinţă, prin lupta sa împotriva răului care era în el şi în jurul lui. Ochii săi se deschid, iar el descoperă în sfârşit sinceritatea Cordeliei, pe care nu a ştiut s-o recunoască atunci când se afla pe tron. Acest moment culminant se încheie cu moartea lui Lear. Trebuie să găsim aceeaşi opoziţie în momentele culminante ale primei şi celei de-a treia părţi, ca şi în atmosfera generală a acestor două fraze ale piesei.

Acum putem reveni la a doua parte, pentru a vedea cum se poate rezuma transformarea.

Această parte intermediară se caracterizează mai întâi prin dezlănţuirea forţelor destructive, care se îndârjesc împotriva lui Lear şi îl persecută. Apoi furtuna se linişteşte, vidul şi singurătatea îl curpind iar pe Lear, cu mintea zguduită rătăceşte pe câmpie ca un

nebun. Unde putem găsi punctul culminant al acestei părţi? Există oare o scenă care rezumă singură trecerea de la începutul tragediei către sfârşit, în care să simţim trecutul care se îndepărtează în acelaşi timp cu prezentul care se conturează? Fără îndoială, această scenă există. Este aceea în care Shakespeare ne arată simultan doi Lear: acela care dispare (trecutul) şi acela care se naşte (viitorul). Este interesant de remarcat că în acest caz particular, transformarea se manifestă mai puţin în cuvinte sau dialog decât în situaţia particulară, în însăşi nebunia lui Lear. Acest moment culminant debutează cu intrarea lui Lear devenit nebun în ţinutul Dov, şi se termină cu ieşirea sa precipitată (actul IV, scena 6).

Examinaţi acum această scenă şi întrebaţi-vă dacă acest Lear pe care îl vedeţi este acelaşi Lear pe care l-aţi văzut la începutul piesei şi în toate scenele precedente. Nu, evident acesta nu este decât învelişul său exterior, o caricatură dramatică a fostului rege. Dacă spiritul şi înfăţişarea sa exterioară au atins acest grad de decădere, simţim totuşi că Lear n-a ajuns încă la capătul destinului său. Atâta suferinţă, lacrimi, remuşcări, disperare n-au avut oare decât scopul de a-l duce pe bătrân la nebunie? Câtuşi de puţin. Aceasta n-ar fi avut nici un rost. Această inimă frântă, acest orgoliu, această mândrie, să fie totul în zadar? Acest curaj, această pasiune în luptă, această superbă voinţă regală, atâta forţă de caracter, toate desfăşurate în van? Nu. Simţim clar că tragedia lui Lear nu şi-a atins culmea încă şi că altceva se pregăteşte în dosul măştii de nebunie. Presimţim că un alt Lear ni se va dezvălui şi că un destin mai nobil îi este rezervat. II aşteptăm, şi deja ni-l imaginăm. Ştim că dincolo de această figură jalnică se făureşte un Lear nou, care ni se va dezvălui în curând. Va fi în momentul când el va îngenunchea în cortul Cordeliei pentru a-i implora iertarea. Dar pentru moment suntem în faţa unui Lear dublu: de o parte, un trup gol, fără suflet, şi de alta, un spirit fără trup. Sub ochii noştri se produce transformarea trecutului în viitor. Se schiţează opoziţia finală. Suntem într-adevar în momentul culminant al fazei de tranzitie.

Cele trei momente culminante principale (a căror alegere trebuie să fie determinată de intuiţia artistică mai mult decât de raţionament) vă dau cheia unei piese, dezvăluindu-i ideea directoare şi motorul principal. Fiecare din momentele culminante exprimă esenţa însăşi a frazei în care se situează. Sunt suficiente deci trei scene relativ scurte pentru a schiţa aventura spirituală şi temporală a lui Lear, întregul său destin: Lear comite un anumit număr de greşeli şi dezlănţuie forţele răului; dezordinea, suferinţa şi nebunia pun stăpânire pe corpul şi spiritul lui Lear şi întregul său univers se prăbuşeşte; un spirit nou, un rege Lear sublimat, un univers purificat vor ieşi din tragedie. Forţele pozitive termină prin a domina, şi trecem de pe planul pământesc pe planul spiritual. Aşadar, dacă vrem să rezumăm în minte întreaga piesă prin aceste momente culminante principale, le putem defini conţinui şi sensul în trei cuvinte: greşeală, pedeapsă, iluminare. Şi astfel este pusă în evidenţă sub o lumină nouă ideea centrală a acestei piese.

În aceste condiţii am putea sfătui pe regizori să înceapă repetiţiile, facându-i pe actori să lucreze la început asupra celor trei momente culminante ale piesei. Este o greşeală să ne închipuim că o piesă trebuie în mod necesar să fie lucrată în ordine cronologică, începând cu prima scenă şi terminând cu ultima. Aceasta ţine mai mult de obişnuinţă decât de necesitate artistică. Nu există nici o raţiune pentru a începe cu începutul, din moment ce avem prezent în minte ansamblul piesei. Este mult mai bine, după părerea noastră, de a merge direct la scenele esenţiale, pentru a reveni apoi la cele de importanţă secundară.

Fiecare din cele trei mari faze ale piesei se poate ea însăşi subdiviza în mai multe secţiuni. Aceste secvenţe mai scurte trebuie să-şi aibă şi ele propria lor culminaţie, pe care o vom numi culminaţie secundară, pentru a o distinge de momentul culminant principal. Propunem pentru *„Regele Lear"* următorul decupaj:

Prima fază (A) se împarte în două secvenţe: în prima (a), Lear apare în toată măreţia sa: este suveranul majestos şi despotic. El comite trei greşeli: o condamnă pe Cordelia, abandonează coroana şi îl exilează pe Kent. În a doua (b), forţele negative ale răului îşi încep opera destructivă.

Culminaţia primei faze (1) este aceeaşi ca şi a primei secvenţe (a), dar mai avem o culminaţie secundară (1) în a doua secvenţă (b). După ce Lear, furios, a abandonat tronul şi Regele Franţei a luat-o pe Cordelia cu el, auzind vocile surorilor perverse, Goneril şi Regan, care şoptesc în taină, urzind deja complotul lor (actul I, scena 1). Goneril: *„Soră, am multe să-ţi spun..."* Acesta este începutul culminaţiei secundare (1). Tema Răului, care la ridicarea cortinei plana deja în aer, apoi izbucnea brusc odată cu mânia lui Lear, cunoaşte acum o nouă dezvoltare, cea mai importantă. Ea capătă forma unei conspiraţii reale, îndreptate împotriva regelui. Această culminaţie cuprinde deasemena monologul lui Edmond (actul I, scena 2). Într-adevăr, din punct de vedere al compoziţiei nu trebuie să ţinem cont de diviziunea autorului în acte şi scene. Culminaţia se încheie cu intrarea lui Gloucester.

Întreaga fază intermediară a piesei (B) se poate, de asemenea, subdiviza în două secvenţe, (c) şi (d). Prima este un fel de furtună unde domnesc pe toate planurile dezordinea şi pasiunea; forţele elementare se dezlănţuie, îl zguduie pe Lear până în adâncul fiinţei lui, îl sfâşie. Culminaţia secundară (2) a acestei secvenţe (c) începe cu monologul lui Lear: *„Suflaţi, turbate vânturi..."* (act III, scena 2) şi se încheie cu *„Ce ruşine!"*

A doua secvenţă (d) începe după sfârşitul furtunii, când lumea pare golită de substanţă şi Lear, epuizat şi abandonat de toţi, cade într-un somn profund, asemănător morţii. În treacăt aş dori să atrag aici atenţia voastră asupra faptului că această fază intermediară (B) cuprinde două elemente puternic opuse: cele două subdiviziuni ale sale. În a doua (d) se găsesc două culminaţii: culminaţia principală (2) şi o culminaţie secundară (3) care o precede. Aceasta din urmă este definită prin tensiunea extremă a forţelor răului, care-şi ating paroxismul în scena cea mai crudă a întregii tragedii, cea a orbirii lui Gloucester (actul III, scena 7). Această culminaţie începe cu intrarea lui Glocester şi se termină cu iuşirea lui Cornwall rănit.

Această scenă brutală izbucneşte în mijlocul unei atmosfere de dezolare, abandon, singurătate, întărind această atmosferă printr-un efect de contrast. Este totodată momentul în care tema Răului ajunge la un punct de cotitură. Observăm, văzând modul în care evoluează forţele pozitive şi negative, că progresiunea lor are loc într-o manieră total diferită. Forţele Binelui, Forţele pozitive, nu îşi schimbă niciodată direcţia. Ele se dezvoltă şi progresează urmând o linie continuu ascendentă până la sfârşit; forţele Răului, dimpotrivă, termină prin a se întoarce împotriva lor însăle, după ce au distrus totul în jurul lor. Ele îşi schimbă direcţia tocmai în cursul acestei scene. Este deci esenţial să studiem cum apar ele în prima culminaţie secundară (I), se dezvoltă în cea de-a treia (3) şi apoi se distrug. A treia etapă a acestei tensiuni îşi va atinge tensiunea maximă în duelul dintre cei doi fraţi (a şasea culminaţie secundară).

Chiar înainte de a aborda a treia fază a piesei (C) simţim orizontul luminându-se pe tot parcursul scenelor care o preced. Sub aparenţa nebuniei, Lear lasă să se întrevadă iluminarea care îl va transforma. Răul începe să se întoarcă contra lui însuşi. Gloucester îl

regăseşte pe fiul lui credincios. Cordelia face o scurtă apariţie. Din punct de vedere al compoziţiei, toate aceste scene pregătesc ascensiunea spirituală a fazei terminale a tragediei. În sfârşit, apariţia lui Lear în cortul Cordeliei face să izbucnească tema luminii (Binele). Şi acesta este începutul celei de-a treia faze (C).

Tema luminii trece succesiv prin trei etape, care constituie cele trei secvenţe ale acestei faze. Prima (e), care se desfăşoară în cortul Cordeliei, este duioasă şi romantică (actul IV, scena 7). Noul Lear se trezeşte într-un univers nou, înconjurat de afecţiune. Acest „al doilea Lear" este acela pe care noi îl aşteptam. Culminaţia secundară (4) a acestei secvenţe sentimentale se situează între trezirea lui Lear şi ieşirea sa.

A doua secvenţă (f) este pasionată şi eroică. Lear şi Cordelia sunt târâţi în închisoare (actul V, scena 3). Şi atunci, Lear cel nou se afirmă. Vocea lui lasă să străbată din nou autoritatea noului rege, dar ea a pierdut accentul ei tiranic. Această voce se degajă din materie. Culminaţia (5) începe cu intrarea lui Lear şi Cordelia prizonieri şi se termină cu ieşirea lor.

La sfârşitul acestei secvenţe (f), etapă eroică, se situează duelul între Edmond şi Edgar, cealaltă culminaţie secundară (6) despre care am vorbit mai sus.

A treia şi ultima secvenţă (g) are un caracter tragic şi exaltant. Este acordul final, punctul de orgă al compoziţiei. Culminaţia acestei părţi coincide cu al treilea moment culminant principal (III) al piesei.

Toate aceste momente de mare tensiune se găsesc în corelaţie strânsă unele cu altele; ele se opun sau se completează. După cum am mai spus, cele trei momente culminante principale rezumă ele singure spiritul piesei, pe care îl exprimă în trei etape succesive. Culminaţiile secundare se leagă unele de altele, stabilind tranziţiile. Ele reprezintă, oarecum, dezvoltarea ideii principale, care poate fi descompusă în felul următor:

Comiţând trei greşeli decisive (I), Lear liberează forţele Răului (1) care îl urmăresc şi îl persecută şi se dezlănţuie în simbolul cosmic al unei furtuni îngrozitoare (II). Neîntâmpinând nici o rezistenţă, forţele Răului intensifică acţiunea lor destructivă până la paroxism (3), apoi încep să intre în declin şi să se distrugă ele însele. Pedeapsa lui Lear îşi atinge şi ea culmea (punctul de întâlnire a celor doi Lear) când suferinţa şi chinurile îl fac să-şi piardă mintea (II). Apoi iluminarea dramatică se produce treptat, trecând prin trei etape: sentimentală (4), eroică (5) şi în sfârşit, spirituală (III) după întoarcerea forţelor Răului contra lor înşile (6) când Lear, în sfârşit purificat, o va găsi în lumea cealaltă pe draga lui Cordelia.

După ce a început prin a repeta cele trei momente culminante principale, regizorul va putea să-i facă pe actori să lucreze culminaţiile secundare, până când toate detaliile piesei se organizează în mod firesc în jurul acestei armături centrale.

Momentele culminante principale şi secundare nu reprezintă toate momentele conflictului sau ale tensiunii care există în piesă. Numărul lor nu este limitat şi regizorul şi actorii sunt liberi de a le alege acolo unde vor fi, în funcţie de interpretarea lor personală. Vom distinge de asemenea în piesă, momente în care tensiunea trece prin faze de declin, care sunt într-adevăr momente de stabilizare ale tensiunii şi pe care noi le vom desemna sub denumirea de paliere. Pentru a vă arăta cum se definesc acestea, noi vom relua primul moment culminant principal al piesei.

El începe cu o linişte încordată şi grea de semnificaţii, care urmează imediat răspunsului decisiv al Cordeliei: *„Nimic, stăpâne!"* (actul I, scena 10). Această linişte este primul palier în cadrul primului moment culminant. De la acesta va decurge tot restul scenei, în el va lua naştere impulsul nebun care îl va antrena pe Lear să comită cele trei

greşeli, ce ne vor dezvălui latura întunecată a naturii sale. De aceea, această primă tăcere poate fi considerată ca un palier care, din punct de vedere al compoziţiei, are o importanţă capitală.

O tăcere analogă va veni să puncteze sfârşitul acestui moment culminant imediat după ieşirea lui Kent. Acest ultim palier corespunde momentului de reculegere, care permite a măsura consecinţele a tot ce s-a petrecut. Primul palier lasă să se înţeleagă cursul evenimentelor, ultimul le rezumă.

Între cele două paliere, Lear, care începe numai să se dezlănţuie, o alungă pe Cordelia, părăseşte puterea în favoarea celorlalte două fiice şi, în sfârşit, îl exilează pe Kent din regatul său. Prima eroare a lui Lear are un sens pur spiritual: alungând-o pe Cordelia, el se condamnă la singurătate, se lipseşte de tot ce avea mai bun: *„Fie...; Ca sinceritatea ta..."*, va fi al doilea palier.

A doua greşeală a lui Lear este mai materială: el îşi distruge propriul său regat, universul său lumesc. În loc să transmită puterea celor trei fiice într-o manieră nobilă, aşa cum ar fi de aşteptat şi cum s-ar fi cuvenit pentru demnitatea sa regală, pentru că acestea sunt moştenitoarele sale legitime, el se lasă în prada mâniei împotriva loialităţii Cordeliei şi a lui Kent şi îşi aruncă coroana în mâinile celor două fiice mai mari într-un impuls de ură. Această decizie necugetată aduce al treilea palier al acestei scene, care începe prin cuvintele: *„Cornwall şi Albany, adăugaţi această treime la zestrea celor două fiice ale mele..."*, şi se termină cu: *„...care escortează majestatea."*

Exilarea lui Kent, cea de-a treia greşeală a lui Lear, are un caracter pur exterior. El îl alungă pe Kent din imperiul său terestru, aşa cum a alungat-o pe Cordelia din domeniul său spiritual. Ultima hotărâre a lui Lear, *„Ascultă-mă, trădătorule"*, va fi cel de-al patrulea palier al scenei, iar al cincilea va fi tăcerea care încheie acest moment culminant şi pe care l-am menţionat deja.

Regizorul, după ce a stabilit precis toate momentele culminante, poate începe prin a le nuanţa cu ajutorul palierelor. Astfel, el şi actorii vor degaja marile linii ale piesei şi nu vor risca să se lase induşi în eroare prin aspectele secundare ale operei.

Un alt principiu al compoziţiei se bazează pe legile ritmului şi ale repetiţiei ciclice. Acestea sunt legi pe care le regăsim sub diverse aspecte în univers, în natură şi în om. Numai două dintre aceste aspecte ne vor servi aici. Primul constă în repetarea unui fenomen la intervale regulate, în spaţiu sau în timp, sau în amândouă deodată, fără ca acest fenomen să varieze; al doilea este o repetiţie anologă, dar cu o evoluţie sau o degradare a fenomenului. Aceste două forme de repetiţie acţionează într-un mod diferit asupra spectatorilor.

În primul caz, spectatorul va avea o impresie de întindere a timpului („eternitatea"), dacă repetiţia se exercită în timp, sau de întindere a spaţiului („infinit"), dacă se exercită în spaţiu. Acest gen de repetiţie, aplicat la teatru, ajută adesea la crearea unei anumite atmosfere. Sunetul unui clopot, tic-tac-ul unui orologiu, rafale de vânt repetate etc., creează anumite ritmuri. De asemenea, repetiţiile sau simetriile în decor: şirul de ferestre sau de coloane, trepte sau nişte personaje traversând la intervale regulate scena. În *„Regele Lear"* se poate folosi cu bune rezultate acest gen de repetiţii la începutul piesei, pentru a face resimţită antichitatea şi întinderea în timp şi spaţiu a regatului legendar al lui Lear. Decorul, dispoziţia eclerajului (torţe, lanterne, ferestre luminate), zgomotele, mişcările pot crea ambianţa. La aceasta s-ar adăuga repetarea aceluiaşi ceremonial pentru intrarea personajelor şi curtenilor, alegerea locului lor pe platformă, ritmul tăcerilor care preced şi urmează intrarea lui Lear, până la zgomotul paşilor lui în culise. Acelaşi procedeu de repetare ciclică poate fi utilizat în scena furtunii

pe câmpie: fulgere, tunete, vânt. Gesturile actorului pot, de asemenea, să se supună unui ritm alternativ rapid (staccato) şi lent (legato). Regizorul va descoperi el însuşi alte mijloace pentru a face să se resimtă elementul chinuitor în această dezlănţuire perpetuă a lucrurilor care se abat asupra lui Lear şi a tovarăşilor

A doua formă de repetiţie, în care fenomenul suferă o evoluţie, produce un efect total diferit. Ea întăreşte sau atenuează anumite impresii, dându-le fie un caracter mai spiritual, fie, dimpotrivă, un caracter mai material; ea nuanţează aspectele comice sau tragice ale unei situaţii sau oricare alte aspecte. Putem găsi, tot în *„Regele Lear"*, mai multe aplicări ale acestui procedeu:

1. De trei ori în cursul tragediei, tema regală revine cu o mare intensitate. Chiar de la prima intrare a lui Lear în sala tronului, publicul se află în faţa regelui în întreaga sa măreţie. Imaginea tiranului despotic este gravată pe figura lui. Reluarea aceleiaşi teme cu apariţia pe câmpie a regelui devenit nebun (act IV, scena 6) îl va frapa pe spectator. Ea va face pentru el mai simţit declinul puterii pământeşti a regelui şi creşterea puterii sale spirituale. În nici o clipă Shakespeare nu micşorează caracterul regal al rolului său. Dimpotrivă, el face totul pentru a marca limpede că acela care suferă această transformare, părăsind grandoarea terestră în favoarea grandorii spirituale, este un Rege, şi nu un ins oarecare. Nu sunt numai cuvintele, ci contrastul cu situaţia de la început - aspectul exterior al lui Lear, spiritul său rătăcit, sfâşiat - care amintesc spectatorului de măreţia iniţială a Regelui şi îl obligă să urmărească cu mai multă emoţie destinul său vrednic de milă. Efectul dramatic ar fi mult mai puţin intens dacă-l lăsăm pe spectator să uite, fie şi pentru un singur moment, că are în faţa lui un Rege. La sfârşitul tragediei, tema regală se manifestă pentru a treia oară când Lear moare, purtând în braţe corpul Cordeliei. În acest moment, Lear se impune spectatorilor cu o forţă şi mai manifestă. La început l-am văzut pe puternicul despot pe tronul său, apoi pe nenorocitul rătăcind pe câmpul de bătălie, dar fiecare dintre ei era rege. Acum vă veţi întreba, văzându-l pe Lear murind pe scenă, dacă aveţi într-adevăr ca spectatori impresia că este rege cel care moare. Nu întru totul. Dacă actorul şi-a înţeles bine rolul şi dacă munca în repetiţii a fost bine condusă, spectatorul va avea impresia că ceea ce moare nu este decât învelişul fizic al regelui, „eu"-l său despotic, dar că „eu"-l său spiritual, purificat, accede la nemurire. După sfârşitul spectacolului, el este acela care va continua să trăiască în spiritul şi inima spectatorilor. Dacă credeaţi că toate acestea nu sunt decât o teorie gratuită, comparaţi moartea lui Lear cu aceea a lui Egmont. După moarte, ce rămâne din Egmont în spiritul spectatorilor? Nimic. Vidul îi caracterizează viaţa. El dispare din sufletele tuturor. Dimpotrivă, moartea lui Lear este o metamorfoză care transcende personajul. El continuă să existe sub o altă formă. În tot cursul tragediei, „eu"-l său regal a acumulat o atare energie spirituală, că el va rămâne intens prezent în spiritul spectatorilor mult timp după moartea sa fizică. Repetarea „temei regale" are drept scop să intensifice efectul spiritual a ceea ce cuprinde ideea de „rege". Această repetare ciclică ne dezvăluie un alt aspect al tragediei: *„Regele"*, „Eu"-I superior care este omul, are puterea de a continua să trăiască, să se dezvolte şi să se transforme chiar şi sub loviturile cele mai nemiloase ale destinului, şi este capabil să învingă moartea fizică.

