

LUCIA STURDZA

ACTORUL

ȘI

ARTA DRAMATICĂ

BUCUREȘTI

Atelierele SOCEC & Co., Soc. anonimă

1912

LUCIA STURDZA

ACTORUL

ȘI

ARTA DRAMATICĂ

BUCUREȘTI

Atelierele SOCEC & Co., Soc. anonimă

1912



Lucia Sordza

INTRODUCERE

Actorul interpretează un rol prin *grainu*, *mimică*, *gest*, *atitudine*.

Arta de a grăi. *dicțiunea*, este un întreg studiu care cuprinde: articulațiunea, punctuațiunea, respirațiunea, frazarea, coloritul, nuanțarea, stilul, tranzițiunile, pauzele, tonalitatea, emisiunea vocii, etc...

Mimica este gimnastica muschilor feței și mai ales a ochiului, ca mijloc de exprimare a stărilor sufletești.

Gestul ne servește ca complinire și explicare a acțiunei îndeplinită sau de îndeplinit. Varietatea și sobrietatea gestului, justețea lui ca reflex al stărei sufletești,

eleganța și amploarea lui; raportul dintre gest și costum, etc. . .

Atitudinea este arta de a coordona, de a ne armoniza jocul; prin studiul ei învățăm cum trebuie să stabilim legătura dintre gest, mimică, dicțiune, costum, astfel, ca aceste diferite părți să conlucreze la armonia unui ansamblu, la desăvârșita realizare a personagiului de reprezentat. Perfecta echilibrare ale acestor diferite părți ale compunerii unui rol, constituie atitudinea.

Prin atitudine înțelegem cuvântul în sensul lui cel mai larg, cuprinzând în sfera acestei noțiuni atitudinea mută și atitudinea vorbindă, adică atitudinea în general.

Despre dicțiune, mimică și gest se găsesc lucrări speciale. Mărginindu-ne să reamintim numai câțiva dintre acei ce au scris asupra acestor studii, vom menționa pe: Legouv  , Provost, M  nechet, Le Roy, Beer, Jean Blaize, Roderich Benedix, Calmberg, A. Philippi, etc..., precum Piderit și Ch. Hacks. Acești doi din urmă s'au ocupat cu mimica și gestul.

Despre atitudine în general și despre diferitele părți cari o compun, nu există — dupe cât știu — un volum special. Un volum în care să se vorbească despre: compunerea rolului, naturalul pe scenă, convențiunea, obiectivitatea și subiectivitatea, sinceritatea în exprimarea sentimentelor pe scenă; despre imitațiune, despre importanța diferitelor părți ale unui rol... și mai ales despre coordonarea tuturor acestora.

Negăsind o asemenea lucrare complectă, de și unele din aceste precepte sunt tratate de Diderot în „Paradoxes sur le comédien“, și de Coquelin aîné în „l'Art du Comédien“, m'am silit să scriu aceste câteva pagini.

Această lucrare n'are altă pretențiune decât aceea de a fi adunat câteva cugătări, câteva vederi generale asupra artei actoricești.

Observațiunile făcute aci, sunt rezultatul experienței practice, precum și a cetirei lucrărilor mai sus citate cari tratează despre această materie.

În orice volum care pomenește despre

teatru, fie că ar scrie despre actori, despre meseria lor, despre piesele în cari au jucat, în ori și ce cărticică vorbind de departe sau de aproape despre această materie, putem găsi reflexiuni folositoare.

Punerea lor în practică ne învață prin experiență, dacă sunt de folos sau nu.

Scriind aceste rânduri m'am adresat acelora cari n'au ca mine 13 ani de carieră și le-am spus: iată ce cred de folos, iată cum cred că trebuia procedat, și iată cum îmi lămuresc eu rostul cutărui sau cutărui rezultat. De voiți, faceți ca mine, veți vedea dacă e bine sau rău.

Voi începe prin a vorbi despre atitudine, voi căuta să arăt raportul ce există între atitudinea propriu zisă și rolurile de studiat și voi urma cu cercetarea preceptelor și a principiilor pe cari le cred de folos.

[[Studiul atitudinii este în legătură prea strânsă cu personagiul, și variază cu diferitele întrupări omenești, ca să se poată desprinde și generaliza în reguli și precepte.

Singura regulă de urmărit este: armo-

nizarea cât se poate mai perfectă a tuturor amănuntelor.

Însă, dacă nu există cărți despre atitudine, nu putem zice că nu avem cum să ne desăvârșim acest studiu. Natura, istoria și literatura ne oferă ocaziuni de cercetări atât de infinite și de multiple, încât să știm numai să ne folosim de ele și vom căpăta cunoștințele necesare.

Acest studiu despre omenire se poate urmări pe deoparte asupra celor ce ne înconjoară în viața de toate zilele, pe de altă parte prin citire.

I

Inainte de a arăta de cât ajutor pot să fie actorului observațiunea și cetirea, ași dori să preîntâmpin reproșul ce mi s'ar putea aduce: că prin o analiză prea subtilă și științifică a procedurilor actoricești, ași distruge spontaneitatea talentului.

