

UN COMPENDIU DE STILURI

Marcela Dan

Volumul *Poetici ale artei actorului în secolul XX*, de Nicolae Cristache trece în revistă personalități ale vieții teatrale care și-au pus amprenta în pregătirea actorilor și a învățământului artistic prin metodele lor. Cartea este un compendiu al stilurilor artistice și o scurtă sinteză a poeticilor teatrale din ultimul veac. Acest demers pornește de la personalitatea cea mai reprezentativă a artei actorului Konstantin Stanislavski, în alte două capitole ne vorbește despre diferiți oameni de teatru, modelele lor de lucru cu actori, tratând teatrul american, european (rus, francez, german, englez, polonez, italian), precum și cel românesc al cărui reprezentant este Ion Cojar, și se încheie cu metoda lui Bertolt Brecht. Acest volum le oferă studenților un îndrumar în procesul de pregătire universitară.

Sistemul lui Stanislavski este o abordare sistematică a instruirii actorilor pe care practicantul rus de teatru Konstantin Stanislavski a dezvoltat-o în prima jumătate a secolului XX. Sistemul său cultivă ceea ce el numește „arta de a experimenta“ (în contrast cu „arta reprezentării“). El mobilizează gândirea conștientă a actorului și voința, pentru a activa alte procese psihologice mai puțin controlabile - cum ar fi experiența emoțională și comportamentul subconștient - simpatic și indirect. În repetiție, actorul caută motive interioare, pentru a justifica acțiunea și definirea a ceea ce personajul încearcă să obțină la un moment dat (o „sarcină“). În cele din urmă, Stanislavski a ajuns să-și organizeze tehnicile într-o metodologie coerentă și sistematică, care s-a bazat pe trei direcții majore de influență: I. abordarea ansamblului centrată pe regizor, estetică și disciplinată, a ansamblului companiei Meiningen;

II. realismul centrat pe actor al lui Maly; și III. înscenarea naturalistă a lui Antoine și mișcarea teatrului independent .

În spațiul teatral, au apărut nenumărate școli și metode dezvoltate de diverse personalități din lumea teatrului ale căror obiective urmăreau descoperirea și îmbogățirea personalității, valorificarea capacităților fizice și psihice, pentru sprijinirea jocului actoricesc. Teatrul american își are rădăcinile în tradițiile celui european pe care l-a importat, revoluționând interpretarea actoricească din Occident. Când Studioul de Artă Teatrală din Moscova a vizitat Statele Unite, la începutul anilor 1920, Richard Boleslavsky, unul dintre studenții lui Stanislavski de la First Studio, a susținut o serie de prelegeri despre „sistem“ care au fost publicate, în cele din urmă, sub titlul de *The First Six* (1933) . Interesul generat i-a determinat pe Boleslavsky și pe Maria Ouspenskaya (o altă studentă la First Studio) de a emigra în SUA și de a înființa Laboratorul de teatru american. Turneul a durat doi ani și mulți dintre actorii Teatrului de Artă preferă să rămână în Occident și să nu se reîntoarcă în Uniunea Sovietică. Așa începe răspândirea Sistemului. Acești emigranți, dintre care îi enumerăm pe Richard Boleslavsky, Maria Ouspenskaia, Michael Cehov, au promovat ideile lui Stanislavski despre arta actorului. La dezvoltarea acestei metode, au contribuit Lee Strasberg, Sanford Meisner, Stella Adler.

Lee Strasberg pornește de la premisa că actoria există în fiecare om, doar că diferă în măsura în care se manifestă gradual în funcție de talent; el considera că actorul trebuie să-și exploateze propriile experiențe emoționale, pentru a susține senzația de real pe scenă. Lee Strasberg îi încurajează pe actori să apeleze la experiențele personale, ca să se apropie de experiențele emoționale ale personajelor lor. Stella Adler contrazice metoda lui Strasberg, motivând că experiențele emoționale ale actorului sunt altele decât cele ale personajului pe care trebuie să îl interpreteze. Actorul trebuie să se folosească de imaginație, inteligență, pentru a crea personajului.

Tehnica propusă de Sanford Meisner constă în credința că actorul ar trebui să acționeze cu adevărat în spațiu și propune un antrenament în care actorul își urmează impulsurile

instinctive, pentru a naște reacții comportamentale organice, reale. Sanford Meisner și-a învățat elevii să „trăiască cu adevărat în circumstanțe imaginare date“. Demersul său este unul iminent practic; faimosul său exercițiu de repetiție, în care doi actori stau față în față și răspund cu o frază repetată, descompun tehnica excesiv structurată și construiește deschidere, flexibilitate și abilitatea de a asculta.

Viola Spolin pornește de la ideea că fiecare poate improviză și juca teatru, deoarece învățăm din experiențe și trăiri, iar teatrul se naște din joc. „Improvizația pentru teatru“ a Violei Spolin este adesea numită „Biblie improvizată“ și îi învață pe actori să trăiască în acel moment și să răspundă rapid și sincer la circumstanțele prezente.

Michael Chekhov a dezvoltat o tehnică de acțiune, o „abordare psiho-fizică“, în care transformarea, care lucrează cu impuls, imaginație și gest interior și exterior, este centrală. Această abordare oferă instrumente clare și practice în lucrul cu imaginația, sentimentele și atmosfera.