2. De cinci ori Lear o întâlneşte pe Cordelia. Fiecare dintre aceste întâlniri marchează un pas către reunirea lor definitivă. Prima oară, în sala tronului, Lear o reneagă pe Cordelia şi o alungă. Din punct de vedere al compoziţiei, această scenă este ca o trambulină: ea pregăteşte întâlnirile următoare. Cu cât această ruptură va fi mai brutală, cu atât reunirea finală va fi mai impresionantă. A doua întâlnire are loc în cortul Cordeliei, după o foarte lungă despărţire. Scena este cu totul altfel. De data aceasta,

rolurile sunt inversate; abandonul şi slăbiciunea lui Lear contrastează cu autoritatea lui iniţială. El imploră iertare în genunchi. Dar pe plan spiritual nu se poate spune că ei s-au regăsit cu adevărat. Lear este prea umilit, prea înjosit pentru ca Cordelia să-l poată ridica la nivelul ei. Va trebui deci ca el să urce o nouă treaptă, şi o nouă întâlnire va fi necesară. Va fi deci a treia repetare a acestei mişcări ciclice: Lear şi Cordelia, reuniţi de această dată în nenorocire, sunt duşi la închisoare. Cu toate acestea, comuniunea nu este încă totală. Firea inflexibilă a lui Lear, chiar dacă este deja impregnată de virtuţi spirituale, manifestă încă anumite înclinaţii egoiste. El îşi strigă dispreţul pentru curteni, aceşti „fluturi auriţi", aceşti „nenorociţi", şi amărăciunea care există în această condamnare trezeşte în el acelaşi orgoliu care l-a făcut s-o alunge pe Cordelia. Este dovadă că Lear nu este încă demn de ea. Spectatorul trebuie să simtă că o nouă întâlnire este indispensabilă. Această a patra întâlnire are loc când Lear revine, purtând în braţe cadavrul Cordeliei. El a renunţat definitiv la orgoliu, şi nu are decât o singură dorinţă: să-şi contopească dragostea nemărginită care-l copleşeşte, cu aceea care nu încetase s-o însufleţească pe Cordelia, să se dăruie şi mai mult decât s-a dăruit ea. Dar ei sunt încă separaţi de bariera morţii. Lear este încă prizonier al acestei lumi, în care a comis greşeala de a o respinge pe Cordelia. În disperarea sa, el ar dori s-o recheme la el, căci acum cum ar găsi, în afara ei, un ţel demn al vieţii sale? încă un pas, şi este ultima întâlnire. Lear, murind, trece în sfârşit în lumea Cordeliei. Cu moartea sa se termină această mişcare de repetare ciclică. Cele două fiinţe care se caută atâta vreme au trebuit, pentru a se regăsi în sfârşit, să depăşească limitele lumii fizice. Pentru spectator, această a cincea şi ultimă întâlnire reprezintă forma cea mai înaltă a dragostei umane, concluzia devotamentului autentic. Lear şi Cordelia nu numai că s-au dăruit într-un mod asemănător, dar ei au devenit asemănători unul altuia şi sunt acum spiritualiceşte uniţi. O dată mai mult, sensul compoziţiei luminează pentru noi o nouă faţetă a ideii principale a tragediei. Dacă exemplul pe care l-am dat mai sus, pentru că ilustrează procesul repetiţiei, îl ajută pe spectator să descopere pennanenţa naturii regale a omului, acesta trebuie să-l facă să simtă necesitatea unirii între natura regală masculină şi contrapartea sa feminină, care îi temperează asprimea şi agresivitatea. Aici, Cordelia este aceea care personifică acele calităţi ale sufletului, pe care Lear la începutul piesei le refuză mai întâi, şi pe care le va căuta apoi până la sfârşit.

3. Un alt exemplu de repetiţie ne este furnizat de paralelismul celor două acţiuni. Într-adevăr, spectatorul asistă simultan la tragedia lui Lear şi la drama lui Gloucester. Drama urmează acelaşi itinerar ca şi tragedia. Dar dacă suferinţa lui Gloucester este comparabilă cu aceea a lui Lear, ea nu are asupra lui acelaşi efect. Şi unul, şi altul comit greşeli; amândoi pierd pe cel mai drag şi mai loial dintre copiii lor; amândoi au alţi copii perfizi; amândoi îşi regăsesc copilul pierdut; şi, în sfârşit, amândoi mor în exil. Aici se termină asemănările dintre cele două destine şi încep contrastele. Să vedem în ce constau aceste contraste.

Destinul lui Gloucester este contrapunctul destinului lui Lear, dar pe un plan minor. Şi el înfruntă stihiile dezlănţuite, dar impresia produsă asupra spiritului său nu este atât de nemăsurată, nu atinge, ca la Lear, un caracter cosmic. El nu se contopeşte cu furtuna, cum o face Lear. Gloucester nu depăşeşte limitele raţiunii, nu ajunge la nebunie. El se opreşte în pragul unde Lear îşi începe ascensiunea spirituală. Amândoi par să se resemneze aşteptând o întoarcere a norocului, dar se ştie că Gloucester nu poate să meargă mai departe. Lear o va regăsi pe Cordelia şi aceasta va fi pentru el o nouă pornire pentru o viaţă superioară, în afara lumii acesteia. Dimpotrivă, Gloucester va muri definitiv după ce-l va regăsi pe Edgar. El nu-şi poate depăşi condiţia pământească şi să ajungă la misterele vieţii imateriale. Drumul este acelaşi, dar cei doi călători sunt alcătuiţi

din materiale diferite. Personalitatea regală a lui Lear este destul de puternică pentru a-i pennite să-şi făurească el însuşi destinul şi să-l orienteze; spre deosebire de Gloucester, el luptă împotriva împrejurărilor şi refuză să li se supună. Aceste două acţiuni paralele, mai întâi prin similitudinea lor, apoi prin contrastele lor, pun accent pe un alt aspect al ideii centrale a tragediei: forţa unei naturi voluntare în căutarea unui ideal (Cordelia) conferă omului nemurirea sa.

5. De trei ori Lear apare cufundat în plină tragedie şi de trei ori evadează de acolo. De la ridicarea cortinei, atmosfera este încordată. Se va întâmpla ceva. Dialogul în vorbe ocolite între Kent şi Gloucester are valoarea unui „palier" care pregăteşte sosirea monarhului. Tragedia începe cu adevărat odată cu sosirea lui Lear. Destinul frământat al Regelui se va contura atunci sub ochii spectatorului. Asistăm la ruina progresivă a puterii sale pământeşti, îl vedem pe Lear rezistând, combătând, suferind; dar dacă el abandonează lupta după ce este „condamnat" de fiicele sale, când cade epuizat într-un somn letargic, aceasta nu este decât pentru un moment (actul III, scena 6). S-ar putea crede că este învins. În realitate, când părăseşte scena tragediei, nu a pierdut decât prima manşă a luptei sale împotriva destinului. Seria lungă de scene care vor urma constituie un fel de armistiţiu.

Apariţia următoare a lui Lear în regiunea Dover are loc sub semnul fantasticului. S-ar putea crede în apariţia unei fantome. Dacă pare atât de ireal, este pentru că e deja acest înveliş vid, fără suflet, pe care îl cunoaştem. Trecutul este în urma lui, viitorul nu este încă şi nu are nici prezent. Este un călător în tranzit. Traversează firmamentul tragediei ca o cometă şi dispare încă o dată.

Lear apare în sfârşit a treia oară în cortul Cordeliei. Un „palier" îi anunţă prezenţa. De astă dată este o muzică, o atmosferă de dragoste şi de aşteptare. Lear se trezeşte: „Ce cruzi sunteţi că mă smulgeţi din pacea mormântului...". Până unde a fost? Ce transformare s-a operat în el, în timp ce rătăcea dincolo de pragul tragediei sale? Inconştient, spectatorul compară această apariţie cu prima intrare a lui Lear în sala tronului şi măsoară întreaga întindere a acestui destin tragic, transformarea interioară a regelui şi căderea sa fizică. La sfârşitul piesei, Lear dispare pentru a treia şi ultima oară, dar de astă dată într-o atmosferă de măreţie regăsită. „Palierul" care urmează morţii sale fizice este şi el impregnat de o mare măreţie. Spectatorul nu poate rămâne insensibil la această progresiune ascendentă. De astă dată, repetarea ne face să simţim evoluţia spirituală a lui Lear şi existenţa unei frontiere între două lumi, frontieră pe care un Lear reuşeşte s-o treacă, dar nu un Glocester.

6. Să încercăm acum să analizăm din acelaşi punct de vedere scurta scenă în care Goneril şi Regan îl asigură pe Lear de afecţiunea lor (actul I, scena 1). Primul ciclu al repetiţiei se prezintă sub o formă foarte simplă: a) — întrebarea lui Lear către Goneril; b) - răspunsul lui Goneril; c) - aparteul lui Goneril; d) - hotărârea lui Lear. Apoi acelaşi ciclu se repetă exact cu întrebarea către Regan şi răspunsul ei. În sfârşit, un al treilea ciclu amorsat prin întrebarea către Cordelia este aproape imediat întrerupt de răspunsul ei şi întreaga scenă următoare va decurge din ruptura acestei triple repetiţii. Pentru a sesiza mai bine acest mecanism, să revedem în minte scena.

Lear îşi face intrarea în sala tronului şi toate privirile se fixează asupra lui. Teama, respectul, groaza pe care el o inspiră sunt pe măsura dispreţului pe care îl simte pentru anturajul său. Privirea îi rătăceşte deasupra capetelor fără să se oprească asupra nici unuia. Obsedat de propria sa grandoare, el simte în acelaşi timp o intensă dorinţă de pace şi de odihnă. A hotărât să abdice de la putere şi să cedeze coroana. Speră că Goneril, Regan şi Cordelia îi vor permite să găsească această odihnă; că ele îi vor arăta afecţiunea

lor până în ceasul morţii. Şi crede că va putea să aştepte moartea ca pe o prietenă care îi va dărui în sfârşit pacea.

Goneril este aceea căreia Lear îi adresează prima sa întrebare. Toate privirile se întorc spre ea, în afară de aceea a lui Lear care cunoaşte dinainte răspunsul. Şi totuşi nu este uşor de răspuns; o singură notă falsă va fi suficientă pentru a trezi bănuieli în sufletul Regelui şi a-l scoate din amorţeala sa. Dar, inspirată de teamă şi de perfidie, Goneril găseşte tonul just şi cuvintele aşteptate. Ea flatează conştiinţa adormită a lui Lear fără a o trezi. Îşi începe discursul. Tonul, ritmul, timbrul vocii, întreaga sa manieră de a se exprima este orientată pe aceea a lui Lear când şi-a pus întrebarea. Cuvintele sale prelungesc discursul lui Lear, ele ar putea fi ale lui. Lear amuţeşte şi rămâne nemişcat. Goneril îşi termină asigurarea de dragoste filială într-o şoaptă, ca pentru a continua să-l legene pe Rege într-un somn propice. Aparteul Cordeliei („Ce va face Cordelia?") seamănă cu un plâns înăbuşit. Lear, asemenea unui judecător, îşi pronunţă hotărârea. Şi primul ciclu al acestei repetiţii se încheie.

De îndată, Lear, toropit tot mai mult de somnolenţă, o întreabă pe Regan. Aceeaşi scenă se repetă. Dar sarcina lui Regan este mai uşoară. Goneril i-a deschis drumul şi a netezit terenul. Ca de obicei, Regan o imită pe Goneril. Şi de astă dată, oftatul Cordeliei („Ah! Biata Cordelia!") punctează discursul surorii sale. Lear îşi anunţă atunci hotărârea, apoi adresează întrebarea Cordeliei. Repetiţia intră în cel de-al treilea ciclu.

Cordelia, pătrunsă toată de dragoste şi de compasiune pentru tatăl său, este revoltată de minciunile surorilor ei. Răspunsul ei va suna net, abrupt, exaltat, rupând tonul surorilor mai mari: *„Nimic, stăpâne!"* Ea vrea să-l scuture pe tatăl ei, să-l sustragă farmecului sub care îl menţin Goneril şi Regan. O tăcere apăsătoare, încordată urmează acestui răspuns. Pentru prima oară, Lear se uită la cineva; el o fixează pe Cordelia şi-şi opreşte un răstimp o privire întunecată asupra ei. Ciclul se întrerupe şi astfel este tulburat întregul mecanism al repetiţiei. Cordelia l-a scos pe Lear din toropeala sa, dar, ca un leu care este deranjat, el răspunde printr-un răget de mânie. Animalul puternic se înfurie împotriva puiului de leu inocent, plin de tandreţe, care vroia să-l prevină de pericol. El ia o hotărâre brutală, şi catastrofa devine inevitabilă: Lear va comite, una după alta, trei greşeli grave. Încă o dată, procedeul repetiţiei pune în valoare o idee importantă a tragediei: oricât de puternică ar fi o conştiinţă care se trezeşte, acţiunea ei nu va fi neapărat justă şi salutară. Totul va depinde de direcţia către care se va orienta această trezire.

Să examinăm acum un alt principiu al compoziţiei.

Toate manifestările vieţii nu urmează întotdeauna o progresie continuă, în linie dreaptă. Orice fiinţă şi orice fenomen respiră, urmând un ritm particular, şi s-ar putea spune că viaţa ondulează ca o serie de unde. Aceste ritmuri ondulatorii se prezintă în mod diferit în funcţie de fenomene; anumite lucruri înfloresc şi apoi dispar periodic, vin şi pleacă, se nasc şi mor, se întind şi se contractă, se dispersează şi se adună la infinit. Aplicând acest sistem la arta dramatică, putem considera că alternarea acţiunilor interioare şi a acţiunilor exterioare într-o piesă reprezintă, de asemenea, un caracter ondulatoriu.

Să presupunem, într-un spectacol, una din aceste cauze în cursul cărora acţiunea fizică (exterioară) se opreşte, în timp ce o acţiune psihologică intensă creează o atmosferă puternică ce ţine publicul în încordare. Asemenea momente nu sunt rare în teatru, unde o pauză nu trebuie să fie niciodată neutră şi nici să fie o cădere de tensiune sau un vid psihologic. O pauză gratuită nu poate şi nu trebuie să existe pe scenă. Orice pauză trebuie să corespundă unei necesităţi. O pauză justă, venind la momentul oportun şi bine

jucată, oricare i-ar fi durata, constituie ceea ce s-ar numi o acţiune interioară, pentru că se exprimă exclusiv prin tăcere. Antiteza ei este o acţiune exterioară, care se poate defini ca un moment de folosire deplină a mijloacelor de expresie fizice: cuvânt, ton, gest, mişcare, ecleraj şi chiar zgomot de fond. Între aceste două extreme se desfăşoară o întreagă gamă de acţiuni fizice, a căror intensitate variază la infinit. Se întâmplă adesea ca o acţiune puţin înăbuşită, voalată, abia perceptibilă, să se confunde cu o pauză. Astfel, chiar de la începutul tragediei, momentul care precede intrarea lui Lear poate fi asimilat uneia dintre aceste false pauze; la sfârşitul piesei, după moartea lui Lear, mai avem încă o pauză asemănătoare. Alternarea momentelor de acţiune interioară şi acţiune exterioară şi variaţiile lor de intensitate creează ceea ce se poate numi ritmul ondulatoriu al unui spectacol.

Tragedia regelui Lear ondulează astfel constant între aceşti doi poli.

La ridicarea cortinei, acţiunea este interioară. Prima scenă, între Kent, Glucester şi Edmond, seamănă într-adevăr cu o pauză; atmosfera este încordată şi pregăteşte printr-un climat de aşteptare, intrarea lui Lear şi suita evenimentelor. Odată cu apariţia lui Lear, acţiunea îşi pierde „interioritatea" şi o va pierde din ce în ce mai mult pe măsură ce se apropie catastrofa. Ea devine cu desăvârşire exterioară în timpul învolburării mâniei lui Lear. Apoi, acest val de acţiune exterioară va descreşte la rândul său; complotul celor două surori şi maşinaţiile perfide ale lui Edmond creează din nou o acţiune interioară. Un val nou şi puternic de acţiune exterioară se va dezvolta din nou pentru a atinge maximum de intensitate în scena furtunii pe câmpie. El va descreşte o dată cu disperarea lui Lear pentru a muri, cedând locul acţiunii interioare, când în singurătate şi pace Lear va cădea într-un somn letargic. Apoi din nou un val puternic de acţiune exterioară va creşte în timpul scenei violente în care Gloucester va avea ochii scoşi. După aceea se revine progresiv la acţiunea interioară, care se instalează în cortul Cordeliei. Acţiunea exterioară preia provizoriu preponderenţa când Lear şi Cordelia sunt duşi la închisoare. Dar tragedia se încheie aşa cum a început, printr-un moment de interioritate intensă şi de o mare nobleţe.

Între aceste mari valuri, altele mai puţin puternice se pot intercala. Ele vor fi determinate de impulsurile actorilor şi ale regizorului, dar mai ales de interpretarea pe care o dau piesei şi diferitelor sale momente. Acest ritm ondulatoriu va conferi spectacolului o viaţă, o intensitate şi o varietate care îl vor împiedica să cadă în monotonie.

Anumiţi regizori îşi închipuie în mod greşit că un spectacol trebuie să urmeze în permanenţă o curbă ascendentă până la sfârşit, sau să-şi atingă singurul punct de intensitate maximă pe la mijlocul piesei. Aceste două erori îi constrâng să dozeze intensitatea jocului pentru a nu da drumul forţei integrale decât într-un singur moment, limitând astfel inutil mijloacele de expresie. Dacă, dimpotrivă, ei ar fi dispuşi să recunoască că există într-o piesă mai multe momente de mare intensitate, separate de un mare număr de valuri de intensitate variabilă, ei n-ar avea nevoie să rezerve partea cea mai bună a forţelor pentru sfârşitul spectacolului, atunci când în general este prea târziu, sau să caute cu disperare mijlocul de a menţine viaţa în a doua jumătate a unei piese, după ce au forţat artificial tonul pe la mijloc. Munca lor ar avea mult de câştigat în forţă, în relief şi în varietate, dacă ar profita de toate momentele de intensitate, nuanţând totodată, pe cât cu putinţă, perioadele intermediare.

Nu putem încheia acest capitol fără a pune un accent special pe marele principiu care trebuie să orienteze compoziţiile personajelor.

Fiecare din personajele unei piese are un caracter propriu pe care se sprijină compoziţia originală a piesei. Sarcina regizorului şi a actorilor este deci dublă: ei trebuie să accentueze deosebirile între personaje, având grijă în acelaşi timp ca ele să se completeze reciproc cât mai mult cu putinţă.

Cel mai bun mijloc este de a începe prin a determina trăsătura dominantă a personajului, situându-l în una din cele trei mari familii următoare: voluntarii, sentimentalii şi cerebralii, apoi de a defini natura fiecăruia.

Dacă mai multe personaje posedă aceeaşi trăsătură dominantă, căutaţi ceea ce le diferenţiază.

Printre personajele principale ale *„Regelui Lear"*, mai multe reprezintă tema Răului. Necesitatea de a face să apară aspectul pervers, negativ al caracterului lor, riscă să creeze o prea mare asemănare între ele. Trebuie deci găsit mijlocul de a varia mijloacele de expresie. Studiind bine aceste personaje, veţi sfârşi prin a descoperi jocul care corespunde fiecăruia.

EDMOND reprezintă tipul caracterului cerebral. Lumea sentimentelor îi este total străină. Spiritul său viu, ascuţit, asociat cu forţa voinţei pe care o conferă ambiţia îl va tace mincinos, cinic, dispreţuitor, şi de un egoism suprem, scutindu-l atât de scrupule cât şi de remuşcări. Este un virtuos al imoralităţii. Această insensibilitate totală îl face în schimb să fie de un curaj şi o tenacitate admirabilă în toate comploturile sale.

CORNWALL îl completează pe Edmond. Este prin excelenţă tipul voluntar. Un temperament slab şi sărac. O inimă plină de ură. Voinţa sa violentă, impetuoasă, pe care n-o dirijează inteligenţa şi pe care o orbeşte ura, face din el tipul cel mai reprezentativ al forţelor destructive printre personajele negative ale piesei.

GONERIL încheie acest trio. Ea este în întregime dominată de sentimente, dar sentimentele ei sunt toate pasionale iar pasiunea sa dominantă este senzualitatea.

DUCELE DE ALBANY ocupă un loc special printre aceste personaje. Slăbiciunea sa care se opune forţei lui Edmond, Goneril şi Cornwall face din ei o fiinţă cu totul diferită. Funcţia sa este de a demonstra inutilitatea tendinţelor morale atunci când nu sunt capabile să combată forţele răului. În ciuda intenţiilor sale generoase, el trebuie deci considerat de asemenea ca un personaj negativ.