Cunosc teoria talentului creator și atot puternic; teoria actorilor talentați deși incuți, jucând bine numai din instinct, printr'un dar natural.

Cuvântul *dar*, ne va servi ca argument în favoarea noastră: acești oameni cari au *darul*, adică talentul, talentul natural, ce fac? joacă bine, adică reprezintă în mod natural, exact, personagiul de reprezentat. De ce? pentru că au darul să imite, să

copieze bine; pentru că observațiunea la ei e spontană, deși inconștientă poate, pentru că procesul de observațiune se petrece în ei printr'un dar al naturei, printr'o aptitudine firească și se fixează așa clar în mintea lor, încât reînvie, la nevoie, fără nici o sforțare.

Nu putem nega, — ori cât am voi — că arta actoricească este o imitațiune a naturei, o copie a vieții; cu cât va fi mai perfectă cu atât va fi mai bună.

Acei cari au mai multă ușurință pentru imitațiune, aceia sunt oamenii cu talentul înnăscut. Darul înnăscut se poate cultiva, servindu-ne chiar de tendința pe care am observat-o în felul lui de a proceda, și îl vom desvolta, atunci când există, dându-i mai multă tărie, amplificându-l prin exercițiu.

Iar acolo unde nu va fi fost talent, îl vom crea, în aparență cel puțin, slujindu-ne de îndrumările observate la acei ce au talent. Ceea-ce a fost spontan la ei, o vom dobândi prin cercetare. Dacă dâșii puteau să redea perfect tipurile din natură, fiind

că le observau în mod nesilit, fiind-că li se întipărea în minte cu înlesnire, noi,—cei fără talent înăscut, — prin observațiune voită, stăruitoare, ne vom însuși și noi modelele naturei, și vom putea să le redăm, cu cât le vom fi observat mai bine.

Prin urmare dacă talentul există nu-l vom distruge prin studiu, din contră prin studiu îl putem desvoltă, și când nu există ne servim de mijloacele cari îi sunt proprii și cari la nevoie, îl pot înlocui, întru câtva. Analiza aceasta a mijloacelor de redare scenică contribue numai să explice mecanismul artei actoricești.

Cât despre spontaneitatea jocului, vom reveni mai târziu și mai pe larg la această chestiune.

Am vrut numai să dovedesc folosul ce poate rezulta pentru actor, din cercetările asupra artei sale, prin opoziție cu teoria exclusivității talentului spontan.

II

Să vedem întru cât observațiunea ne poate veni în ajutor ca mijloc instructiv.

Lumea întreagă este imensul câmp de studiu care se desfășoară dinaintea ochilor noștri. Fericiți acei cari știu să vadă! Arta fiind o copie a naturei, n'avem decât să privim în jurul nostru și să copiem dupe natură; dar să copiem exact și să *interpretăm* ceea ce copiem. Pentru asta trebuie să privim cu ochii inteligenței, să ne silim să pricepem și să admirăm.

Darul observațiunei, în mare parte face pe actor; cel ce nu-l are îl poate căpăta prin voință, ațintindu-și puțin atenția; cu timpul se capătă obiceiul, până într'atât, încât ajungem să înregistrăm în mod

aproape mașinal, inconștient, ticuri, gesturi, etc. și une ori chiar să le imităm, apropiindu-ne astfel de talentul natural. Câte case atâtea obiceiuri. Atâția oameni atâtea suflete. Nu spunem de sigur vre-o noutate cu asta; nu, n'avem pretenția să descoperim America. Nici când adăogăm că nașterea, mediul, educația, instrucția, profesia, mijloacele materiale influențează asupra individului. Nu, nu afirmăm nimic, confirmăm și noi la rândul nostru ceea ce au constatat atâția alții.

Însă dacă este așa, cât de mare este infinitatea exemplelor naturei, câtă varietate între ele, și ce infinitesimale sunt diferențele dela om la om, dela tip la tip. Câtă pătrundere de observațiune ne trebuie ca să urmărim creațiunile multiple ale naturei și în acelaș timp cât de nesfârșite sunt ocaziunile pentru a observa... În tot momentul modelele sunt dinaintea noastră. Acasă, pe stradă, la birt, într'o prăvălie, la teatru, la curse etc. și mai ales în călătorie. Obișnuința mediului adoarme vioiciunea interesului; de câte ori în graba

ocupațiunilor zilnice, nu trecem cu vederea întâmplări și oameni cari ne-ar fi o comoară prețioasă de observațiuni folositoare.