În teatrul european, Appia și Craig conferă autoritate absolută tripletei autor, regizor, actor.. Simboliștii de talia lui Meyerhold, Jacques Rouchez, Lugné Pöe, Tairov sau Vah-tangov fac recurs la imagine, teatrul fiind interpretare, și nu imitare. Tehnicile și ideile elaborate de Evgheni Vahtangov au vădit, de asemenea, un rol semnificativ în dezvoltarea Metodei, având ca scop formarea actorilor și exersarea abilităților acestora. Regizor rus, Vsevolod Meyerhold, este cel ce a revoluționat gândirea teatrală europeană, cel care a introdus o nouă formă de expresie în arta actorului: corporalizarea. Vsevolod Meyerhold dă naștere jocului biomecanic. Actorului nu îi este îngăduit să exteriorizeze stările sufletești prin intermediul intonațiilor vocale. El trebuie să-și elimine Eul în scopul creației.

În teatrul francez, Andre Antoine dă viață „Teatrului liber“ și caută reflectarea unei realități și în interpretarea personajelor. El îi cerea actorului să uite de propria persoană atunci când pășea pe scenă și să se identifice cu personajul. Antoine Artaud se opune supremației cuvântului și a teatrului ca reflex material al textului. Pornește în căutarea adevărului printr-o întoarcere la origini. Pentru Artaud, spațiul scenic

este un spațiu al creației.

În teatrul englez, Gordon Craig susține dogma teatralității, se află în căutarea unei supramarionete. În viziunea lui, actorul nu poate fi catalogat ca un artist, deoarece „tot ceea ce este accidental, e contrar artei“. Peter Brook afirmă că pentru formarea unui actor este importantă dezvoltarea unei capacități de a urmări și a observa ceea ce se desfășoară în jurul său. Actorul trebuie să conștientizeze că nu poate juca singur și că trebuie stimulat de regizor, de ceilalți și de rol.

Jerzy Grotowski este unul care a creat teatrul polonez modern. El avea să găsească în corpul actorului însuși fundamentul teatrului. El definește teatrul dintre actor și public. Elementele vizuale sunt construite prin mijloacele corpului actorului, iar efectele muzicale și acustice prin intermediul vocii sale.

Teatrul italian este reprezentat de Giorgio Strehler și Eugenio Barba. Giorgio Strehler afirma că „Teatrul este reflecția activă a omului despre el însuși“. Împreună cu Paolo Grassi, prieten vechi cu care împărtășea și pasiunea pentru teatru, a lucrat mai multe spectacole și a pornit, în 1947, în marea aventură: Piccolo Teatro, „un teatru de artă pentru toți“. El consideră teatrul ca agent primar al schimbărilor sociale, prin care își vede pus în practică visul unei Europe unificate, bazate nu numai pe piețele libere și consumism, dar și pe ceea ce el a numit, nu fără o notă de esențialism, o „umanitate comună“ și o moștenire culturală comună. Eugenio Barba spune „Un actor are, asemeni îngerilor, trei limbaje care creează energii: ritm, dinamism, asociere“. Un actor are capacitatea de a se pregăti mental și fizic pentru rolul pe care acesta îl numește tehnică și poate fi realizat conștient sau inconștient.

În teatrul românesc, personalități ca Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, David Esrig, Radu Penciulescu, Dinu Cernescu, Andrei Șerban și-au pus amprenta asupra învățământului românesc de teatru, în special asupra formării actorilor și regizorilor. Cel care s-a afirmat pe deplin în instruirea actorilor la Institutul de Artă Teatrală „Ion Luca Caragiale“ a fost profesorul Ion Cojar. Acesta a fondat școala românească de metodă în arta actorului, călăuzit de principiul „procesul, nu succe-

sul“. El a susținut că spectatorii nu trebuie să aibă impresia că asistă la un spectacol de teatru, ci la un eveniment autentic de viață. El afirmă că actorul nu operează tot timpul cu logica polivalentă. Substituirea actorului în cea a personajului se întâmplă zgomotos, la vedere, în fața publicului.

Ultimul capitol este dedicat lui Bertold Brecht. Adeptul teatrului epic subliniază caracterul dual al teatrului și oferă prin „tehnica distanțării“, posibilitatea trecerii de la prezența reală a ceea ce este trăit la ceea ce este reprezentat scenic. Brecht a dezvoltat teoria și practica combinată a „teatrului său epic“, sintetizând și extinzând experimentele lui Erwin Piscator și Vsevolod Meyerhold, pentru a explora teatrul ca un forum pentru idei politice și pentru a crea o estetică critică a materialismului dialectic. Teatrul epic contrapune pe spectator acțiunii de pe scenă, transformându-l în observator și mizează pe rațiune. Se cere o distanțare între scenă și spectator, pentru ca spectatorul să-și păstreze luciditatea; astfel, pe scenă, actorul „joacă“, nu „trăiește“ rolul.

Studiile regizorilor despre arta teatrală generează o profundă diversificare a modalităților de punere în scenă a spectacolelor în beneficiul mișcării teatrale internaționale. Actorii sunt chemați să-și reîmprospăteze cunoștințele teoretice, cu scopul de a face față provocărilor artistice.

Nicolae Cristache, *Poetici ale artei actorului în secolul XX*, București, Editura Eikon, 2019, 186 p.