REGAN poate fi interpretată în mai multe feluri. Ea poate fi văzută ca un personaj lipsit de spirit de iniţiativă. Aproape întotdeauna nu face decât să-i urmeze pe ceilalţi, lăsându-i să ia hotărârile. Când îşi afirmă dragostea pentru tatăl său, ea o imită pe Goneril, care i-a dat mai întâi exemplul. În scena în care cele două surori încep să comploteze, Goneril este aceea care ia iniţiativa; Regan este ca hipnotizată de sora ei. În scenele cu Lear, ea reia aproape exact cuvintele şi atitudinile lui Goneril. Ideea însăşi de a scoate ochii lui Gloucester porneşte de la Goneril, şi nu de la Regan. Tot Goneril va fi aceea care, luându-i-o înainte lui Regan, o va otrăvi. O găsim aproape pretutindeni pe Regan nehotărâtă, temătoare, înspăimântată. Deoarece nu are nici spiritul lui Edmond, nici pasiunea lui Goneril, nici voinţa lui Cornwall, echilibrul compoziţiei ar cere ca Regan să fie jucată ca un personaj care se lasă perpetuu condus de evenimente şi influenţat de alţii.

Inteligenţa lipsită de inimă (Edmond), sentimentalitatea perversă (Goneril), voinţa oarbă (Cornwall), moralitatea neputincioasă (Albany) şi mediocritatea lipsită de imaginaţie (Regan): iată cum pot fi definite aceste personaje. Ele se opun şi se completează, dând o imagine relativ exactă a diferitelor faţete pe care le va căpăta răul în cursul acestei tragedii.

S-ar putea găsi un alt exemplu în „Noaptea regilor”. În mod general, în această piesă toate personajele sunt îndrăgostite. Dar şi aici trebuie să descoperim pentru fiecare personaj aspectul particular al acestui caracter îndrăgostit. Începând cu dragostea generoasă, amicală şi pură a lui Antonio pentru Sebastian, până la dragostea perversă şi egoistă a lui Malvolio pentru Olivia, o întreagă gamă de nuanţe va permite de a varia compoziţia diverselor personaje ale comediei.

Acest capitol despre legile compoziţiei se poate rezuma astfel:

O piesă comportă trei faze: fazele extreme se opun; faza intermediară marchează o transformare; fiecare din faze se poate subdivide în mai multe secvenţe; fiecare fază este dominată de un moment culminant principal, fiecare secvenţă - de o culminaţie secundară; în tensiunea dramatică trebuie să menajăm palierele; fenomenele de repetiţie creează un ritm; alternarea acţiunilor interioare şi exterioare creează un ritm ondulatoriu; caracterele personajelor trebuie să se opună şi să se completeze.

Este evident că toate piesele, fie că sunt moderne sau clasice, nu oferă întotdeauna, ca *„Regele Lear”*, ocazia de a aplica toate principiile menţionate aici. Dar aplicarea lor, chiar şi parţială, conferă întotdeauna unui spectacol o viaţă, un relief şi o frumuseţe deosebită, permiţând de a-i aprofunda conţinutul, dându-i totodată o formă mai armonioasă. Greşelile şi deficienţele oricărei piese pot fi adesea depăşite, dacă toţi cei care participă la muncă, actori, regizor, scenograf, costumieri etc. fac un efort colectiv pentru a observa şi a pune în practică, prin toate mijloacele de care dispun, cel puţin unele din aceste principii.

CAPITOLUL IX

GENURILE TEATRALE

Intre cele două extreme, care sunt
tragedia şi numărul clownului, există loc
pentru aproape toate emoţiile umane.
C.L.

Fără îndoială aţi remarcat, că toate principiile şi toate exerciţiile pe care noi le-am propus până acum v-au dat, dacă le-aţi aplicat corect, tot atâtea chei, care vă permiteau să păşiţi într-o regiune nebănuită a domeniului vostru interior. Ca un personaj de basm, aţi păşit din descoperire în descoperire, explorarea voastră dezvăluindu-vă de fiecare dată o nouă comoară neştiută. V-aţi dezvoltat talentul şi aţi dobândit aptitudini noi; sufletul vostru s-a îmbogăţit şi s-a eliberat în acelaşi timp. Toate acestea sunt cu atât mai adevărate, cu cât v-a făcut plăcere să executaţi aceste exerciţii; simpla aplicare conştiincioasă a principiilor nu este, într-adevăr, niciodată atât de profitabilă ca bucuria descoperirii. Tocmai în acest spirit de curiozitate şi aventură vom deschide o nouă uşă, pentru a descoperi alte perspective.

Veţi fi de acord cu mine că există o mare varietate de genuri în teatru, fiecare cerând un stil de joc diferit: tragedie, dramă, melodramă, comedie, vodevil, farsă, commedia dell'arte şi chiar excentricităţile clownilor.

Înăuntrul acestei clasificări limitate prin cele două extreme, care sunt tragedia şi numărul clownului, fiecare gen poate prezenta o mare diversitate de aspecte şi de nuanţe.

Fie că aveţi amploauri tragice, comice sau altele, veţi profita întotdeauna din studierea şi exersarea tuturor stilurilor de joc, care corespund diverselor genuri ale pieselor. Nu trebuie să spuneţi niciodată: „Sunt tragedian (sau comedian) şi în consecinţă n-am nevoie să studiez alte tehnici de joc”. Vă veţi face astfel o mare nedreptate. Ar fi ca şi cum un pictor ar spune: „Vreau să fiu peisagist şi refuz deci să studiez orice alte forme de pictură”. Gândiţi-vă la forţa contrastelor: dacă sunteţi un comic, cu cât mai percutant va fi umorul vostru, dacă sunteţi capabil să jucaţi şi în tragedie! Şi invers. Aceasta ţine de legea psihologică potrivit căreia simţul nostru estetic este mai puternic din momentul în care am cunoscut urâţenia, sau nevoia noastră de bunătate se dezvoltă în contact cu răul şi cu mizeria. La fel, înţelepciunea este cu atât mai atrăgătoare, cu cât am avut experienţa contactului cu prostia. Trebuie să fi suportat una, pentru a înţelege şi aprecia pe cealaltă. De altfel, fiţi siguri că orice aptitudine nouă pe care o veţi dobândi, vă va servi în numeroase ocazii, într-un mod adesea neaşteptat. Căci orice trăsătură de caracter nou dobândită îşi găseşte de la sine locul în construcţia complexă a spiritului nostru şi nu pregetă să găsească un câmp de aplicare.

Nu este necesar să zăbovim asupra tuturor acestor genuri şi asupra tuturor combinaţiilor lor posibile în cadrul aceleiaşi piese. Ne vom opri numai asupra celor patru genuri principale, cele mai caracteristice, şi le vom studia pe scurt.

Să începem cu tragedia.

Ce se întâmplă cu un om când, dintr-un motiv oarecare, se vede brusc amestecat în evenimente tragice (sau eroice)? Dacă considerăm reacţiile sale numai pe plan psihologic, vom spune că are impresia de a fi depăşit limitele obişnuite ale „eu”-lui său.

El se simte expus, atât psihologic cât şi fizic, asaltului forţelor mult mai puternice decât ale sale proprii. Tragedia pune atunci stăpânire pe el, îi domină întreaga fiinţă. Ar putea să exprime astfel ceea ce simte: *„Ceva puternic a pus stăpânire pe mine şi trăieşte acum în mine; şi acest lucru rămâne independent de mine, în timp ce eu, dimpotrivă, depind de el."* Senzaţia este aceeaşi, fie că este provocată de un conflict interior (ca în cazul lui Hamlet), sau de un eveniment exterior (fatalitatea destinului la Lear).

În rezumat, oricât de intens ar suferi un om, dacă se mărgineşte la a suferi, rămâne la nivelul dramei, fără a atinge tragedia. Pentru ca să existe tragedia, trebuie ca omul să simtă în el prezenţa „a ceva" care îl depăşeşte, în această optică se poate spune că Lear dă într-adevăr o impresie tragică, în timp ce Gloucester nu depăşeşte nivelul dramei.

Să vedem acum ce aplicare practică poate extrage actorul din această definiţie a tragicului. Lecţia e simplă. Pentru a lucra şi a juca un rol tragic, va fi suficient ca actorul să-şi imagineze că „ceva" sau „cineva" se află în spatele lui şi împinge personajul său să acţioneze şi să vorbească în sensul tragediei. Trebuie nu numai ca actorul să-şi imagineze, dar, mai mult, să simtă cu adevărat acest „ceva", sau „cineva", ca pe o forţă infinit mai puternică decât a sa proprie sau a personajului său; este un fel de prezenţă supra-umană. Actorul trebuie să lase acest „dublu", acest spectru, această fantomă să acţioneze în locul personajului pe care îl încarnează. Va avea atunci surpriza de a descoperi că, în felul acesta, el poate să joace fără să-şi forţeze mişcările sau vocea. Nu va avea nevoie nici măcar să caute artificial de a se pune într-o stare psihologică neobişnuită şi să recurgă la un întreg „patos" gratuit, pentru a exprima adevărata grandoare a tragediei. Totul va veni spontan. „Dublul", înzestrat cu puteri şi sentimente supra-umane, va avea grijă de asta. Actorul va rămâne „adevărat", fără să se retragă într-un joc „naturalist", dezagreabil, care ar face ca tragedia să-şi piardă întreaga savoare, şi nici să devină jalnic de artificial prin forţa unor contorsiuni şi eforturi de a atinge grandoarea tragică.

Natura acestei Prezenţe supra-umană va fi determinată de actorul însuşi, care va utiliza în mod liber imaginaţia sa în cadrul situaţiei date. Acesta va putea să fie un geniu bun sau rău, o fiinţă urâtă şi malefică, sau dimpotrivă, frumoasă şi eroică; va putea fi ameninţător, primejdios, agresiv, deprimant sau reconfortant. Totul va depinde de piesă şi de personaj. În anumite piese, autorul a găsit de cuviinţă să explice aceste Prezenţe, încarnându-le în personaje; astfel avem Furiile din tragediile greceşti, vrăjitoarele din „Macbeth", fantoma tatălui lui Hamlet, Mefisto în „Faust" etc. Dar fie că o asemenea Prezenţă este sau nu explicată de autor, actorul va avea avantajul de a-şi crea el însuşi „dublul" său, pentru ca el să corespundă mai bine cu propria sa psihologie. Faceţi singuri această experienţă şi veţi constata rapiditatea cu care vă veţi obişnui cu prezenţa acestui „Dublu". În curând, nici nu mai trebuie să vă gândiţi la el. Veţi observa pur şi simplu că puteţi juca tragedia cu o mare libertate şi totodată cu o mare veridicitate. Acţionaţi foarte liber cu „Dublul" pe care l-aţi creat; el vă poate urma sau vă poate preceda, vă poate însoţi sau chiar plana deasupra capului vostru, în funcţie de misiunea cu care l-ati însărcinat.

Lucrurile se petrec cu totul altfel dacă jucaţi un personaj de dramă. De data aceasta, personajul nu trebuie să depăşească niciodată limitele obişnuite ale „eu"-lui său. Nu aveţi deci nevoie să vă inventati un „Dublu" sau o „prezenţă". Suntem cu toţii mai mult sau mai puţin familiarizaţi cu acest sistem de joc. Şi ştim că esenţialul în acest gen de roluri este de a compune corect personajul şi de a avea grijă ca reacţiile sale să rămână omeneşte adevărate în toate situatiile.

Comedia, în schimb, cere actorului aptitudini speciale. Dacă în dramă actorul rămâne el însuşi în interiorul personajului său, în comedie el trebuie să dea la iveală trăsătura psihologică specifică ce caracterizează personajul. Aceasta poate fi de pildă lăudăroşenia la un Falstaff, prostia la un Sir Andrew Ague-Cheek, vanitatea sau dispreţul la un Malvolio, ipocrizia la un Tartuffe. Pentru altele, aceasta ar putea fi o fire uitucă, timiditatea, laşitatea, dragostea, nepăsarea, melancolia, pe scurt, orice particularitate a personajului. Totuşi, oricât de ridicolă ar putea fi trăsătura de caracter care domină un personaj de comedie, va trebui întotdeauna s-o exprimaţi cu cea mai mare grijă pentru adevărul lăuntric, fără a căuta câtuşi de puţin a fi „caraghios" şi de a face „efecte". Comicul veritabil, acela care este de bun gust, trebuie să exprime în modul cel mai firesc, cu o mare dezinvoltură şi un fel de bună dispoziţie comunicativă, fără a forţa vreodată nota. Dezinvoltura şi buna dispoziţie sunt deci cele două aptitudini care trebuie să fie în mod special accentuate la actorul care se consacră comediei.

Am vorbit mult despre dezinvoltură în primul capitol. În ce priveşte buna dispoziţie comunicativă, aş vrea să precizez că ea se bazează tocmai pe „empatie", această aptitudine despre care am vorbit deja la începutul acestei lucrări, şi că cea mai bună manieră de a se pune în situaţia de a juca comedie este de a începe prin a emana în toate direcţiile. Faceţi să pornească de la voi unde de bucurie şi de veselie, lăsaţi-le să umple tot spaţiul care vă înconjoară cât mai departe cu putinţă, atât sala cât şi podiumul; luaţi exemplu de la copiii care radiază literalmente de bucurie atunci când îşi manifestă fericirea sau pur şi simplu atunci când aşteaptă un eveniment fericit. Trebuie să începeţi să radiaţi înainte chiar de a intra în scenă, în aşa fel ca să nu vă dispersaţi eforturile pe podium şi să puteţi să vă concentraţi atenţia asupra jocului personajului. De cum veţi intra, publicul va simţi această bună dispoziţie care va emana din voi, radiind în toate direcţiile. Dacă partenerii voştri vă susţin făcând acelaşi lucru, întregul podium va fi inundat de o atmosferă comică, spumoasă, intensă, care, adăugându-se dezinvolturii jocului şi ritmului său rapid, vă va atrage, împreună cu spectatorii, în veritabilul spirit al comediei. Textul şi situaţiile îşi vor căpăta astfel întregul lor sens, şi efectele voastre vor fi cu atât mai comice, cu cât nu veţi avea nevoie să le accentuati.

Am menţionat în treacăt necesitatea unui ritm rapid, care constituie o altă cerinţă a comediei. În această privinţă trebuie să facem unele precizări. Dacă un ritm rămâne invarialbil rapid, jocul va cădea repede într-un fel de monotonie. Publicul, legănat de acest ritm, va sfârşi prin a avea impresia că acţiunea, din contră, devine mai înceată şi nu-şi va mai îndrepta atenţia asupra jocului actorilor. Textul însuşi îl va scăpa până la urmă. Pentru a evita acest grav inconvenient, trebuie, din timp în timp, să încetinim brusc ritmul, fie şi pe parcursul unei replici sau al unui gest, sau ocazional să lăsăm o scurtă şi expresivă pauză. Aceste modalităţi diferite de a întrerupe monotonia unei acţiuni conduse rapid, vor produce asupra spectatorului efectul unor mici zguduiri agreabile. Atenţia sa va fi astfel reanimată, el va avea mai multă plăcere de a se lăsa luat de ritm şi, în consecinţă,va aprecia mai bine talentul actorilor.

Acum câteva cuvinte despre jocul clownilor.

Se poate spune că acest stil de joc este în acelaşi timp cel mai apropiat şi cel mai depărtat de tragedie. Un mare clown, ca un tragedian, nu este niciodată singur când joacă. Şi el simte un fel de dedublare şi devine instrumentul unei forţe care îi este străină şi care pune stăpânire pe el. Dar această forţă este de o altă natură. Dacă noi am calificat drept „supra-uman" „Dublul" tragedianului, vom putea considera pe acela al clownului ca o fiinţă sub-umană. Actorul lasă în mod conştient acest „Dublu" să ia în stăpânire corpul şi spiritul său şi, în acelaşi mod ca şi spectatorul, se amuză de comicul, de

excentricităţile, de fantezia ideilor şi gesturile pe care i le sugerează această fiinţă bizară şi fantastică. Devine instrumentul „Dublului" său pentru propriul său divertisment, ca şi pentru acela al publicului.

Se poate întâmpla ca mai mulţi dintre aceşti „Dubli" - pitici, gnomi, spiriduşi, nimfe şi alte genii bune - să pună împreună stăpânire pe acelaşi clown, facându-ne să simţim că devine o fiinţă la marginea umanităţii obişnuite. Dar întotdeauna ele trebuie să aibă o prezenţă simpatică, să fie amuzante, spirituale, şirete, ironice şi să ştie să râdă de ele însele, altfel evoluţiile lor vor deveni insuportabile. Cred că simt o reală plăcere să ocupe coipul şi psihologia clownului, pentru a se deda şotiilor şi jocurilor lor familiare. În toate basmele şi poveştile populare din toate timpurile, veţi găsi o multitudine de idei care vă vor ajuta să creaţi aceste „genii bune" şi vă vor stimula imaginaţia.

Nu uitaţi că între un clown şi un comedian este o mare deosebire. Un personaj de comedie are întotdeauna reacţii, ca să spunem aşa, fireşti, oricare ar fi ciudăţenia caracterului său, sau a situatiei; el se terne de ceea ce este înspăimântător, se indignează de ceea ce îl şochează şi fiecare din reacţiile sale este întotdeauna justificată. La el, trecerea de la o stare psihologică la alta este întotdeauna logică.

Psihologia unui bun clown este diferită. Reacţiile sale sunt de cele mai multe ori nemotivate, neaşteptate şi „contra naturii". El se poate speria de lucrurile cele mai nevinovate, să plângă atunci când te-ai aştepta să râdă, să rămână nepăsător în faţa celor mai mari primejdii. Trece de la un sentiment la altul, fără nici o logică. Tristeţea şi bucuria, nervozitatea şi calmul, râsul şi lacrimile se succed în el spontan, iar aceste schimbări, care nu au nici o raţiune aparentă, sunt rapide ca fulgerul.

Aceasta nu înseamnă câtuşi de puţin că clownul nu are nici adevăr şi nici sinceritate interioară. Dimpotrivă! El trebuie să creadă cu adevărat în ceea ce face şi simte. Trebuie să se angajeze fără rezerve, acceptând logica particulară a *„geniilor sale bune"*, să creadă în sinceritatea lor, să aibă o imensă plăcere de a se preta la jocurile şi fanteziile lor.

Jocul clownului, aşa de extremist cum este, se dovedeşte indispensabil actorului care vrea să se perfecţioneze în orice alt stil. Practica sa este o şcoală de curaj, care vă va da siguranţă şi nu va pregeta să vă ofere mari satisfacţii. Veţi fi surprinşi să descoperiţi cât de uşor vă vine să jucaţi dramă sau comedie, după ce aţi experimentat munca clownului. Mai mult, simţul adevărului pe care îl veţi avea pe scenă se va dezvolta considerabil. Dacă învăţaţi să rămâneţi adevărat şi sincer (făcând aici distincţia de „natural") jucând un personaj de clown, veţi descoperi repede ceea ce în alte roluri ale voastre păcătuia faţă de Adevăr. Jocul clownilor vă va învăţa să credeţi în orice fel de situaţie. El va trezi în voi acest copil etern, care dormitează în orice mare artist şi care este chezăşia sincerităţii şi simplităţii sale absolute.

Cunoaşterea acestor patru stiluri de joc, corespunzând principalelor genuri dramatice, va fi suficientă pentru a face să vibreze în sufletul vostru de artişti corzi, care altfel ar rămâne mute. Dacă vreţi să vă daţi silinţa de a le experimenta pe toate, una câte una, căutând să distingeţi ceea ce le diferenţiază în spiritul, expresia şi gesturile pe care ele vi le vor sugera, veţi fi miraţi să descoperiţi infinita varietate a resurselor voastre artistice şi nenumăratele ocazii pe care le veţi avea de a pune în practică, fie chiar şi inconştient, aceste noi aptitudini.

Pentru acest gen de exerciţii, alegeţi pasaje scurte dintr-o scenă aleasă printre primele trei genuri pe care le-am menţionat, şi câteva numere de clown pe care le-aţi văzut sau pe care le veţi inventa voi înşivă. Repetaţi-le de mai multe ori, unele după altele, comparând de fiecare dată impresiile voastre succesive. Apoi, alegeţi sau inventaţi

o scurtă scenă de un gen nedefinit, pe care o veţi juca alternativ ca pe o tragedie, o dramă, o comedie sau un număr de clown utilizând de fiecare dată o tehnică adecvată. Veţi învăţa astfel să cunoaşteţi o gamă foarte largă de toate sentimentele posibile, şi tehnica voastră de actor va dobândi o mare diversitate.

Rezumatul acestui capitol:

1. Tragedia este mai uşoară de jucat dacă imaginăm Prezenţa în sine a unei fiinţe „supra-umane".
2. Drama cere o atitudine esenţialmente umană şi un adevăr artistic faţă de situaţia dată.
3. Comedia cere actorului patru aptitudini fundamentale: facultatea de a degaja net trăsătura dominantă a personajului; dezinvoltura; buna dispoziţie comunicativă; vivacitatea ritmului, întretăiată de momente mai lente.
4. Jocurile clownilor apelează la Prezenţa imaginară a unor fiinţe „sub-umane" vesele şi fantastice.

CAPITOLUL X

CUM SE ABORDEAZĂ UN ROL

Oricât am fi de eruditi, nimic
nu ne rămâne din studiul nostru
decât ceea ce a fost pus în practică.
Goethe

Aceasta este o problemă, care face întotdeauna obiectul unor discuţii interminabile printre oamenii de teatru şi, în speţă, printre actorii cei mai conştiincioşi. Ea îi interesează mai ales pe acei care au înţeles că este necesar să lucreze metodic, deoarece numai astfel se ajunge mai uşor şi mai rapid la acest moment de plenitudine, în care actorul are sentimentul că îşi stăpâneşte personajul. Ştim cu toţii din experienţă că, destul de des, în primul stagiu al lucrului simţim cele mai multe ezitări şi incertitudini.

Referindu-ne la tot ce am expus până aici, putem separa mai multe maniere de a aborda un rol. Una dintre metode constă în a face apel în primul rând la imaginaţie. Pe aceasta o vom studia în primul rând.

De îndată ce vi s-a încredinţat un rol, începeţi prin a citi de mai multe ori piesa pentru o perfectă familiarizare cu ansamblul.

După aceea, concentraţi-vă exclusiv asupra personajului vostru, căutând mai întâi să-I imaginaţi succesiv în toate scenele. În continuare, opriţi-vă asupra momentelor care vă reţin în mod special atenţia (anumite situaţii, un gest, o replică).

Continuaţi astfel, până când viaţa interioară a personajului vostru vă apare tot atât de clar ca şi aspectul său fizic. Aşteptaţi ca această viaţă interioară să vă influenţeze propria voastră sensibilitate.

Încercaţi, de asemenea, să-l „auziţi" vorbind pe personajul vostru.

Puteţi vedea personajul fie aşa cum l-a descris autorul în indicaţiile sale, fie de a vă vedea pe voi înşivă jucând pe scenă machiaţi şi costumaţi. Aceste două procedee sunt valoroase în egală măsură.

Acum puteţi începe să colaboraţi cu personajul vostru punându-i întrebări, la care el va trebui să răspundă, acţionând sub privirea voastră imaginară. Chestionaţi-l asupra oricărui moment al piesei, fără a ţine cont de cronologie, precizând ici şi colo cutare şi cutare aspect al personajului şi al jocului vostru.

Apoi, treptat, vă veţi asimila cu el, adoptându-i textul şi acţiunile.

Continuaţi această muncă, chiar şi atunci când aţi început să lucraţi cu regizorul. Notaţi toate impresiile pe care le căpătaţi în cursul repetiţiilor, provocate de jocul vostru propriu sau acela al partenerilor, de indicaţiile şi sfaturile regizorului, de elementele de decor etc. Faceţi ca toate acestea să intervină în activitatea imaginaţiei voastre şi revizuiţi-vă jocul, întrebându-vă: *„Cum pot ameliora cutare sau cutare moment?"* Căutaţi mai întâi soluţia într-o improvizaţie imaginară înainte de a o adapta realmente, dacă vă pare satisfăcătoare (faceţi aceasta în cursul studiului individual, în afara repetiţiilor).

Vă veţi da seama că imaginaţia utilizată astfel vă uşurează munca. Veţi remarca, de asemenea, că inhibiţiile care vă paralizau până atunci vor începe să dispară. Creaţiile imaginaţiei noastre sunt libere de orice constrângere, deoarece emană direct şi spontan din personalitatea noastră artistică. Ceea ce împiedică munca actorului este fie o anumită neîndemânare fizică, fie anumite inhibiţii de ordin psihologic, ca de pildă timiditatea,

lipsa de siguranţă, teama de a face impresie proastă (mai ales la prima repetiţie). Or, toate aceste elemente perturbante nu au priză asupra personalităţii noastre artistice. La fel cum imaginile noastre sunt degajate de orice suport material, personalitatea artistică scapă oricărei limitări de ordin psihologic.

Intuiţia voastră artistică vă va face să simţiţi, la momentul oportun, că munca imaginaţiei voastre şi-a atins scopul. Veţi putea atunci s-o abandonaţi. Este o metodă de lucru care nu trebuie utilizată prea exclusiv şi prea mult timp, ca şi cum ar fi singura posibilă. Trebuie s-o combinaţi cu altele.

Câte unii vor alege o altă metodă şi vor prefera să înceapă prin căutarea atmosferei.

Imaginaţi-vă personajul prins în diversele atmosfere care se succed în piesă; faceţi-l să acţioneze şi să-şi rostească replicile. Apoi recreaţi în jurul vostru una din aceste atmosfere (vezi exerciţiul 14) şi jucaţi, lăsându-vă condus de acest climat specific. Aveţi grijă ca toate gesturile voastre, vocea, replicile să fie în perfectă armonie cu atmosfera aleasă. Apoi faceţi acelaşi lucru cu toate diversele atmosfere ale piesei.

Stanislavski spunea adesea că era un lucru bun ca actorul *„să se îndrăgostească"* de personajul său, chiar înainte de a-l lucra. Mi se pare că ceea ce vroia el să spună în general este că actorul trebuie să se îndrăgostească de atmosfera în care evoluează personajul. Multe dintre montările Teatrului de Artă din Moscova erau astfel bazate pe căutarea şi exprimarea unui climat, datorită căruia actorii şi regizorul „se îndrăgosteau" de personaje, la fel ca şi de piesa însăşi. (Piesele lui Cehov, Ibsen, Gorki, Maeterlinck, care sunt exact ceea ce se cheamă „piese de atmosferă", furnizau actorilor de la MHAT numeroase ocazii de a urma această cale sentimentală.).

Se întâmplă adesea ca muzicienii, poeţii, scriitorii, pictorii să se lase prinşi de climatul unei opere, încă înainte de a începe să o compună. Stanislavski pretindea că dacă regizorul sau actorul, dintr-un motiv sau altul, nu trece prin acest stadiu preliminar, riscă să întâmpine destul de multe dificultăţi în munca sa de creaţie. S-ar putea spune că această simpatie este ca un „al şaselea simţ" care ne permite să presimţim şi să înţelegem nişte lucruri care rămân ascunse altora. (Astfel, îndrăgostiţii descoperă întotdeauna în fiinţa iubită calităţi, pe care alţii nu le văd.) În consecinţă, abordarea unui personaj prin cufundare în atmosfera care îl înconjoară, vă poate duce la descoperirea unor trăsături de caracter importante şi a unor nuanţe care altfel vă scapă.

Puteţi, de asemenea, aborda personajul vostru, căutând mai întâi să trăiţi direct senzaţia fizică a sentimentelor care îl caracterizează (vezi cap. IV). Pentru aceasta, încercaţi să definiţi trăsătura sau trăsăturile dominante ale caracterului, sau mai curând ale temperamentului personajului vostru. De exemplu, la Falstaff s-ar putea alege maliţiozitatea şi laşitatea; la Don Quijote, naivitatea asociată cu romantismul şi curajul; la Lady Macbeth se poate vedea o voinţă perversă şi îndărătnică; Hamlet poate apărea ca un personaj dominat de un temperament zbuciumat, inchizitor şi scruţător; la Jeanne d'Arc este calmul interior, sinceritatea absolută. Fiecare personaj posedă calităţi dominante, pe care le putem degaja şi exprima.

O dată definit temperamentul fundamental al personajului, după ce l-aţi resimţit în voi ca o senzaţie fizică dezirabilă, încercaţi să jucaţi lăsându-vă conduşi de această senzaţie. Faceţi-o mai întâi, dacă vreţi, în închipuire; apoi lucraţi efectiv rolul (acasă sau la repetiţie).

Dacă în cursul lucrului vostru veţi observa că aceste senzaţii, care trebuie să vă ajute să regăsiţi în voi sentimente corespunzătoare veritabile, nu sunt întru totul adevărate, nu ezitaţi să le modificaţi atât cât este necesar.

Pe marginea textului vostru veţi nota în linii mari schimbările de dispoziţie ale personajului vostru pe măsură ce vă vor apare cu senzaţiile corespunzătoare. Rolul vostru se va afla astfel împărţit în tot atâtea secvenţe. Nu ţineţi cont de toate nuanţele, ca să nu vă încurcaţi. Cu cât mai puţin numeroase vor fi secvenţele, cu atât vor fi ele mai utile în munca voastră. Vreo zece sunt pe deplin suficiente pentru un rol mijlociu la teatru sau în film. Repetaţi apoi rolul vostru, ţinând seama cu stricteţe de însemnările voastre.

Nu uitaţi că această muncă, ce constă în a regăsi o stare de spirit, un temperament general, pornindu-se de la o senzaţie, n-are alt scop decât de a trezi sentimentele voastre artistice personale. Am vorbit pe larg despre această tehnică în capitolul IV. De îndată ce aceste sentimente apar, lăsaţi-vă conduşi în întregime de ele. Vă vor aduce în mod firesc să vă construiţi întregul vostru personaj. Însemnările pe care le faceţi în cursul lucrului, vă vor ajuta să regăsiţi sentimentul just prin intermediul senzaţiei definite, dacă dintr-un motiv oarecare acest sentiment se spulberă sau vă scapă complet.

Un alt mijloc de a aborda construcţia personajului este, de a găsi *Gestul Psihologic* (G.P.) ce corespunde acestui personaj. Dacă nu reuşiţi să găsiţi imediat G.P.-ul general al personajului, încercaţi să fixaţi, penîru început, G.P.-urile secundare de unde se va degaja, treptat, G.P.-ul general.

Începeţi să jucaţi în mis-en-scenă şi cu replici, sprijinindu-vă pe G.P.-ul pe care l-aţi definit. Dacă acesta nu vă pare absolut adevărat, corect, modificaţi-l, ţinând seama de gusturile şi de interpretarea voastră a personajului. Trebuie să trataţi G.P.-ul pe care l-aţi ales, cu multă dezinvoltură şi libertate, fără să vă temeţi de a-i modifica identitatea, stilul, ritmul şi chiar caracterul. Sfaturile regizorului în timpul repetiţiilor, contactul cu partenerii, eventual schimbările aduse de autor în text, pot fi tot atâtea stimulente pentru a vă ajuta să vă perfecţionaţi G.P.-ul. Păstraţi-i, deci, o mare supleţe, până când veţi fi sigur că i-aţi găsit forma definitivă.

Veţi utiliza G.P.-ul de fiecare dată când veţi avea de repetat sau de jucat rolul. Refaceţi-l înainte de fiecare intrare în scenă.

Determinaţi ritmul general al personajului vostru, precum şi ritmurile proprii diverselor scene sau diverselor momente ale acţiunii, apoi reluaţi G.P.-ul vostru, acordându-l cu aceste ritmuri diferite.

Gândiţi-vă de asemenea la construirea rolului vostru, rezervând un loc jocului ritmurilor interioare şi exterioare. Sesizaţi toate ocaziile pentru a intercala între ele contraste (vezi sfârşitul capitolului V).

G.P.-ul nu vă va servi şi la determinarea diverselor atitudini ale personajului vostru faţă de altele. A crede că un personaj rămâne totdeauna acelaşi, oricare i-ar fi interlocutorul, este o eroare gravă, pe care o comiteau uneori până şi marii actori. Aceasta nu corespunde realităţii în viaţă, şi cu atât mai puţin în teatru. După cum probabil aţi remarcat, numai unele persoane extrem de rigide şi reci, sau extrem de pretenţioase, rămân întotdeauna „ele însele" în raporturile lor cu alţii. La teatru, acest gen de personaj este monoton şi nefiresc, sugerând cel mai adesea o marionetă. Observaţi-vă propriul vostru comportament şi remarcaţi modul în care, instinctiv, vocea, gesturile, gândurile şi chiar sentimentele voastre, variază în funcţie de persoana căreia vă adresaţi. Aceaste diferenţe sunt adesea minime şi abia perceptibile, dar în fiecare caz deveniţi o fiinţă nouă: sunteţi voi plus altcineva.

Pe scenă, acest fenomen este şi mai accentuat. Hamlet plus Claudius şi Hamlet plus Ofelia sunt două personaje diferite sau, mai bine zis, două aspecte diferite ale lui Hamlet care, fără a pierde ceva din unitatea sa proprie, ne arată succesiv diverse faţete

ale naturii sale bogate. Cu excepţia cazului în care autorul a creat deliberat un personaj într-o piesă înţepat şi monoton, trebuie să căutaţi întotdeauna să descoperiţi variaţiile de comportare pe care alte personaje le provoacă la personajul vostru. În acest sens, G.P.-ul este un aliat preţios.

Revedeţi întregul vostru rol, căutând să determinaţi în linii mari sentimentele (sau senzaţiile lor fizice), pe care alte personaje le inspiră personajului vostru: simpatia, indiferenţa, răceala, neîncrederea, încrederea, entuziasmul, agresivitatea, timiditatea, teama, rezerva etc. Sau poate dorinţele pe care le generează în el. Îi inspiră poate dorinţa de a domina, de a se supune, de a se răzbuna, de a atrage, de a se duce, de a-i propune prietenia, de a înjura, de a plăcea, de a înspăimânta, de a flata, de a contrazice sau altele? Nu uitaţi, de asemenea, că în cursul piesei, personajul vostru poate să-şi schimbe atitudinea faţă de acelaşi personaj.

Veţi observa că este suficientă uneori o foarte uşoară modificare a G.P.-ului, care vă serveşte pentru a exprima personajul în ansamblul său, pentru ca comportarea sa generală să se adapteze situaţiei speciale, pe care o constituie întâlnirea sa cu un alt personaj. Utilizarea G.P.-ului vă furnizează un mijloc unic de a vă îmbogăţi jocul cu o cantitate de nuanţe, care vor da personajului vostru o viaţă mult mai intensă.

Veţi putea, în egală măsură, dori să vă abordaţi personajul, începând prin a determina centrele sale motoare (am vorbit despre această tehnică în capitolul VI). Pentru aceasta veţi porni de la „corpul" sau „centrul" imaginar, căutând trăsăturile caracteristice particulare care ar putea conveni personajului. La început, începeţi prin a utiliza „corpul" şi „centrul" separat, mai târziu le veţi utiliza împreună.

Pentru a evita tatonările, este bine să vă notaţi mai întâi pe marginea textului vostru toate deplasările personajului vostru, intrările, ieşirile, gesturile, oricât v-ar părea de banale. Apoi, executaţi pe rând fiecare din aceste acţiuni, căutând să urmaţi toate indicaţiile pe care „corpul", sau „centrul" vostru imaginar, sau amândouă vi le sugerează. Lăsaţi-vă prins de jocul lor, dar feriţi-vă de a cădea în exagerare, dându-le prea multă importanţă, căci astfel gesturile voastre ar putea deveni artificiale. „Corpul" şi „centrul" imaginar sunt destul de puternice prin ele însele pentru a transforma psihologia şi jocul vostru, fără ca să aveţi nevoie de a îngropa atitudinile voastre în exterior. Dacă urmăriţi cu sinceritate fineţea şi subtilitatea de expresie în căutare de trăsături specifice pentru personajul vostru, lăsaţi-vă conduşi de simţul vostru de adevăr şi de gust, participând totodată la jocul „corpului" şi „centrului" imaginar.

Curând veţi adăuga câteva replici pentru a însoţi acţiunea fizică, apoi altele şi treptat, veţi ajunge să jucaţi textul în întregime. Foarte repede veţi ştii ce ton trebuie să adopte personajul vostru; lent, viu, calm, impulsiv, visător, uşor, profund, sec, cald, rece, pasionat, ironic, condescent, amical, zgomotos, rezervat, agresiv, supus, pentru a nu cita decât câteva. Toate nuanţele în tonul dominant vă vor fi sugerate, de asemenea, de „corpul" şi „centrul" imaginar, dacă vă lăsaţi conduşi de ele fără nerăbdare. Consideraţi toate acestea ca un amuzament, iar nu ca o muncă laborioasă. Datorită acestui mijloc, nu numai jocul şi tonul vostru vor deveni din ce în ce mai caracteristice pentru personaj, dar faţa însăşi pe care o veţi compune pentru spectacol vă va apare şi ea de o manieră mult mai netă. Foarte repede veţi cunoaşte dimensiunile personajului vostru. Dar nu abandonaţi acest „joc", atâta timp cât n-aţi asimilat în întregime personajul în aşa măsură, încât să nu vă mai gândiţi la „corpul" şi „centrul" imaginar.

Chiar de la începutul muncii voastre de construire a personajului, puteţi, de asemenea, să vă ghidaţi de aplicarea anumitor legi de compoziţie pe care le-am analizat

în capitolul VIII. Nu vom reveni asupra acestui subiect, pentru că l-am tratat în amănunt, luând ca exemplu personajele din „Regele Lear".

Aş vrea acum să vă atrag atenţia asupra sfaturilor pe care le dădea Stanislavski în legătură cu maniera de a aborda un rol. El avea două mari principii, două lozinci: *Secvenţele* şi *Obiectivele*. Le veţi găsi explicate amănunţit în lucrarea sa *„Munca actorului cu sine însuşi"*. Aceste principii sunt, probabil, descoperirea cea mai importantă a lui Stanislavski; dacă sunt bine înţelese şi corect utilizate, ele pot să-l ducă pe actor direct în miezul piesei şi al rolului său, dezvăluindu-i imediat scheletul construcţiei lor şi asigurându-i baze solide pentru a-şi compune personajul şi a juca cu o încredere totală.

Stanislavski spunea în substanţă că, pentru a studia structura unei piese şi a unui rol, este necesar a le împărţi în secvenţe (fragmente, prezentând fiecare o anumită unitate). El sfătuia să se înceapă prin secvenţe foarte generale, fără a se pierde în detalii, chiar dacă era necesar de a le subîmpărţi mai târziu în secvenţe mai mult sau mai puţin scurte.

Stanislavski explică apoi că obiectivul este ceea ce personajul (şi nu actorul) caută, vrea, doreşte. Este scopul său, raţiunea sa de a trăi. Mai multe obiective se pot succede sau se pot acoperi unele pe altele.

Toate obiectivele personajului se contopesc într-un obiectiv unic care le înglobează pe toate, şi determină o continuitate logică şi coerenţă în comportarea sa. Este ceea ce Stanislavski numeşte suprasarcină. Aceasta înseamnă că toate obiectivele minore, oricât de numeroase, trebuie să concure spre un singur scop, care este suprasarcina (dorinţa esenţială) a personajului.

Stanislavski mai spunea: *„Curentul obiectivelor minore şi individuale, toate născocirile, gândurile, sentimentele şi acţiunile actorilor, precum şi suprasarcinile personajelor, trebuie toate să concure spre suprasarcina piesei, care este* ***„leitmotivul"****, ideea directoare care l-a inspirat pe autor"*.

Pentru a defini clar obiectivul unui personaj şi a-l exprima într-un cuvânt, Stanislavski propune formula: *„Trebuie sau vreau să fac cutare sau cutare lucru..."*, scopul urmărit de personaj fiind exprimat printr-un verb. Trebuie să conving, trebuie să mă debarasez de un lucru sau altul, vreau şă înţeleg, vreau să domin, ş.a.m.d. Nu alegeţi niciodată sentimente sau stări sufleteşti pentru a vă defini obiectivele (ca: trebuie să iubesc, sau vreau să fiu trist), deoarece ele nu pot provoca o acţiune directă. Iubim sau nu iubim, suntem trişti sau nu suntem (am studiat în capitolele precedente modul de a trezi în noi sentimente şi stări sufleteşti). Veritabilul obiectiv se bazează pe voinţă (aceea a personajului vostru). Căutarea obiectivului atrage, în mod firesc, sentimente şi stări sufleteşti, dar acestea nu trebuie luate niciodată drept un scop. Avem, deci, de o parte obiectivele minore şi suprasarcina fiecărui personaj, iar pe de altă parte, suprasarcina piesei însăşi.

Să vedem acum în ce mod principiile lui Stanislavski se pot aplica la propriile noastre teorii.

În ce priveşte subîmpărţirea rolului (şi a piesei), în mai multe secvenţe, ne-am propus acelaşi procedeu în capitolul VIII al acestei cărţi. Acolo am recomandat să se împartă rolul sau piesa în trei mari faze principale; apoi, în tot atâtea secvenţe, câte vor fi necesare.

Dacă luăm, de exemplu, *„Moartea unui comis-voiajor"*, de Arthur Miller, putem rezuma astfel prima fază a personajului principal: Willy Loman, comis-voiajorul, se simte îmbătrânit; este obosit, decepţionat, preocupat de muncă şi familia sa. Încearcă să facă bilanţul unei vieţi care îi pare sterilă. Se pierde în amintiri, dar nu vrea să

abandoneze lupta împortiva destinului, şi-şi regrupează forţele pentru un nou asalt. A doua fază: el îşi dă ultima sa bătălie. Este o suită neîntreruptă de speranţe, decepţii, eforturi veleitare, mici înfrângeri, evocări fericite sau dureroase ale trecutului. Dar acestă luptă fără speranţă îi provoacă o rătăcire crescândă, şi termină prin a anihila orice nădejde. A treia fază: Willy, Ia capătul puterilor, abandonează lupta. Pierde simţul realităţii şi spiritul său este definitiv rătăcit. Avansează rapid către deznodământul fatal.

Pentru Lopahin, unul din personajele principale din *„Livada cu vişini"*, prima fază s-ar putea rezuma astfel: în ciuda caracterului său necioplit şi brutal, Lopahin atacă la început subtil, prudent familia Ranevski. El începe blând, apoi devine tot mai agresiv, fără totuşi să-şi dezvăluie complet intenţiile. A doua fază: Lopahin dă lovitura decisivă: cumpără livada cu vişine. Repurtează victoria, triumfă, dar nu atinge încă direct familia Ranevski. A treia faza: acum, Lopahin se dezlănţuie. Vişinii cad sub lovitura topoarelor. Familia Ranevski este constrânsă să-şi facă bagajele şi să-şi părăsească moşia. Firs, bătrânul servitor credincios, care face parte aproape din familie, moare, încuiat şi uitat în casa abandonată (trist simbol al victoriei lui Lopahin).

În *„Revizorul"*, îl vedem la-nceput pe primar luând, împreună cu funcţionarii, toate măsurile necesare pentru a câştiga bătălia împotriva revizorului. Este prima fază a personajului. În a doua fază, falsul revizor soseşte şi bătălia începe. Planul primarului, pregătit cu grijă, se-arată eficace. Pericolul pare îndepărtat şi primarul victorios. A treia fază: se observă eroarea. Soseşte adevăratul revizor. Primarul, funcţionarii şi soţiile lor sunt copleşiţi, umiliţi, înfrânţi.

După ce v-aţi definit cele trei faze mari, puteţi începe să le subîmpărţiţi în secvenţe, ţinând mereu seama de evoluţia conflictului care se desfăşoară în piesă. Consideraţi că fiecare schimbare importantă în situaţie deschide o nouă secvenţă. (Dar păstraţi mereu viu în minte sfatul lui Stanislavski: *„Cu cât vor fi mai puţin numeroase secvenţele şi cu cât vor fi ele mai întinse, cu atât mai uşor vă va veni să le urmăriţi progresiunea şi să vă dominaţi personajul"*. Atât în ce priveşte secvenţele. Să vedem acum obiectivele.

Comentariile şi indicaţiile mele se referă mai ales la modul de a defini aceste obiective şi de a le clasifica. Stanislavski însuşi declara, vorbind despre urmărirea suprasarcinii personajelor, că aceasta era o muncă îndelungată şi grea, şi că nu trebuie să ne temem de a comite un anumit număr de greşeli şi să abandonăm destule piste false, înainte de a fi siguri că am găsit-o pe cea justă.

Stanislavski adăuga că, adesea, veritabila suprasarcină ne apare cu adevărat, abia după mai multe spectacole, când reacţiile publicului încep să se facă simţite. Dar această declaraţie nu trebuie să vă facă să credeţi că veţi putea, de cele mai multe ori, să vă mulţumiţi cu câteva obiective minore pentru personajul vostru, fără să ştiţi prea bine încotro vă duc ele.

În ce mă priveşte, susţin că este capital pentru un actor să cunoască cu anticipaţie scopul către care tind obiectivele secundare, sau, cel puţin, să aibă vreo idee despre aceasta; adică, de fapt să înţeleagă obiectivul principal al personajului. Cu alte cuvinte, actorul trebuie chiar de la început să fie conştient de suprasarcina pe care caută s-o atingă personajul său. Altfel cum ar putea contopi toate obiectivele într-o *„continuitate logică şi coerentă"*, fără a acumula o seamă de erori? Mi se pare evident că această dificultate va fi mai uşor soluţionată, dacă actorul caută în primul rând să găsească suprasarcina personajului său. După ce am aplicat teoria lui Stanislavski în decurs de ani de zile, consider că sunt în măsură, cu tot respectul ce-l port autorului ei, să uşurez punerea ei în practică, sugerând acum o cale de urmat simplă pentru a determina suprasarcina.

Ştiţi că orice personaj de o oarecare importanţă, duce o bătălie în cursul întregii piese, este mereu în conflict cu cineva sau ceva. EI câştigă sau pierde. Willy Loman, de pildă, luptă împotriva destinului care îl înăbuşă, şi pierde. Lopahin, în *„Livada cu vişini"*, se bate cu familia Ranevski şi câştigă. În *„Revizorul"*, primarul pleacă la război împotriva fantomei revizorului din Petersburg, şi este învins de adevăratul revizor.

Să ne punem, cu titlu de experienţă, următoarele întrebări: ce ajunge personajul, ce face sau ce are intenţie să facă după victoria sa? Ce-ar fi făcut dacă ar fi câştigat? Ce ar fi trebuit să facă? Răspunsurile (care se înscriu adesea în afara cadrului piesei) pot indica într-o manieră mult mai precisă miza luptei pe care o duce personajul în cursul întregii piese, adică suprasarcina sa. De exemplu, ce-ar fi devenit Willy, comis-voiajorul, şi ce-ar fi făcut dacă ar fi câştigat? Probabil că ar fi devenit comis-voiajorul cel mai banal, aşa cum lasă să se prevadă piesa. Idealul său ar fi fost, fără îndoială, de a semăna cu bătrânul Dave Singleman, neobositul reprezentant de comerţ, care la optzeci de ani îşi mai plasa încă marfa în treizeci şi unu de state: *„Bătrânul Dave, trebuia să-l vezi urcând în camera sa, punându-şi papucii de catifea verde - îl mai văd încă şi acum - şi instalându-se în faţa telefonului pentru a-şi chema clienţii. Fără a-şi părăsi odaia, la optzeci şi patru de ani, el era încă capabil să-şi câştige existenţa. Când am văzut asta, am înţeles că meseria de comis-voiajor era cea mai frumoasă carieră pentru un om."* Şi dacă, în plus, Willy şi-ar fi putut avea aparatul de radio, mica sa livadă şi să fie „bine văzut", el ar fi fost pe deplin fericit. Suprasarcina sa s-ar putea defini astfel: *„Vreau să trăiesc ca bătrânul Dave Singleman."* Sunteţi liberi, desigur, să căutaţi o suprasarcină mai precisă şi să nu consideraţi pe cea dintâi decât o aproximare, care vă indică în ce direcţie trebuie să mergeţi.

Să examinăm acum cazul lui Lopahin. După ce a fost un simplu iobag pe moşia familiei Ranevski, Lopahin a devenit, prin forţa pumnilor, un „boier". El poartă acum jiletcă albă şi ghete galbene. Are bani, dar vrea să aibă şi mai mult. Cu toate acestea, nu poate să învingă un anumit complex de inferioritate faţă de cei din familia Ranevski. Aceştia îl dispreţuiesc şi îl fac să nu se poată simţi pe picior de egalitate cu ei. Bătălia pe care o duce el este, deci, o revanşă şi, fiind cel mai puternic, este acela care câştigă. El pune să se doboare arborii neroditori, răvăşeşte vechea moşie şi întrevede deja enorma avere pe care o va putea aduna. Suprasarcina sa ar putea fi deci: *„Vreau să devin puternic, sigur de mine şi „liber" datorită puterii banului."*

În acelaşi mod, să-l analizăm pe primarul din *„Revizorul"*. Să ne închipuim că scapă de pedeapsă şi iese triumfător din încercare. Ce se va întâmpla cu el? Ce va face? Va deveni un tiran. El şi-a umilit deja concetăţenii şi visează să se poată arăta tot atât de arogant şi autoritar cu oamenii veniţi din Petersburg. Aspiraţiile sale sunt periculoase şi brutale. Suprasarcina primarului este, deci: *„Vreau să domin şi să supun dorinţei mele toată lumea şi tot ce se află în jurul meu."*

Acum, dacă vreţi, puteţi căuta obiectivele secundare ale personajului căruia i-aţi definit, sau, în orice caz, i-aţi schiţat suprasarcina. De data aceasta, nu mai riscaţi să tatonaţi, aşa cum aţi fi făcut odată - aţi fi început cu obiectivele secundare. Suprasarcina vă va indica îndată direcţia de urmat pentru a le căuta pe celelalte, din moment ce ele depind de prima.

În orice caz, înainte de a căuta obiectivele secundare, vă voi cere să mai aveţi răbdare şi să daţi prioritate unei alte probleme mai importante.

Într-adevăr, noi trebuie să depăşim suprasarcina personajului şi să ne ridicăm până la un punct, de unde vom domina întreaga piesă, de unde vom cuprinde cu o singură privire în acelaşi timp întreaga acţiune, fazele, secvenţele, suprasarcinile tuturor personajelor. Acest punct este linia directoare a piesei.

Pentru a găsi linia directoare a piesei, sau cel puţin pentru a pregăti drumul care vă va duce acolo, veţi recurge, o dată în plus, la metoda întrebărilor. Dar de data aceasta nu le veţi adresa personajelor, ci direct publicului.

Întrebările, pe care actorul şi regizorul le pot pune publicului imaginar, sunt numeroase şi variate. Cele mai importante se referă la reacţiile psihologice după căderea cortinei asupra ultimei scene.

Veţi pătrunde deci prin reflectare, în sufletul spectatorului, veţi scruta râsetele şi lacrimile sale, nemulţumirea, satisfacţia sa, veţi căuta să ghiciţi dacă convingerile sale sunt zdruncinate sau, dimpotrivă, întărite, într-un cuvânt, veţi examina toate impresiile pe care le păstrează în el, o dată spectacolul terminat, şi care constituie răspunsurile sale la întrebările voastre. Aceste răspunsuri, mai bine decât orice exegeze savante ale piesei, vă vor clarifica asupra motivelor şi impresiilor autorului, adică asupra liniei directoare a piesei sale.

Un actor mai curios s-ar putea să se întrebe dacă este necesar într- adevăr să consulte acest public imaginar. N-ar fi fost oare mai simplu să întrebe direct autorul, căutând în piesele lui ideea principală a autorului însuşi, propria sa concepţie asupra liniei directoare? N-ar ajunge oare astfel la acelaşi rezultat? Absolut deloc! Oricare ar fi fidelitatea actorului sau a regizorului faţă de piesa pe care o reprezintă, interpretarea lor personală vine întotdeauna să se adauge la intenţiile autorului. Şi aceasta va fi ceea ce publicul va căpăta de la piesă, şi nu intenţiile iniţiale ale autorului, ci ceea ce va constitui linia directoare veritabilă. Psihologia publicului diferă considerabil de aceea a autorului şi de aceea a actorului şi a regizorului. Dacă suntem adesea uimiţi de reacţiile neprevăzute ale publicului în faţa unei piese noi, nu este o simplă întâmplare. Se-ntâmplă adesea ca aşteptările şi concepţiile noastre să fie complet răsturnate de reacţia publicului în seara premierei. De ce? Pentru că publicul care reacţionează ca un singur om, receptează piesa cu sensibilitatea sa, mai mult decât cu intelectul său; pentru că el nu poate lăsa să i se impună punctul de vedere personal al autorului şi nici acela al regizorului sau al actorului; pentru că reacţiile sale în seara premierei sunt spontane, degajate de orice tendinţă şi de orice influenţă exterioară. Publicul nu analizează: el primeşte, nu rămâne niciodată indiferent la valoare etică a piesei (chiar dacă autorul însuşi înţelege să rămână imparţial). El nu se pierde niciodată în detalii şi în înflorituri, ci merge intuitiv drept la esenţă. Mai bine decât orice raţionament, reacţiile publicului vă demonstrează că ideea directoare a piesei, gândirea profundă a autorului, ceea ce noi numim acţiunea parcursivă a piesei, se traduce în impresii psihologice asupra „sufletului" disponibil şi imparţial al spectatorului.

Celebrul regizor rus Vahtangov a fost întrebat odată, de ce toate montările sale, şi în special nenumăratele-i detalii pe care le inventa pentru fiecare rol, impresionau fără greş publicul. El a răspuns aproximativ în modul următor: *„Eu nu-i pun niciodată pe actorii mei să lucreze, fără să imaginez prezenţa publicului la fiecare din repetiţii. Îi prevăd reacţiile, ţin seamă de „sugestiile" lui. Şi încerc să imaginez un fel de public „ideal", pentru a evita tentaţia de a rămâne în banal".*

Bineînţeles, cele de mai sus nu trebuie în nici un caz interpretate ca o invitaţie de a subestima importanţa ideilor actorului şi regizorului asupra piesei, sau de a se supune cu neplăcere exigenţelor publicului. Ceea ce vă sfătuiesc, dimpotrivă, este o veritabilă colaborare artistică. Actorul şi regizorul, după ce au consultat „sufletul" publicului lor imaginar, vor înţelege mai bine ce semnificaţie trebuie să dea interpretării pe care o dau ei piesei. Căci nu trebuie uitat că publicul participă activ la spectacol; este un „co-

creator". El trebuie consultat înainte de a fi prea târziu, şi anume în momentul căutării ideii directoare a piesei.

La început, reacţiile publicului vostru imaginar vi se vor prezenta sub forma unei impresii foarte generale, inedite, dar încă confuze. Totuşi, plecând de-aici trebuie să trageţi concluzii precise, să formulaţi gândurile acestui public şi să ghiciţi toate sentimentele lui. Cu puţină practică, acest exerciţiu vă va deveni familiar şi veţi învăţa să vă sprijiniţi cu încredere pe publicul vostru imaginar.

Pentru a înţelege mai bine „sufletul" publicului, să ne referim, o dată în plus, la exemplele vii pe care ni le furnizează cele câteva piese pe care le-am ales.

Câţi comis-voiajori mediocri străbat zi de zi lumea în toate direcţiile? Pe câţi îi întâlneşte un american obişnuit în viaţa lui? Zeci, poate sute. El varsă, oare, măcar o lacrimă asupra soartei nenorocite a acestor comis-voiajori? Nu tinde el, oare, mai curând să găsească toate acestea fireşti, şi să nu le acorde atenţie? S-a gândit el oare vreodată la condiţia specială a acestei clase sociale, la problemele pe care le pune această meserie, la vicisitudinile ei? Şi totuşi, în seara de 10 februarie 1949, pe o scenă din New York, un mic comis-voiajor insignifiant, cu numele de Willy Loman, a mişcat deodată inima mai multor sute de persoane, facându-le să cadă pe gânduri. Emoţia, simpatia, mila lor a pronunţat verdictul: Willy, comis-voiajorul, este un om bun. Şi la sfârşit, după sinuciderea lui Willy, spectatorii au plecat de la teatru profund tulburaţi. Zile întregi, ei nu au fost în stare să uite personajul şi piesa. Cum se explică această reuşită? Poate, îmi veţi spune, aceasta se datorează pur şi simplu „miracolului artei". Într-adevăr, probabil că fără nişte artişti de talia unui Arthur Miller, Kazan şi a excelenţilor săi interpreţi, nu s-ar fi petrecut ceva atât de uimitor şi de important. Dar, ce a dezvăluit „arta" lor publicului? Să încercăm să imaginăm retrospectiv spectacolul, aşa cum s-a proiectat el probabil pe „sufletul" spectatorilor. (Nu uitaţi că ceea ce căutăm noi este eventuala linie directoare a piesei.)

Cortina se ridică şi Willy, comis-voiajorul, intră. Publicul este amuzat; el surâde, instinctul său primitiv al teatrului este satisfăcut: *„Ce bine imită! Cât de veridic pare!"* Dar pereţii sunt transparenţi şi auzim de departe cântec de fluier. Petele de lumină se deplasează. Puţin câte puţin, aproape pe nesimţite, spectatorul se simte „acordat" la un alt mod; el vede prin ziduri, ascultă o muzică ce vine de undeva dinăuntru, urmăreşte jocurile de lumini, care îl duc departe de concepţia lui obişnuită asupra spaţiului şi timpului. Acesta este primul miracol al artei: percepţia spectatorului este intensificată, transformată. El observă comis-voiajorul, îi vede teama, dezolarea, urmăreşte evoluţia puţin dezordonată a gândirii sale.

Cu toate acestea, totul nu este absolut „natural" şi este tocmai acest „ceva" insesizabil, situat în acelaşi timp în interiorul acţiunii şi dincolo de ea, care provoacă teama, oboseala şi descurajarea lui Willy. Ce este, deci, acest „ceva"? Willy doreşte cu pasiune un lucru pe care nu-l poate obţine? Evident, el doreşte „să fie iubit", vrea să reuşească în afaceri şi are nevoie de bani ca să-şi plătească datoriile. Dar, inconştient, spectatorul nu mai este satisfăcut de aceste explicaţii prea simple şi prea evidente. El are în faţa lui ziduri transparente şi aude mereu acest cântec de fluier. Willy este pentru el o fiinţă simpatică şi bună. Atunci ce se ascunde după această nevoie de bani, de reuşită, de afecţiune? Nu poate fi decât ceva bun. Linda, soţia sa îl iubeşte, îl adoră. De ce? Pentru nevoia sa de bani?

Cu cât spectatorul este mai atent la desfăşurarea acţiunii, cu atât spiritul său se aprinde, simpatia sa sporeşte şi el capătă convingerea că acest trist şi mediocru comis-voiajor nu este un personaj veritabil. Nu este oare, din întâmplare, o mască sub care se

ascunde un alt personaj, cel adevărat? Linda, Biff, Happy sunt adevăraţi, reali; ei nu ascund pe nimeni altul înlăuntrul lor, sunt ceea ce sunt şi nu este nimic de descoperit în spatele personajului lor. La drept vorbind, ar fi bizar şi „nefiresc" ca ei să poată depăşi, ca Willy, limitele spaţiului şi timpului. Căci acesta este privilegiul lui Willy: numai el are dreptul să fie „altcineva", sub aparenţa unui comis-voiajor. Şi această marcă este aceea care îl torturează. În curând, ea începe să-l tortureze şi pe spectator. Acesta ar vrea să se debaraseze, să scape de „comis-voiajor". Şi iată, veţi înţelege că teama lui Willy provine din aceeaşi dorinţă, că şi el caută să se elibereze de această mască, s-o smulgă de pe faţă, de pe suflet, de pe întreaga sa fiinţă. Dar Willy este orb, nu este nici măcar conştient de lupta pe care o duce. Cu cât avansează piesa, cu atât masca devine mai transparentă, şi brusc, spectatorul îşi dă seama că are în faţa lui un „Om", o fiinţă umană unică, ce este înlănţuită, prizonieră înăuntrul unui „comis-voiajor", dincolo de faţada rolului său social. Adevărata tragedie devine evidentă. „Comis-voiajorul" conduce „Omul" ca pe o marionetă, îl face să danseze şi îl duce treptat la pieire. „Omul", şi nu dublul său, este acela care îl neliniştişte pe spectator. *„Willy! Trezeşte-te! Nu mai acuza fatalitatea!"*, strigă spectatorul în sinea lui. *„Acuză mai curând comis-voiajorul care te răpeşte ţie însuşi. El este acela care poartă răspunderea pentru soarta ta."* Dar este prea târziu. Willy abandonează lupta. E noapte. În obscuritate, el îşi sapă grădina. Este ultimul strigăt de disperare al „Omului" care va pieri. Se aude motorul unei maşini. Willy va ucide „Omul" în acelaşi timp cu „Comis-voiajorul". Spectacolul s-a terminat. Efectul psihologic produs de această ultimă bătălie începe să se coacă în sufletul spectatorului. Poate că îşi spune: *„Niciodată în toată istoria omenirii masca „Comis-voiajorului" n-a fost atât de ameninţătoare şi nici atât de periculos de puternică precum în epoca noastră. Dacă nu vom fi atenţi, dacă uităm că dincolo de el se află un „Om", el se va dezvolta şi ne va înăbuşi ca un cancer."*

Această tragedie este în acelaşi timp tipic americană şi universal umană. Este un avertisment pe care îl dă autorul tuturor oamenilor prin intermediul creaţiei sale. Fără să poată să-l enunţe, spectatorul a resimţit ideea directoare a piesei şi am putea formula acest sentiment confuz astfel: trebuie să învăţăm a distinge în noi „Omul" de „Comis-voiajor" şi să căutăm a-l elibera pe „Om".

„Livada cu vişini" ne oferă un alt exemplu cu o idee directoare diferită.

De la începutul piesei, spectatorul înţelege că personajul principal este însăşi livada cu vişini. Conflictul este centrat în jurul vechiului domeniu, despre care se ştie cât este de frumos, vast şi chiar celebru, deoarece se spune în piesă că este menţionat chiar în Enciclopedie. Dar este un conflict ciudat, în sensul că nimeni nu apără livada cu vişini. Nu ea este aceea pe care o atacă Lopahin, ci prezenţa ei. Familia Ranevski, această familie degenerată şi trândavă de burghezi intelectuali, nu ştie să facă nimic altceva decât să-şi ascundă capul în nisip, ca struţii. Ea opune o rezistenţă moale şi neîndemânatică. Ania, fiica, planează în nori, visând la un viitor strălucit. Servitorii şi slujbaşii de pe moşie sunt indiferenţi sau chiar ostili livezii cu vişini. Şi totuşi, aceasta este mereu prezentă. Ea continuă să trăiască, expusă la primejdie, şi să-şi etaleze frumuseţea care inundă scena şi sala.

La ea merge în mod firesc toată simpatia spectatorului. El o iubeşte, aşa cum iubeşti un frumos moment antic. Ar vrea s-o protejeze, să-i scoată pe locuitorii ei din amorţeală, să Ie scuture indiferenţa. Puţin câte puţin, el îşi da seama că nu poate face nimic pentru a împiedica ceea ce presimte. Asistă neputincios la triumful lui Lopahin. Îi vin lacrimi în ochi; se simte nesfârşit de nefericit şi obosit. Se aude în depărtare zgomotul topoarelor tăietorilor. Este sfârşitul. Cortina coboară. Publicul pleacă de la teatru tot atât de impresionat, ca şi cum ar fi asistat la moartea unuia dintre personaje. Şi într-adevăr

despre asta e vorba: moartea unui personaj, care, deşi neînsufleţit, era viu cu intensitate - livada cu vişini înfloriţi. Şi spectatorul ar vrea să-şi exprime reacţia astfel: trebuie să păstrăm partea cea mai frumoasă a trecutului, pentru ca să nu cadă sub loviturile de topor ale forţelor răului, care nu se domolesc decât la satisfacerea ambiţiilor lor. Oare nu acesta este super-obiectivul piesei *„Livada cu vişini"*?

Să luăm al treilea exemplu.

De la ridicarea cortinei asupra primului act al *„Revizorului"*, publicul are toate motivele să se bucure şi să se amuze. El îi vede pe toţi aceşti funcţionari mărunţi, detestabili, călcând în strâchini. Surprinşi şi cuprinşi de panică, ei se luptă cu un duşman imaginar. Aceasta este o luptă a răului contra răului, în care se risipeşte mult timp, bani, viclenie. Forţele binelui nu intră în acţiune decât la sfârşitul piesei, dar chiar de la început, spectatorul ştie că intervenţia lor este inevitabilă şi aşteaptă cu nerăbdare ca ele să măture toată această mediocritate satisfăcută şi nocivă, care nu încetează să-şi dăuneze ei însăşi. Cu cât se umflă primarul mai mult în pene în faţa falsei sale victorii, cu atât spectatorul resimte mai mult ideea de dreptate. Şi când, în cele din urmă, binele se manifestă şi dintr-o mişcare (scrisoarea falsului revizor şi sosirea celui adevărat) face să se prăbuşească răul, spectatorul triumfa; el se simte încurajat şi recunoscător. În sfârşit locuitorii oprimaţi ai acestui mic oraş pierdut în mijlocul unei ţări imense sunt eliberaţi.

Dar pentru spectator, oraşul nu este decât un simbol, un micro-cosm.

În realitate, întreaga ţară este aceea care se zbate în nenumărate fire de păianjen, ţesute de tot felul de primari şi administraţii. Publicul, a cărui conştiinţă a fost zguduită şi simţul onorii atins, se face ecoul intenţiilor autorului: ţara trebuie eliberată de tirania insuportabilă a acestor hoarde de mizerabili - mici funcţionari, care sunt adesea mai cruzi şi mai nemiloşi decât cei mari.

La premiera *„Revizorului"*, sentimentele publicului au fost, din întâmplare, admirabil rezumate de reflecţia spontană a unui spectator, care a exclamat într-un moment de neatenţie: *„Toată lumea a primit ceea ce a meritat, şi eu cel dinâi!"* Cel care a vorbit era cel mai mare „funcţionar" al ţării, Nicolae I în persoană. În ciuda caracterului său rece şi crud, ţarul a înţeles, la fel de bine ca şi supuşii săi, care era ideea directoare a piesei.

În acest spirit, actorul şi regizorul pot face apel la un public imaginar, pentru a descoperi ideea directoare a piesei, cu mult înainte ca publicul adevărat să asiste la spectacol.

încă o dată amintim cititorului, că nu pretindem să impunem interpretările pe care le dăm aici ca fiind singurele valabile artistic. Intenţia noastră este numai de a ilustra metoda noastră şi de a nu limita în nici un fel libertatea de interpretare a actorului şi a regizorului. Dimpotrivă, se recomandă ca ei să-şi pună în slujba artei lor întregul spirit inventiv şi întreaga originalitate, pe care talentul şi intuiţia lor artistică le-o pot inspira.

După ce am definit, fie şi aproximativ, ideea directoare a piesei şi supra-sarcinile fiecărui personaj, ne putem apuca de obiectivele secundare. Nici aici nu trebuie să încercăm a recurge doar la raţionament. Obiectivele s-ar înscrie în spiritul nostru ca o serie de cuvinte, de titluri reci, incapabile de a ne stimula voinţa. Ar fi vorba doar de o cunoaştere intelectuală, şi nu de o dorinţă. Obiectivul trebuie să-şi aibă obârşia în individul în totalitatea sa, şi nu doar în capul său. Sufletul, voinţa, corpul însuşi trebuie să fie în întregime „stăpânite" de obiectiv.

Încercaţi să observaţi ceea ce se petrece în viaţă când aveţi o dorinţă, un „obiectiv" care nu poate fi realizat imediat. Ce se petrece în voi în timp ce aşteptaţi împrejurările favorabile, care să vă permită să acţionaţi în conformitate cu dorinţa voastră? Întreaga

voastră fiinţă nu acţionează oare lăuntric? Din clipa în care obiectivul s-a impus spiritului vostru, sunteţi stăpâniţi de o anumită activitate interioară.

Imaginaţi-vă, de pildă, că vreţi să consolaţi un prieten neorocit, altfel decât prin a-i spune doar: *„Nu te nelinişti, calmează-te!"*, şi că aveţi nevoie de mai multe zile pentru a găsi soluţia cea mai bună. În tot acest timp, oare, staţi inactivi? Nicidecum. Veţi observa că nu încetaţi, în sinea voastră, să consolaţi persoana în cauză, fie că e de faţă sau nu. Mai mult, o „vedeţi" consolată, oricare ar fi îndoielile pe care le-aţi avea asupra rezultatului acţiunii voastre. Acest lucru este valabil şi în teatru. Dacă nu vă simţiţi „posedaţi" de obiectivul vostru, puteţi fi siguri că, din cauză că rămâne „intelectual", el nu este perceput de întreaga voastră fiinţă; îl gândiţi, dar nu-l doriţi. Este o greşeală pe care o comit mulţi actori. Ei rămân lăuntric pasivi, până în momentul în care autorul le permite să-şi realizeze, în piesă, obiectivul. Dacă, de exemplu, obiectivul se dezvăluie la pagina 2, şi nu se realizează decât la pagina 20, actorul care nu s-a lăsat în întregime cuprins de dorinţa de a realiza ceva, va trebui să aştepte pasiv pagina 20. Vedem, de asemenea, actori mai conştiincioşi, care, simţind că nu-şi stăpânesc bine obiectivul, îşi repetă în sinea lor: *„vreau să-l consolez...vreau să-l consolez"*.

Vom rezuma astfel sfaturile generale pe care le-am dat asupra modalităţii de a aborda un rol, în stadiul iniţial al lucrului:

Oricât aţi fi de conştiincioşi, nu este necesar să folosiţi în acelaşi timp toate mijloacele care se află la dispoziţia dumneavoastră. Puteţi alege pe acelea care vă atrag mai mult, sau care par să exercite asupra voastră o acţiune mai rapidă şi mai profundă. Veţi observa repede că anumite procedee convin mai bine unui rol decât altuia. Alegeţi cu toată libertatea. În cele din urmă, veţi termina prin a le experimenta pe toate şi veţi ştii să le folosiţi cu eficienţă şi cu uşurinţă. Dar nu căutaţi să folosiţi pentru un singur rol mai multe procedee decât sunt necesare pentru a obţine maximum de rezultate. Scopul metodei este, de a vă ajuta, şi de a vă face munca mai agreabilă; dacă este corect aplicată, munca nu va deveni niciodată penibilă sau descurajantă, pentru că a juca trebuie să fie întotdeauna, pentru actor, o activitate plină de bucurie, şi niciodată o obligaţie laborioasă.

CAPITOLUL XI

CONCLUZIE

Cel care încearcă să formuleze şi să organizeze, după o metodă, anumite principii ale artei dramatice, îşi atrage inevitabil această întrebare: *„De ce un om civilizat are nevoie de cultură? De ce un copil inteligent are nevoie să meargă la şcoală?"*

Mai este nevoie să repet că orice artă, inclusiv aceea a actorului, trebuie să-şi aibă legile ei, scopul şi tehnica ei?

Veţi auzi adesea riposta unor actori: *„Dar eu am tehnica mea personală!"* Ceea ce înseamnă de fapt: *„Am propria mea manieră de interpretare, de aplicare a metodei generale."* S-a văzut vreodată un muzician, un arhitect, un pictor, un poet sau orice alt meşteşugar, lucrând potrivit unei „tehnici personale", fără să fi studiat în prealabil legile fundamentale ale meseriei sale? Numai bazându-se pe aceste legi va putea mai târziu să-şi elaboreze o tehnică, ce o să-i permită să- şi exprime cât mai perfect personalitatea şi, eventual, geniul propriu.

Oricare ar fi talentul natural al actorului, el nu va putea niciodată să aducă „ceva mai mult" la arta sa, şi nici să lase vreo amintire mai stăruitoare în sufletul publicului, dacă începe prin a se închista în tehnica sa personală. Arta actorului nu poate progresa, decât dacă se bazează pe o metodă obiectivă, ancorată în principii fundamentale. Toate gândurile şi însemnările pe care ni le-au lăsat asupra artei lor marii actori ai trecutului, şi care au o valoare de netăgăduit, reflectă, de cele mai multe ori, impresii subiective şi nu pot avea pentru noi decât un interes practic limitat. În toate artele, metoda ideală trebuie să se prezinte ca un sistem coerent, complet şi, înainte de toate, obiectiv.

Actorii care refuză hotărât să recunoască orice metodă, sub pretext că au talent, sunt poate tocmai cei care au cea mai multă nevoie de ea. Căci talentul, ceea ce se cheamă „inspiraţie", este unul din harurile cele mai capricioase. Actorul care nu se încrede decât în talentul său, se expune în general la tot felul de dificultăţi profesionale. Îi lipseşte o baza stabilă. Cea mai mică contrarietate, cea mai mică schimbare de dispoziţie sau o proastă formă fizică îi pot bloca inspiraţia şi să-i facă talentul inoperant. Cea mai bună garanţie împotriva acestui gen de accidente este o tehnică solidă. Bine asimilată şi practicată regulat, metoda devine o „a doua natură" a actorului şi-l face stăpân absolut asupra tuturor mijloacelor, orice s-ar întâmpla. Tehnica este pentru el un mijloc infailibil de a-şi trezi talentul şi de a-l elibera ori de câte ori doreşte. Este un *„Sesam, deschide-te!"* al inspiraţiei, formula care permite să se înlăture toate obstacolele psihologice sau fizice.

Inspiraţia, atunci când se manifestă, n-are întotdeauna aceeaşi putere. Se întâmplă să rămână uneori total ineficace. Şi în acest caz, tehnica îl poate ajuta pe actor să-şi dirijeze voinţa, să-şi provoace sentimentele şi să-şi stârnească imaginaţia, aşa încât cea mai mică scânteie de inspiraţie îl va aprinde dintr-o dată şi va continua să ardă în el atâta timp cât o va dori. Să ne imaginăm că, dintr-un motiv oarecare, are în ajunul apariţiei sale în faţa publicului impresia că talentul său îi scapă. Dacă este sigur pe tehnica sa, nu are de ce să se teamă. Căci odată ce un rol a fost bine pregătit şi minuţios lucrat în toate detaliile, în conformitate cu o metodă încercată, actorul îl va juca întotdeauna corect, chiar dacă nu se simte atât de „inspirat" pe cât ar dori. Va avea întotdeauna la dispoziţie un fel de „fir conducător" al rolului său sub forma unui duplicat, care îl va împiedica să rătăcească la întâmplare sau să recadă în şabloane banale şi să recurgă la efecte teatrale. El va putea avea în orice moment o vedere de ansamblu

asupra rolului şi al tuturor detaliilor şi să treacă fără incidente de la o secvenţă la alta, de la un obiectiv la altul, rămânând calm şi sigur de el. Stanislavski remarca că un rol jucat corect are toate şansele să facă să revină inspiraţia iniţială.

Mai există un motiv care ar trebui să-l incite pe actorul de talent să recunoască utilitatea unei tehnici obiective. Există întotdeauna în artist tendinţe negative, adesesa inconştiente, care îi deviază căutările şi la care trebuie să opună mereu însuşirile sale creatoare pozitive. Aceste influenţe negative pot să fie un complex de inferioritate refulat (megalomanie), dorinţe egocentrice asociate inconştient la tendinţele artistice, teama de a merge pe un drum greşit, teama inconştientă de public (şi uneori chiar ura sau dispreţul pentru public), nervozitatea, gelozia sau invidia nemărturisită, influenţa persistentă, deşi aparent uitată, a unor actori de proastă calitate, sau obişnuinţa de a critica partenerul. Aceasta nu este o listă a tuturor „datelor psihologice" care se pot acumula pe parcurs în subconştientul unui actor şi să-l influenţeze negativ.

Utilizând o metodă şi o tehnică obiectivă, actorul va acumula în el un mare număr de calităţi pozitive, care-l vor elibera şi îi vor permite să alunge toate influenţele nefaste care se ascund în adâncurile subconştientului său. Ceea ce se numeşte în general „a-ţi dezvolta talentul", nu este adesea altceva decât a se elibera de influenţele care îl paralizează sau chiar îl anihilează complet pe actor.

Dacă e bine înţeleasă şi bine aplicată, metoda noastră îi va da actorului obişnuinţa de a gândi profesional în modul său de a aprecia atât propria sa muncă, cât şi pe cea a altora. Termeni ca „natural", „vorbit", „bun", „rău", „trucat", expresii generale în genul „nu face destul" sau „face prea mult", îi vor apărea foarte curând insuficiente. Va avea nevoie de un limbaj mai precis, mai profesional, şi va vorbi în curând de *Secvenţe, Obiective, Atmosferă, Radiaţie, Receptivitate, Imaginaţie, Corp Imaginar, Centru Imaginar, Ritm Interior şi Exterior, Culminaţie, Paliere, Ritm Ondulatoriu, Repetiţii Ciclice, Compoziţia Personajelor, Gest Psihologic, Sentiment Colectiv, Intenţii, Senzaţii* etc. Această terminologie precisă, concretă, va veni nu numai să înlocuiască un vocabular vag şi insuficient, dar va da actorului un simţ teatral mai acut. Percepţia mai aprofundată a impresiilor sale îl va face să deosebească imediat ceea ce este just de ceea ce este fals şi va ştii să-şi îmbunătăţească jocul său şi pe acela al partenerilor săi. Criticile sale vor deveni realmente obiective şi constructive. Simpatiile şi antipatiile personale vor înceta de a mai fi argumentul decisiv în judecăţile pe care le emit oamenii de teatru. În sfârşit, actorii se vor simţi liberi pentru a se într-ajutora, în loc de a-i admira în extaz pe colegii lor sau a-i critrica cu răutate.

Actorul, şi în special actorul de talent, nu trebuie, de asemenea, să neglijeze faptul că tehnica propusă îi va face munca (oricât de buni ar fi şi fără asta) mai uşoară şi mai rapidă. Timpul cheltuit pentru a dobândi, a-şi însuşi metoda este în ultimă instanţă un timp câştigat. Când sunt întrebat dacă nu există un mijloc mai rapid pentru a ajunge la aceelaşi rezultat, răspund că drumul cel mai scurt este de a face cu seriozitate şi răbdare toate exerciţiile metodei până când aceasta va ajunge pentru actor o *„a doua natură"*.

Există un mijloc foarte simplu pentru a vă ajuta fie de a vă stimula voinţa, fie, dimpotrivă, de a vă tempera nerăbdarea: acesta constă în a vă pune în mişcare imaginaţia, în conformitate cu una din legile metodei, şi de a proiecta în voi o imagine proprie, aşa cum veţi fi când veţi asimila toate tehnicile şi veţi dobândi toate aptitudinile ce trebuie să decurgă din practicarea exerciţiilor. Această viziune va lucra în voi fără să vă daţi seama şi vă va duce treptat la rezultatul dorit, cu condiţia să n-o deformaţi, proiectând-o prea departe în viitor. Ajutându-vă în acest mod, dacă o faceţi corect, veţi

sfârşi prin a avea sentimentul că aţi cunoscut şi aţi practicat metoda întotdeauna, dar că pur şi simplu nu eraţi conştient în trecut, şi acum sunteţi. Motivele pentru care scopul urmărit părea atât de îndepărtat şi inaccesibil vor dispărea atunci, şi activitatea prealabilă a imaginaţiei voastre vă va face practicarea tehnicii mai uşoară şi mai rapid asimilabilă, ceea ce se va răsfrânge asupra muncii voastre profesionale.

Aş vrea să mai dau un argument în favoarea metodei mele.

Pe măsură ce veţi pune toate principiile ei în practică, veţi observa că ele sunt destinate să elibereze treptat intuiţia voastră creatoare şi să-i extindă câmpul de acţiune. Tocmai acesta este felul cum s-a creat metoda, nu pe hârtie, ca o ecuaţie sau ca o formulă de fizică, ce este apoi verificată prin aplicarea practică, ci ca un „catalog" sistematic şi bine ordonat al condiţiilor fizice şi psihologice cerute de această intuiţie creatoare. Scopul căutărilor mele era, înainte de toate, de a descoperi condiţiile susceptibile de a provoca, aproape fără greş, această scânteie capricioasă şi insesizabilă care este inspiraţia.

De altfel, noi trăim într-o epocă în care toate necesităţile noastre, modul nostru de viaţă, de gândire, tind către un materialism din ce în ce mai posac, în care comfortul fizic şi standardizarea trec, din nefericire, prea adesea pe primul plan. Omenirea are tendinţa de a uita că progresul cultural nu se poate realiza decât dacă viaţa, şi mai ales arta, este pătrunsă de valori spirituale mult mai preţioase. Ceea ce este material, perceptibil, nu reprezintă decât o mică parte a ceea ce este mai bun în existenţa noastră, şi nu aceasta este ceea ce va rămâne pentru posteritate. Având grijă să simţim mereu pământul ferm sub picioare, nu încetăm de a repeta: *„Trebuie să avem simţ practic!"* Din teama de a pleca în aventură cu arta, noi ne înfigem tot mai adânc şi tot mai rapid în acest pământ la care ţinem atât. Apoi, uneori chiar fără să ne dăm seama, şi adesea atunci când e prea târziu, ne plictisim de viaţa noastră „practică"; aceasta se transformă în depresiune nervoasă, alergăm la psihiatru, căutăm panaceul, încercăm periodic o evadare în senzaţii superficiale, în exerciţii ieftine, în vârtejul accelerat al distracţiilor şi chiar în droguri. Pe scurt, plătim foarte scump refuzul nostru mai mult sau mai puţin conştient de a recunoaşte necesitatea de a reţine în noi un echilibru între valorile practice, materiale, şi valorile artistice, spirituale. Iar arta este domeniul care suferă cel mai uşor şi cel mai profund de pe urma acestui dezechilibru. Nu poţi expira aer fără a-l fi inspirat în prealabil. Nimeni nu poate pretinde să rămână exclusiv „practic", sub pretext că se mulţumeşte de a rămâne în mod constant lipit de sol şi refuză ajutorul acestor valori imateriale, considerate „nepractice", care se află la obârşia spiritului creator şi care constituie într-un fel respiraţia psihologică a omului.

Dacă ne privim sub acest unghi, oare principiile noastre de educaţie artistică nu ne furnizează tocmai mijlocul de a păstra picioarele solide pe pământ şi de a ajunge totodată la nişte valori mai puţin efemere? Vor fi suficiente câteva exemple pentru a vă convinge. Luaţi de pildă *Sentimentul Colectiv* pe scenă. Este aceasta ceva ce puteţi atinge, vedea, auzi? Nu. Şi totuşi, este una din acele valori nepalpabile pe care un grup de actori le poate crea şi face accesibile pentru public, la fel ca şi prezenţa actorilor înşişi tot atât de perceptibile ca gesturile, glasurile lor, tot atât de reale ca decorul, formele şi culorile. Ce este *Atmosfera, Radiaţia, Legile Compoziţiei*, dacă nu acele forţe care sunt în acelaşi timp imateriale şi perceptibile? Ce dă actorului darul de a improviza, de a aprecia maniera în care joacă, mai mult decât ceea ce joacă? Care este această forţă extra-senzorială pe care o provoacă în el şi o utilizează conştient când joacă, pe care se poate baza pentru a realiza corect *Obiectivele Personajului*, datorită căreia el ajunge să-ncarneze pe scenă prezenţa sa psihologică, această prezenţă preţioasă şi indiscutabilă, care nu s-ar putea manifesta cu mai multă tărie cu nici un alt mijloc material?

S-ar putea încă prelungi această listă recapitulându-ne munca. Care este acel curent de fantezie artistică ce trece prin actor în faza imaginării personajului, care precede construirea sa fizică? Ce este ceea care provoacă însuşiri ca *Dezinvoltura, Simţul Formei*, al *Frumosului*, al *Unităţii*? Ce este aceea care conduce „jocurile" *Corpului şi Centrului Imaginar*? Ce este aceea care vizează căutarea contrastelor, care conferă rolului şi întregii piese relieful şi coloritul său? Ce este aceea *Gestul Psihologic*, acel prieten, acel sfătuitor, sau, dacă preferaţi, acest „regizor invizibil", care nu părăseşte niciodată actorul, care-l urmează şi-l inspiră permanent? Oare spectatorul nu simte cu adevărat, fără a le putea defini, prezenţa tuturor acestor forţe invizibile, atunci când actorul a reuşit să le dea viaţă?

Nu există nici un singur exerciţiu în această metodă care să nu urmărească în acelaşi timp două obiective: de a da actorului o bază materială solidă şi să creeze în el un echilibru între elementele tangibile şi elementele intangibile, o bună „respiraţie" psihologică şi să sustragă astfel arta banalităţii şi sufocării.

După câte ştiu, nu există în întreaga istorie a teatrului decât o singură metodă care să fi fost concepută în mod special pentru actor. Este vorba de aceea pe care a elaborat-o Konstantin Stanislavski (şi care, din păcate, este în general prost înţeleasă şi prost aplicată). Această carte încearcă să fie o nouă contribuţie la îmbogăţirea teatrului, permiţând actorilor să se perfecţioneze. Este o tentativă modestă, dar pe care o consider importantă şi la care ţineam foarte mult, pentru a pune la dispoziţie oamenilor de teatru o seamă de idei şi experienţe, organizate într-un sistem coerent şi destinate să introducă în munca noastră profesională mai multă metodă şi mai multă inspiraţie. Stanislavski însuşi îmi spunea: *„Organizează-ţi şi notează-ţi ideile asupra tehnicii jocului dramatic. Este datoria dumitale şi a tuturor celor care iubesc teatrul şi se interesează de viitorul său"*. Mă simt obligat să transmit acest mesaj tuturor colegilor mei, cu speranţa că într-o zi, unii dintre ei vor vrea şi ei, la rândul lor, cu curaj şi modestie, să-şi împărtăşească ideile şi descoperirile în cercetarea legilor şi principiilor obiective capabile să aducă noi progrese în tehnica meseriei noastre.

CAPITOLUL XII

CÂTEVA TEME DE IMPROVIZAŢIE

Veţi găsi în acest capitol un număr de schiţe, povestiri, situaţii şi anecdote diverse, care trebuie să-i permită actorului sau regizorului, să-şi verifice cunoştinţele asupra metodei şi de a o pune în practică în diferite stadii ale dezvoltării lor. Aceste exemple pot servi de asemenea ca exerciţii pentru exploatarea *Atmosferei*, *Obiectivelor*, *Compoziţiei Personajelor*, *Intenţiilor* sau altor puncte ale metodei.

Ele nu sunt întotdeauna foarte originale, şi nici nu au nevoie să fie. Puteţi foarte bine să alegeţi orice temă existentă şi să o adaptaţi nevoilor voastre, sau să inventaţi totul de la un capăt la altul. Este de la sine înţeles că ele nu sunt destinate să fie prezentate în public, în afară de cazul în care este vorba de o demonstraţie a eficacităţii metodei sau a progreselor realizate de studenţi.

Numărul personajelor din fiecare improvizaţie va depinde, evident, de mărimea grupului care participă la exerciţii.

În sfârşit, în toate aceste exerciţii recomand încă o dată să se evite orice cuvânt de prisos.

1. HOŢII:

Într-o regiune pustie, nu departe de graniţă, se află un han cu aspect sărăcăcios. Este iarnă. Noaptea e rece şi suflă un vânt îngheţat. Încăperea hanului, prost luminată, este toată afumată şi în dezordine. Duşmeaua este plină de muguri de ţigări şi gunoaie, şi pe masa lungă de lemn se văd resturi de mâncare.

Bărbaţi şi femei de diferite vârste sunt răspândiţi prin încăpere. Cei mai mulţi au un aspect tot atât de sinistru şi de neprimitor ca şi decorul. Unii sunt întinşi leneşi pe bănci, alţii umblă de colo până colo, alţii joacă cărţi, alţii se încaieră din motive lipsite de însemnătate, disputele lor încetând tot atât de brusc cum au început, alţii, în sfârşit, fredonează sau fluieră printre dinţi ca să-şi omoare timpul.

Cu toate acestea, se simte că toţi sunt liniştiţi, că aşteaptă ceva. Din timp în timp, câte unul dintre ei aruncă o privire furişă pe fereastră sau, după ce face semn celorlalţi să tacă, întredeschide uşor o uşă şi ascultă.

Atmosfera este din ce în ce mai încordată. Oamenii pe care tocmai i-am descris sunt într-adevăr o bandă de hoţi aparţinând unui gang internaţional. Sunt specializaţi în jefuirea unor negustori bogaţi, care transportă mărfuri preţioase de la un capăt la altul al frontierei. Au fost avertizaţi de posibilitatea unei lovituri însemnate în seara aceasta. Un grup de negustori trebuie să treacă frontiera şi, datorită timpului urât şi a depărtării de orice centru locuit, este mai mult decât posibil ca ei să fie obligaţi să caute refugiu pe timpul nopţii în hanul cu pricina.

Deodată, şeful bandei, care are o înfăţişare mai puţin sinistră decât ceilalţi, scoate un fluierat lung. Imediat toată lumea încremeneşte şi ciuleşte urechile, în timp ce el se duce la uşă pentru a se asigura că cei care se apropie sunt într-adevăr negustorii.

La semnalul său totul se va transforma ca prin farmec. Gunoaiele sunt măturate pe dată şi aruncate în coş, masa curăţată şi acoperită cu o faţă de masă curată, mobilele sunt puse la locul lor, totul este în ordine; se aprind lumânări, una este pusă la fereastră pentru a da un aspect primitor casei; în cămin arde vesel focul. Oamenii trag peste ei în grabă costumele obişnuite ale ţăranilor din această regiune; femeile se piaptănă, se pun în

ordine, aruncă şaluri cochete peste umerii goi. Cea mai în vârstă se aşează în fotoliul rulant, lângă cămin, şi îşi pune o covertură peste picioare. Pentru a completa tabloul, şeful, care poartă acum ochelari negri şi o caschetă, scoate o biblie enormă, pe care o pune în capul mesei.

Se aud în curând voci care se apropi, şi trei oameni dintre cei din bandă, care au înfăţişarea mai puţin respingătoare, sunt trimişi în întâmpinarea călătorilor. Ceilalţi pregătesc, în tăcere şi cu aspectul cel mai natural cu putinţă, cina familială.

Cei trei emisari revin, introducând un grup de negustori greu încărcaţi şi înfofoliţi în haine pline de zăpadă. Par îngheţaţi. Fetele cele mai atrăgătoare înaintează spre ei şi îi ajută să se elibereze de mantalele lor grele, în timp ce cei trei ghizi atenţi au grijă de bagaje şi de baloturile cu marfă.

După aceea, şeful, care este cel mai în vârstă, vine să le ureze bun-sosit noilor veniţi şi îi invită să ia loc la masă. Deşi nu este decât un hangiu sărman cu o soţie infirmă, are destulă mâncare şi băutură pentru toată lumea, le spune el, şi îi roagă să binevoiască să împartă cu ei cina.

Oaspeţii sunt foarte mulţumiţi să se poată aşeza şi încălzi. Se aduc mâncărurile şi sticlele, fără a uita o farfurie pentru biata bătrână „paralizată".

Dar înainte de a începe să mănânce, „capul familiei" deschide cu respect biblia şi citeşte câteva versete.

Călătorii încep apoi să mănânce. Fetele le servesc de băut, alergând să aducă alte ulcele cu vin, atunci când cele de pe masă s-au golit. Atâta solicitudine începe să pară suspectă negustorilor. Ei observă că vinul care li se serveşte nu vine din aceleaşi sticle din care beau gazdele lor, şi după efectul fulgerător pe care îl are asupra lor, se ghiceşte că au fost drogaţi.

Lent, imperceptibil, atmosfera pioasă, caldă, amicală de la început se trasformă în jovialitate, în veselie deschisă, şi trece rapid în dezlănţuire. Negustorii, care par să fie tot mai îmbătaţi, devin îndrăzneţi cu fetele care îi servesc, şi bărbaţii încurajează în mod curios aceste îndrăzneli. Fetele îi provoacă şi fiecare caută să flirteze cu acela care se pare că o place. Puţin câte puţin bărbaţii din bandă se retrag sau arată ca şi cum s-ar dezinteresa de ceea ce se petrece în jurul lor. Unul dintre ei totuşi scoate un acordeon şi începe să cânte câteva melodii, pentru a înteţi atmosfera. Într-o clipită, totul se transformă: cuplurile se dezlănţuite, se cântă, se dansează, fetele îi fac pe partenerii lor să se învârtească într-un vârtej drăcesc. Scopul lor este, evident, de a-i abrutiza, de a-i zăpăci complet, ceea ce şi reuşesc. Este o veritabilă orgie. Când bărbaţii par să se prăbuşească, fetele li se aruncă de gât şi vor să-i facă să bea mai mult. Negustorii, care se prefac că se lasă duşi, varsă abil paharele lor, aşa cum o făcuseră deja la masă, pentru a arunca vinul drogat care li se servea. Apoi, cum se aşteptau ceilalţi, ei se prăbuşesc într-un somn greu, sau se mai împleticesc năuciți în jurul încăperii. Acordeonul cântă tot mai încet.

Îndată ce negustorii par să fie cu totul inconştienţi, şeful scoate un fluierat. Imediat toţi membrii bandei, inclusiv „infirma", din fotoliul ei rulant, trec la acţiune. Cu gesturi prudente şi experte, ei explorează cu îndemânare buzunarele negustorilor şi scot de acolo portofelele, ceasurile, bijuteriile; percheziţionează bagajele şi baloturile cu marfa şi scot obiectele de valoare. Prada este adusă şefului, care o îndeasă într-un sac.

Dar deodată se aude un fluierat cu totul diferit de cele precedente, mai strident, mai autoritar, asemănător cu cel al unui semnal de poliţie. Bandiţii tresar. Într-o clipă, negustorii sunt pe picioare şi cu iuţeala fulgerului fiecare se aruncă asupra hoţului, care se află în imediata sa apropiere. Urmează o bătaie violentă; scaune, farfurii, sticle zboară

prin aer... În cele din urmă, hoţii sunt făcuţi inofensivi, li se pun cătuşele, în timp ce femeile speriate se îngrămădesc într-un colţ.

Atunci cel mai mic dintre negustori deschide uşa şi lansează un fluierat strident în noapte. Un motor de camion îi răspunde în depărtare şi se aude maşina apropiindu-se. Falsul negustor se întoarce către vinovaţi şi le declară că sunt în stare de arest, apoi îi scoate afară.

Camionul s-a oprit în faţa porţii. Se aude sunetul motorului în timp ce poliţiştii-negustori revin să-şi ia îmbrăcămintea şi bagajele. Cel mai mic iese ultimul, după ce a scos de sub masă sacul cu prada, pe care şeful bandei l-a ascuns acolo.

Peste puţin se aude ambreiajul motorului, şi camionul se pune în mişcare. Zgomotul se depărtează, nu mai rămâne în liniştea din jur decât mica încăpere a hanului, goală, a cărei dezordine poartă amprenta dramei care tocmai s-a consumat. Atmosfera acestei drame mai persistă încă câteva clipe, după care coboară cortina.

2. SALA DE OPERAŢIE:

Suntem într-un spital. Este ora trei dimineaţa.

În ajun, un important om de stat străin, în vizită în ţară, a fost victima unui accident de automobil în timp ce revenea de la o mare recepţie dată în onoarea sa.

Ceea ce medicii luaseră la început drept o rănire uşoară la cap, s-a dovedit în curând, în cursul nopţii, o gravă fractură de craniu. Suita omului de stat şi membrii guvernului care l-au invitat sunt extrem de îngrijoraţi. În câteva ore, lumea întreagă va afla vestea. Popoarele celor două ţări îşi vor manifesta uimirea şi emoţia. Cel mai celebru chirurg neurolog a fost anunţat şi rănitul a fost transportat rapid la spital.

Improvizaţia începe în momentul în care sala de operaţie este încă cufundată în obscuritate. O tânără infirmieră intră şi aprinde lumina. Medicul şef al spitalului soseşte în urma ei, urmat de mai multe infirmiere, cărora le cere să pregătească totul pentru intervenţie. Apoi intră succesiv radiologul, anestezistul, mai mulţi specialişti care se aferează febril în jurul instrumentarului cu gesturi de o precizie profesională.

Atmosfera este grea, de nelinişte. Reputaţia spitalului şi viitorul relaţiilor între cele două ţări sunt în joc. Fiecare este conştient de răspunderea sa.

În curând intră marele chirurg. El examinează fişa bolnavului, radiografiile, pe care i le prezintă asistentului său, verifică instrumentele şi inspectează rapid personalul, apoi dă instrucţiuni. Infirmierele îl ajută, pe el şi pe diverşii specialişti, care îl asistă, să se spele pe mâini şi să-şi pună bluzele lor albe.

Când totul este gata, este adus rănitul pe cărucior (este preferabil ca acesta să rămână un personaj fictiv) şi este depus pe masa de operaţie. Se face anestezia şi se pregăteşte transfuzia sangvină.

În această atmosferă încordată începe în sfârşit operaţia. Chirurgul şi cei doi asistenţi sunt aplecaţi deasupra capului pacientului. Totul se petrece în tăcere; ordinele se dau prin semne.

Dar în timpul operaţiei se declară o criză. Anestezistul îl previne pe chirurg că pulsul pacientului se încetineşte periculos şi că respiraţia îi devine sacadată şi dificilă. Totul indică faptul că operatul este pe cale să decline rapid. Atmosfera este încordată la extrem.

Chirurgul trebuie să ia o măsură imediată. Hotărăşte să injecteze rănitului un preparat care îl va ajuta să suporte operaţia până la sfârşit, dar care riscă de asemenea să provoace tulburări cardiace, pe care bolnavul, în starea sa actuală, nu le va putea

suporta. Nu sunt decât cincizeci de şanse din cincizeci pentru ca totul să se petreacă cu bine. Chirurgul ordonă să se facă injecţia.

Operaţia continuă. Peste un moment, anestezistul, asupra căruia se concentrează întreaga atenţie, anunţă că pulsul începe să bată mai sensibil şi că respiraţia devine mai regulată. Pacientul învinge şi suportă şocul. Atmosfera se destinde puţin.

În sfârşit, operaţia este terminată şi reuşită.

Pacientul este scos din sală pe cărucior. Asistenţii şi infirmierele îl felicită pe chirurg pentru îndrăzneala şi îndemânarea sa. Într-o atmosferă de mulţumire generală şi de uşurare, infirmierele îi ajută pe medici să-şi scoată bluzele albe şi să se spele.

În momentul când sunt gata să părăsească sala de operaţie, câţiva medici zăbovesc pentru a exprima marelui patron admiraţia lor şi pentru a-şi lua rămas bun de la confraţii lor. Între timp infirmierele fac ordine în sala de operaţie şi ies una dupa alta pe măsură ce şi-au terminat treaba.

Nu mai rămân decât chirurgul şi tânăra infirmieră. Ea îl ajută să-şi pună pardesiul şi îl conduce până la uşă. Ea aruncă o ultimă privire satisfăcută acestei săli unde s-a consumat unul din marile momente ale carierei sale. Tânăra infirmieră stinge lumina şi cortina se lasă, aşa cum s-a ridicat, peste o sală cufundată în obscuritate.

3. O DRAMĂ LA CIRC:

Ne aflăm lângă cupola unui mare circ de reputaţie internaţională. Artiştii acestui circ lucrează împreună de atâţia ani, încât se consideră ca o mare familie, împărtăşind bucuriile şi succesele instituţiei. În spatele marii cupole, sunt aliniate o serie de mici corturi, care servesc drept cabine pentru artişti. Este tocmai un antract. Unii se odihnesc, alţii se pregătesc pentru partea a doua a spectacolului. Clownul şi soţia sa se află la intrarea cortului lor; el o ajută să-şi pună costumul de călăreaţă. Aşezat pe o bancă lângă cortul vecin, Prezentatorul fumează o ţigară, în timp ce, alături de el, seducătorul Trapezist îşi leagă şireturile ghetelor lui speciale şi verifică buna lor funcţionare. Într-un alt cort, nişte acrobaţi fac exerciţii. Ici şi colo se desfăşoară alte scene tipice ale vieţii de circ. Totuşi nu se văd animale şi nici îmblânzitori. Aceştia se află într-un alt colţ. Oamenii discută între ei. Se râde de pesimismul legendar al Prezentatorului, se exprimă bucuria pentru succesul spectacolului, pentru afluenţa publicului din acest oraş, etc. Atmosfera este amicală, domneşte stima reciprocă şi înţelegerea, ca într-o familie unită şi prosperă.

Odată scena bine stabilită, Prezentatorul îşi consultă ceasul şi anunţă că este timpul pentru începerea părţii a doua a spectacolului. El iese şi în curând se aude fluieratul lui urmat de primele măsuri ale orchestrei. Mai mulţi artişti, cărora le vine rândul să intre în scenă, se grăbesc către arenă. După ce-şi termină numărul, revin de unde au plecat. Este o mişcare neîntreruptă şi familiară tuturor de intrări şi ieşiri.

Clownul, Călăreaţa şi Trapezistul rămân singuri în scenă, aşteptându-şi rândul. Trapezistul pare să aibă greutăţi cu încălţămintea luiş desface şireturile, le leagă din nou, le verifică febril, pe măsură ce i se apropie rândul. Este încă pe cale de a le reajusta, când îşi aude numele rostit pe arenă, ceea ce îi măreşte şi mai mult enervarea. Abia a reuşit să fie gata, când prezentatorul soseşte furios în fugă, pentru a-l aduce în scena. Acesta face semn orchestrei să reia introducerea noului număr, şi trapezistul îşi face intrarea pe pistă. Obişnuitul du-te/vino al culiselor de circ continuă. Clownul şi Călăreaţa merg din timp în timp la ceilalţi, ca să-i ajute să-şi schimbe costumele. Deodată se aude un urlet strident dinspre arenă, urmat imediat de un strigăt lung al mulţimii. Toţi artiştii încremenesc. Strigătul mulţimii nu lasă nici o îndoială: s-a produs un accident, acest flagel atât de temut al oamenilor de circ. În tăcerea care urmează se reped cu toţii, parcă împinşi de un

resort, spre intrarea în arenă, pentru a încerca să vadă ce s-a întâmplat. Apoi încet, grupul adunat la intrare se dă în lături pentru a-l lăsa să treacă pe Prezentator, urmat de doi băieţi de pistă care îl poartă pe Trapezist şi îl depun lângă cortul său.

Se produce atunci un incident neaşteptat: cu un strigăt de groază, Călăreaţa se detaşează de grup şi se aruncă hohotind la Trapezist, îi ia capul în mâini, îl leagănă, îi acoperă faţa palidă cu sărutări.

Situaţia este clară. Martorii, surprinşi de această revelaţie, sunt la început şocaţi de reacţia necontrolată a femeii, apoi jenaţi pentru soţul ei. Niciodată viaţa circului nu a cunoscut un asemenea scandal. Clanul nu ştie ce să facă, rămâne mut de stupoare în faţa acestei descoperiri.

Ceilalţi rămân un moment plantaţi acolo, ca paralizaţi de jenă, cu ochii fixaţi asupra Clownului. Ei se întreabă din priviri unii pe alţii ca să-şi confirme impresiile. Numai Prezentatorul are prezenţa de spirit de a-i trimite înapoi la muncă şi de a-i ruga să-şi continue spectacolul. Spune că un medic a fost anunţat şi va sosi dintr-o clipă în alta.

Artiştii se răspândesc şi-şi reiau atitudinile şi ocupaţiile de la început, încercând într-un mod politicos să ignore scena penibilă, care se desfăşoară alături de ei: femeia înspăimântată în faţa amantului, şi Clownul imobil, cu privirea aţintită asupa celor doi vinovaţi.

Medicul soseşte şi dă la o parte femeia înlăcrimată, apoi începe să-l examineze pe rănit. În acel moment, Prezentatorul, împins de o inspiraţie subită, trimite Clownul pe pistă, cerându-i să reia publicul în mână, facându-i să râdă puţin. Ies împreună şi, peste puţin, îl auzim pe Prezentator anunţând numărul Clownului.

În timp ce Clownul amuză publicul, medicul îşi continuă examenul. Nu descoperă leziuni grave şi începe să-l reanime pe accidentat, facându-i o injecţie. Trapezistul dă semne de viaţă şi, treptat, se trezeşte din leşin, în timp ce Călăreaţa îşi vine în fire şi caută să se stăpânească.

Când Clownul revine, Trapezistul stă lângă medic, care îl asigură că nu este nimic grav şi îl felicită pentru şansa miraculoasă pe care a avut-o de a nu-şi fi fracturat nimic. După ce îi prescrie câteva zile de odihnă, medicul iese, lăsând pe cei trei între ei.

Ceilalţi artişti intră şi ies la o oarecare distanţă. Ei evită să treacă pe acolo, şi cei care nu au de prezentat un număr, se retrag în cortul lor şi trag perdeaua. Trapezistul, neştiind ce s-a petrecut în timp ce era leşinat, se miră de indiferenţa şi răceala lor după un accident care ar fi putut să-l coste viaţa. Este contrariat de atmosfera bizară ce domneşte în jurul său, de nervozitatea temătoare a Călăreţei şi de tăcerea Clownului.

Dar cortina nu cade încă, grupul de improvizaţie va trebui să găsească o concluzie satisfăcătoare acestei scene. Cum poate sau cum trebuie să se termine totul pentru a nu cădea în banalitate sau în melodramă?

4. O DUPĂ-AMIAZĂ DE DUMINICĂ:

Scena se petrece într-o familie mic-burgheză, într-un mic oraş din sudul Franţei, una din acele familii prolifice, care cuprinde un întreg clan de unchi, mătuşi, veri şi rude prin alianţă.

Este una din acele duminici după-amiază de vară în care domneşte plictiseala. Căldura este înăbuşitoare. Fiecare se târăşte şi încearcă să-şi omoare timpul, fără ca să sufere prea mult în costumul său greoi şi rigid de duminică.

Bărbaţii ar fi vrut să facă o siestă afară, sub arbori, sau să stea de vorbă în jurul unei sticle în răcoarea pivniţei, dacă n-ar fi fost obligaţi să rămână cu femeile, iar acestea

ar fi vrut, desigur, să se facă comode, în rochii de casă, în penumbra budoarului lor; dar din nefericire, familia aşteaptă vizita rituală a domnului Pichaud, bătrânul farmacist, vizită care nu ar fi putut să fie amânată fără supărare. Dar toată lumea ştie ce om plicticos este.

Se-aude scârţâitul porţii, şi cineva observă că domnul Pichaud soseşte mai devreme decât de obicei. Poate va pleca mai devreme, observă altul.

Dar în loc de domnul Pichaud, este introdus domnul Labatte. Mirarea creşte şi mai mult, când se-nţelege că vizita domnului Labatte nu este pur convenţională. Într-adevăr, notarul, care este un vechi prieten al familiei, ţine sub braţ legendara sa servietă de piele.

Dar domnul Labatte este viclean. Începe prin a vorbi despre ploaie, şi, vreme bună, îi şi lasă pe ceilalţi un timp destul de îndelungat, să-şi pună întrebări cu privire la obiectul acestei vizite neobişnuite într-o duminică, pe o căldură ca asta. Se-amuză să le reamintească că a fost întotdeauna un foarte bun prieten al familiei şi îi lasă să înţeleagă că va deveni în curând cel mai mare binefăcător al ei.

Arzând de curiozitate, familia îl imploră să vină la subiect. Notarul se lasă rugat, ţinându-şi mereu auditoriul cu răsuflarea tăiată.

Apoi vine marele moment. Îşi amintesc ei oare de acest proscris al familiei, Pierre Louis, acest văr depărtat, rămas celibatar, pe care întreaga familie l-a renegat? Reacţiile sunt amestecate: unii se-ncruntă, alţii fac o grimasă, se bosumflă, fac o mină neîncrezătoare, strâmbă din nas dispreţuitor. Toţi sunt vizibil decepţionaţi.

Domnul Labatte îi roagă să fie caritabili şi să se arate indulgenţi, dacă nu pentru cei ce sunt în viaţă, cel puţin pentru cei ce-au murit, şi mai ales pentru vărul celibatar care s-a pocăit de greşelile sale. Într-adevăr, n-a întors el oare spatele numeroşilor săi copii nelegitimi, pentru a-şi lăsa întreaga avere - mai bine de-un milion - ...cui? Dar bineînţeles! Sigur că da! Chiar acestei familii, căreia domnul Labatte a venit să-i anunţe vestea.

Toţi rămân muţi de uimire. Unii deschid gura, dar îşi înghit cuvintele, încearcă să-şi ascundă bucuria şi să salveze aparenţele, păstrând demnitatea potrivită unei familii îndoliate.

Dar lucrul este peste puterile lor. Incapabili să refuleze mai multă vreme sentimentele lor adevărate, încep să-şi piardă minele de circumstanţă.

În curând, îşi aruncă cu toţii masca şi lasă să explodeze buna lor dispoziţie. Pentru a sărbători vestea cea bună, tatăl merge să caute în pivniţă o sticlă din cel mai bun coniac al său, ţinut pentru ocazii mari, în timp ce femeile aduc prăjituri.

Dar chiar în momentul când sare dopul, se aude un ciocănit în uşă. Mai multe lovituri lente şi regulate. Doamne! Trebuie să fie domnul Pichaud, bătrânul farmacist. Au uitat cu totul de el. Va fi imposibil să scape de acest pisălog, care nu va mai înceta cu pălăvrăgeala!

Imediat, tatăl sare la uşă şi face semne celorlalţi. În mare taină, sticla dispare, prăjiturile sunt ascunse, paharele înlăturate, hârtiile notarului reintroduse în servietă, care este ascunsă sub canapea. Când salonul şi-a reluat aparenţa paşnică a unei după-amieze duminicale obişnuite, se dă drumul vizitatorului.

Odată schimbate saluturile de rigoare, familia nu găseşte mare lucru să-i spună bătrânului farmacist; dar acesta se descurcă foarte bine singur. Ţine discursuri despre căldură, despre medicamentele moderne, care detronează nobila artă a spiţerului. Se plânge de durerile sale şi trece în revistă ultimele boli din oraş. În timpul acestui monolog interminabil, auditoriul său trece prin chinurile Iadului şi nu se gândeşte decât

la mica sărbătoare întreruptă. Se poate citi nerăbdarea pe toate feţele. Peste puţin timp, câte unii se prefac că dormitează, alţii, foarte politicoşi, duc conversaţii particulare, iar două dintre femei, apucate de un râs nebun, ies din cameră.

Până la urmă, domnul Pichaud lasă să se înţeleagă că nu este chiar atât de prost pentru a nu observa ca în aer pluteşte ceva anormal, că simte că este de prisos şi că ceilalţi caută să ascundă ceva. Dar cum nimeni nu pare să-i înţeleagă remarcile şi să se ocupe de el, şi nici nu se manifestă intenţia de a se aduce băuturile răcoritoare, el termină prin a găsi o scuză şi a se retrage.

Abia după ce au auzit portiţa închizându-se în urma lui, întreaga adunare începe să se dezgheţe. Într-o clipită paharele şi prăjiturile reapar, sticla de coniac iese din ascunzătoarea ei, însoţită de alte sticle. Se ciocneşte în sănătatea unora şi a altora, pentru boala care i-a venit de hac bietului văr Pierre Louis, ducându-l într-o lume mai bună... Se ciocneşte pentru mica avere pe care o aşteaptă familia, iar domnul Labatte bea pentru onorariile sale. Toate pretextele sunt bune pentru a bea şi a ciocni în această explozie de bucurie.

Înainte de căderea cortinei, familia hotărăşte să plece la Paris, pentru a începe să cheltuiască banii moşteniţi, înainte să apară un alt moştenitor.

5. SCENA PE MARE:

De două zile, furtuna bântuie cu o extremă violenţă. Nu se mai ştie nimic de patru bărci de pescuit, plecate de mai bine de o săptămână şi care în mod normal trebuiau să se întoarcă.

Într-un mic port de pescari sunt adunate la marginea debarcaderului familiile celor plecaţi şi locuitorii satului, scrutând neliniştiţi orizontul sub rafalele ploii, pândind cel mai mic semn de întoarcere.

Atmosfera încordată de nelinişte rămâne impregnată de speranţă şi de această răbdare stoică, generată de o lungă tradiţie pe mare.

Peste un timp, cineva pare să distingă un obiect foarte departe la orizont, care ar putea fi o barcă, poate două, luptând împotriva furtunii şi a valurilor uriaşe. Binoclurile permit să se distingă într-adevăr o singură barcă, al cărui catarg rupt dă impresia că există un al doilea alături de el.

Nu se poate vedea încă despre ce barcă este vorba, dar, pe măsură ce se apropie, se observă că pe punte sunt comasaţi mai mulţi oameni decât numără în general un echipaj. Pentru cei de pe mal, acesata nu poate să însemne decât un singur lucru: celelalte bărci s-au scufunda, şi aceasta a salvat o parte din echipaje.

Dar care sunt bărcile dispărute? Şi care dintre oameni au fost salvaţi? Cei mai curajoşi pun şalupele pe apă, pentru a merge în întâmpinarea bărcii în dificultate şi a-i ajuta pe oamenii epuizaţi să revină în port. Aşteptarea devine insuportabilă.

Pe măsură ce micile bărci revin, debarcând pe plajă pe supravieţuitori, se observă că lipsesc oameni şi se înţelege repede care sunt familiile încercate. Se petrec scene penibile: o fetiţă, crezând că-şi recunoaşte tatăl, aleargă spre un om, apoi se retrage, observându-şi greşeala.

Se simt diferenţe psihologice foarte precise între comportarea celor ce i-au regăsit pe ai lor, şi ai celor care şi i-au pierdut. Primii nu îndrăznesc să-şi manifeste prea deschis bucuria în prezenţa familiilor încercate, iar acestea, în ciuda durerii lor, nu pot fi egoiste într-atât, încât să se închidă la fericirea altora.

Ce se întâmplă după aceea? Cei ce i-au pierdut pe-ai lor vor pleca singuri, sau se vor regrupa? Cum va reacţiona fiecare familie?

6. UN CAZ DE CONŞTIINŢĂ

Într-o întinsă regiune agricolă, doctorul Strake este singurul medic pe o rază de 300 de kilometri.

Dar de câteva zile, el şi-a întrerupt vizitele, pentru a îngriji la el acasă pe singurul său copil, o fetiţă suferindă de o gravă boală infecţioasă. Nu are decât o singură dorinţă: să nu-l cheme nimeni din afară.

El, soţia şi o infirmieră se schimbă mereu la căpătâiul fetiţei, făcând tot ce este medical şi omeneşte posibil pentru a o salva. Momentul este hotărâtor. Viaţa copilului nu ţine decât de un fir, şi un moment de neatenţie i-ar putea fi fatal. Doctorul, deşi foarte obosit, preferă să vegheze el însuşi, pentru a fi sigur că nu se va comite nici o greşeală.

Din nefericire, lucrul de care se temea doctorul se întâmplă. Domnul Blohm, de la ferma cea mai apropiată, vine să-l caute de urgenţă. Soţia sa tocmai a făcut o criză de inimă.

Doamna Starke nu vrea să-l lase pe soţul ei să plece. Doctorul încearcă să-i explice fermierului că nu poate ieşi pe moment. De o parte şi de alta se pune o dureroasă problemă de conştiinţă: dacă medicul îşi părăseşte copilul... Iar dacă doamna Blohm rămâne fără îngrijiri? Cei doi bărbaţi se înţeleg.

Cum veţi ieşi din această situaţie fără a juca mânia, agresivitatea sau amărăciunea?

7. ÎNCEPUTURILE UNUI TÂNĂR REALIZATOR

Julian Wells este un foarte tânăr regizor, extrem de sincer, încă neîntinat de meserie. Entuziasmul său, dragostea de muncă, i-au adus un succes rapid, şi foarte curând a fost absorbit de Hollywood.

ÎI găsim în plin turnaj într-un studio, repetând cu actorii prima mare scenă a primului său lung-metraj. Dinamismul său este molipsitor. El încurajează pe toată lumea, este atent de la cel mai neînsemnat dintre figuranţi, la ultimul maşinist etc. Studioul este ca o casă de bună dispoziţie şi gentileţe, în care toată lumea lucrează cu bucurie.

Actorii repetă scena cu entuziasm. La sfârşit, totul este perfect: o adevărată fericire.

Se pregăteşte filmarea într-un climat de veritabilă inspiraţie. Pasiunea care emană din tânărul realizator pare să-i pătrundă pe toţi. În sfârşit, scena este filmată. Totul a fost atât de perfect, atât de strălucit, încât nu mai trebuie reluată.

Când regizorul strigă *„Stop!”*, intervine un scurt moment de nelinişte întrebătoare, apoi toată lumea pe platou îşi manifestă bucuria. Femeile se duc să-l sărute, este felicitat, toţi se felicită între ei. Niciodată în istoria cinematografului n-a fost filmată o scenă atât de magnifică. Şi pentru a încununa totul, se aud aplauze dintr-un colţ întunecat al studioului.

Toată lumea se întoarce, şi atunci apre din umbră producătorul şi unul din acoliţii săi, care au observat filmarea, ascunşi în colţul lor. Este excelent, magnific, foarte bun, exclamă producătorul, aprobat de asistentul său. Numai că...

Şi iată-l că propune modificări, sfătuieşte să se aducă schimbări ici şi colo. *„E o simplă sugestie ceea ce vă spun acum.”* Iar asistentul nu încetează să aprobe din cap.

Treptat, ambianţa scade. Pe măsură ce producătorul, analizând toate detaliile, demolează încetul cu încetul întreaga scenă, toată această muncă minunată, moralul regizorului, al actorilor, chiar al tehnicienilor scade.

Realizatorul nu este de acord cu sugestiile producătorului. Jignit de a fi umilit în faţa interpreţilor săi, el rezistă, încearcă să-şi apere concepţia scenei şi interpretările actorilor, mânia sa se dezlănţuie. Jenaţi, actorii se retrag unul după altul, ca şi cum ar fi ştiut dinainte că riposta este inutilă, îm sfârşit, nu rămâne pe platoul studioului decât regizorul, în faţa producătorului şi a asistentului acestuia. Producătorul îi dă un ultimatum: sau va refilma scena aşa cum i-a fost cerută, sau va fi înlocuit.

Rămas singur, tânărul regizor, cu inima rănită de acest botez al focului la Hollywood, meditează, ca mulţi alţii înaintea lui, la vicisitudinile meseriei sale.

8. BĂTRÂNUL CLOWN

Tortolino este un bătrân clown celebru. Propria sa fiică găseşte, că nu există cineva mai nostim decât el. Şi Sasso, protejatul său, pe care l-a învăţat meserie, are pentru el multă admiraţie.

Dar fiica sa şi Sasso, fatalmente îndrăgostiţi unul de altul, se căsătoresc. Aceasta îl face pe Tortolino să-şi modifice numărul, pentru ca să participe la el şi ginerele său.

Dar Sasso se arată în curând superior dascălului său, şi la fiecare reprezentaţie, el este acela care cucereşte publicul. În curând, tânărul devine vedetă, în detrimentul lui Tortolino, care trece pe planul al doilea.

Tortolino ar vrea să fie fericit, dar nu poate să se oprească din a suferi. Oricât ar fi de mândru de elevul său şi satisfăcut de fericirea fiicei sale, el nu este mai puţin necăjit de această pierdere a prestigiului, pe care trebuie s-o suporte în tăcere.

În seara aceea, ca după orice reprezentaţie, toţi trei se pregătesc să cineze. Tinerii căsătoriţi, care se scaldă în fericirea dragostei lor şi a reuşitei lui Sasso, se silesc totuşi să nu-şi manifeste prea mult bucuria, pentru că simt nefericirea lui Tortolino. Mai mult, tânăra femeie îşi surprinde tatăl bând pe furiş, ceea ce nu i se întâmplase încă până atunci. În timpul cinei, în ciuda eforturilor pe care le fac pentru a menţine conversaţia, jena devine evidentă, şi ei nu pot evita sentimentul că au ajuns într-un impas.

Atmosfera este încordată. Ei evită să vorbească de meserie, dar nu găsesc alte subiecte, care să nu-i amintească bătrânului de situaţia sa penibilă. Ce să spună? Totul sună fals. Ce sa facă? Se pare că nu există nici o soluţie. Fericirea prea mult visată capătă un gust amar.

De mai multe ori în timpul mesei, bătrânul clown se scoală de la masă. Fiica sa ştie că el se duce să bea pe ascuns, dar ezită să-i spună lui Sasso, de teamă să nu-l facă să se simtă şi mai prost. Dar Sasso nu întârzie să afle despre ce este vorba. Tortolino, de fiecare dată când revine la masă, este tot mai beat. În faţa tăcerii copiilor săi, a privirilor lor jenate, are reacţii de sfidare. Apoi se scuză din nou şi le doreşte seara bună.

Pentru prima dată în întreaga sa carieră, Tortolino este beat, şi copiii ştiu că aceasta nu va fi şi ultima. Se îndreaptă spre uşă împleticindu-se, apoi se întoarce, se uită la ei şi izbucnind brusc le strigă cu o voce plină de teamă şi durere: *„Nu mai râdeţi!”*

9. LECŢIA PARTICULARĂ

Pentru a câştiga ceva bani, un student sărac dă lecţii particulare de matematică unei fetiţe de 12 ani cu obrazul pistruiat. Tatăl fetiţei, un domn foarte bogat, îşi consideră fiica o ştrengăriţă fermecătoare; dar pentru student, ea nu este decât o mică scorpie.

Lecţia se desfăşoară relativ bine, până în momentul în care tânărul îi dă o problemă, pe care ea nu poate s-o rezolve. Furioasă, ea îl sfidează să găsească el însuşi soluţia. Din păcate, nici el nu reuşeşte. Dă din colţ în colţ, îşi reîncepe explicaţiile, crede că

va scăpa prin discursuri vagi, dar nu găseşte nimic, şi eleva sa se amuză cu răutate, încurcându-l din ce în ce mai mult.

Pentru a adăuga ceva în plus la încurcătura bietului student, tatăl intră în acel moment în cameră şi se instalează lângă ei, pentru a asista la lecţie şi pentru a admira progresul fiicei sale. Băiatul caută să se eschiveze, propunând o nouă problemă, dar puştoaica răutăcioasă îl readuce rapid la cea dintâi. El încearcă încă de câteva ori, dar în zadar. Atunci tatăl, văzând că studentul a ajuns la disperare, le explică problema amândurora.

Băiatul este foarte jenat; se aşteaptă să fie concediat. Dar tatăl este un om de treabă şi bagatelizează incidentul, povestindu-i că el însuşi, în tinereţe, s-a lovit adesea de probleme de acest gen. În cele din urmă, în semn de consolare, el îl invită pe tânăr să ia masa cu el.

Studentul acceptă, şi tatăl îi lasă să-şi continue singuri lecţia. Dar de data asta, fata are o lucire de triumf în ochi, şi este limpede că de acum încolo, ea va fi aceea care va domina.

10. ÎNGROPAŢI DE VII

Un grup de turişti vizitează o mină celebră de cupru din Montana, ale cărei galerii se întind la mai bine de un kilometru şi jumătate în adâncime. În acest grup se găsesc reuniţi oameni de tipuri şi caractere foarte diferite, care nu s-ar fi găsit reuniţi împreună nicăieri în altă parte.

Există între ei, de exepmlu, în afară de ghid, un agent de schimb, un escroc care aşteaptă ocazia să-i pungăşească, soţia agentului de schimb, două învăţătoare, o prostituată, un cuplu tânăr în voiaj de nuntă, un asasin şi detectivul care-l urmăreşte, un alcoolic înveterat şi o tânără fată atinsă de o boală incurabilă, pentru care aceasta va fi ultima vacanţă.

Ascensorul îi lasă pe fundul minei şi urcă. Ei aşteaptă în penumbră, obişnuindu-se cu atmosfera claustrată a locului, când deodată, chiar în momentul când ghidul le spune să-şi aprindă lanternele pentru a-i conduce în galerii, se aude o explozie uriaşă. Turiştii sunt aruncaţi la pământ sub efectul suflului. Tone de stâncă şi de pământ cad în puţul ascensorului şi blochează intrarea. Presiunea este atât de mare, încât pământul se tasează imediat. Turiştii sunt pur şi simplu zidiţi înăuntru!

Când îşi revin din spaimă, capătă un nou şoc, înţelegând că sunt îngropaţi de vii şi că situaţia este cel puţin serioasă. Caracterul intim al fiecăruia se dezvăluie în cursul panicii care urmează. Tânăra căsătorită urlă de groază. Agentul de schimb cere ghidului să facă ceva. Soţia lui leşină, prostituata încearcă s-o reanime. Asasinul şi detectivul apucă nişte lopeţi şi încep să sape cu disperare în dărâmături. Alcoolicul vrea să caute o reconfortare în sticlă, dar observă că aceasta i s-a spart în buzunar atunci când a căzut. Şi tot astfel pentru celelalte personaje.

Pe scurt, primele reacţii ale fiecăruia sunt aproape toate dictate de egoism. Apoi, pe măsură ce devine evident că orice contact cu suprafaţa este imposibil, că foamea şi setea se fac simţite, că bateriile lanternelor se epuizează şi că lumina devine tot mai slabă, că sistemul de aerisire al minei nu mai funcţionează şi că gazele nocive, venind din subsol, umplu atmofera... atunci acest egoism se transformă într-o veritabilă ură reciprocă, ce se manifestă în fiecare din cuvintele şi actele lor.

Simţindu-se condamnaţi la moarte, ei luptă şi se apără ca nişte fiare sălbatice, acuzându-i pe toţi ceilalţi de relele ce s-au abătut asupra lor, făcându-i răspunzători de soarta lor, reproşându-şi reciproc că nu fac nimic pentru ca să scape de-acolo. Cei cu

spirit de răzbunare se lasă din plin în stăpânirea lui, laşii sunt şi mai laşi decât de obicei, iar cei înclinaţi spre milă şi resemnare încearcă s-o ascundă.

Şi totuşi există în om un simţ al solidarităţii profund înrădăcinat, care reapare în momentul când moartea este realmente iminentă. Acest moment vine până la urmă. Fiecare înţelege că orice speranţă e pierdută, că trebuie să se resemneze în faţa inevitabilului şi că, din moment ce trebuie să moară cu toţii, nu au altceva de făcut decât să accepte situaţia aşa cum este.

Şi atunci se operează o adevărată răsturnare. Toate tarele morale, toate urâţeniile morale sunt măturate. Comportarea, sacrificiile lor dezvăluie tot ce este mai bun în om, bunătatea, altruismul său sincer.

Grupului care lucrează la această improvizaţie îi revine sarcina, să facă simţită ideea în ce măsură aceste ultime minute, în cursul cărora fiecare pare să găsească „starea de mântuire", ar corespunde, în viaţa de toate zilele, celei mai fericite dintre utopii. Jocul actorilor trebuie să fie destul de convingător, pentru ca să se justifice remarca unuia dintre personaje, care spune că niciodată n-a întâlnit la oameni atâta pace şi atâta înţelegere. Acest personaj ştie totuşi că, dac-ar fi salvaţi, fiecare ar redeveni inevitabil el însuşi, şi această stare elevată s-ar spulbera, şi atunci se roagă ca nimeni să nu vină să-i scape.

Turiştii vor fi sau nu salvaţi până la urmă? Care le vor fi în acest caz reacţiile? Tot atâtea prelungiri posibile pentru această improvizaţie, pe care grupul îl poate, sau nu, explora, vor da exerciţiului un nou interes.