În călătorie, desbărați de scopuri imediate, curiozitatea se redeșteaptă dela sine pentru tot ce e nou în jurul nostru: locuri și oameni; observăm, chiar fără să vrem; atenția noastră este atrasă de tot ce în călătorie e neobișnuit. Pe de altă parte, când în străinătate întâmpinăm întrupări bine cunoscute, le distingem și mai curând ele reese pentru noi cu atât mai mare putere cu cât sunt puse în relief de înstrăinarea celor ce le înconjoară. De câte ori n'am exclamat fiind la Paris d. ex. cutare trebuie să fie Român! Imi aduc aminte că m'am distrat adesea în voiaj făcând pronosticuri asupra celor ce mă înconjurau. Une ori mă înșelam, alte ori ghiceam. Ex.: cutare de sigur e vre-un militar îmbrăcat în civil; doamna cutare e neapărat de neam mare, perechea acea tânără trebuie să fie doi amorezi cari s'au luat de curând (acî mărturisesc că nu tre-

bue multă pătrundere) oh! uite-o cum mănâncă, cum s'a așezat la masă, cum ține furculița! de sigur că e vre-o mitocăncuță etc... Ce om sgârcit trebuie să fie domnul acesta; X e vre-un artist de sigur și Y un cavaler de industrie, și așa mai departe. Pe ce se bazau presupunerile mele. Pe nimic și pe tot. Ochiul și mintea înregistrează mereu, chiar fără ajutorul nostru, imagini peste imagini, noțiuni peste noțiuni; ele se suprapun, se coordonează de la sine; de o dată o imagine isbind memoria noastră vizuală, deșteaptă în ea un șir întreg de imagini și noțiuni asemuitoare și astfel ajungem să zicem de pildă: cutare trebuie să fie vre-un militar îmbrăcat civil; ținuta asta, gestul, peptănătura, felul ăsta de a vorbi le-am văzut de atâtea ori la cutare sau cutare militar pe care-l cunosc, la toți acei pe cari nu-i cunosc, dar pe care i-am văzut zilnic pe străzi, în localuri publice, fără însă să-i privesc. Și așa mai departe.

Așa dar *facultățile* noastre *receptive* ne sunt de mare folos; pe ele ne putem baza

adesea. Uneori avem nevoie de un model, pentru un anume tip și se poate întâmpla să ne lipsească momentan; ne adresăm atunci memoriei noastre și de cele mai multe ori ea ne desfășoară un șir întreg de amintiri, după cari ne putem îndruma.

Bine înțeles că imaginile pe cari le vom încredința noi înșine memoriei prin atenție susținută, vor fi cu atât mai vii, și mai durabile. Cu cât ne vom silii să le precizăm contururile și să le fixăm raporturile, cu atât le vom păstra mai bine și mai îndelungat. Iată pentru ce am zis „fericiți acei ce știu să vadă“.

Un tip oarecare, produs de actualitate al modei, este ușor de observat; particularitățile care îl deosebesc sunt foarte izbitoare și relativ puține la număr; ele consistă, în cele mai multe cazuri, în îmbrăcăminte, în felul de a vorbi, de a umbla etc. În scurt sunt manifestațiuni exterioare isvorâte din capriciul timpului în care trăește și cu care va muri. Se pot notă cu mare înlesnire.

Nu putem zice acelaș lucru când e vorba

de tipurile eterne, de caracterele neperitoare ale rasei omenești; ele sunt oglinzirea sufletelor; într'unul din ele noi studiem o mie de suflete, precum în o mie de suflete vedem pe unul și același: substractul tuturilor, tipul ideal care le coprinde pe toate. Observațiunea noastră nu se mai mulțumește cu manifestațiunile externe, ea vrea să cunoască sufletele, vrea să cunoască *sufletul*; trebuie să ne încordăm atenția, cu atât mai mult, cu cât observațiunea noastră devine mai subtilă, mai psihologică.

Sufletul omenesc este ca o liră, ea răsună la cea mai mică adiere de vânt. Să ne închipuim spre exemplu diferite tipuri de sgârciți sau de cochete... deosebindu-se între ele din cauza infinitelor circumstanțe prin care natura și societatea le-a format: sgârciți comici și tragici, bogați și săraci, tineri și bătrâni, culți și inculți, slabi și puternici etc., etc. Multiplicitatea aceasta de varietăți compune *tipul ideal*: *sgârciitul*, *cocheta*, etc. Astfel toate caracterele neperitoare ale rasei omenești sunt numai

abstracțiunile, *quintesența observațiunei de veacuri*. Toate aceste tipuri variate, *deosebindu-se* între ele prin particularități proprii, rezultate din condițiile de viață și de naștere, se asemuesc între ele prin înclinări comune firei omenești și constituiesc *idea-lul speciei*. Ca să extragem această generalitate, observațiunea singură nu poate fi de ajuns și atunci intervin cugetarea, comparația, memorizarea care uneori urmează observațiunei altă dată lucrează dimpreună cu ea ajutându-se una pe alta.

III

Int'r'adevăr cugetarea poate deschide orizonturi, nebănuite la prima vedere. Despre memorizare am avut ocazia să vorbim puțin în treacăt; am văzut ce rol important poate juca memoria vizuală în observațiune. Acelaș lucru se întâmplă cu memoria auditivă, cu memoria faptelor și a lucrurilor citite, cu memoria în general.

Dacă asupra lucrurilor observate stăm să ne gândim puțin, dacă cugetăm aflăm cauzele efectelor observate; iar, prin deducție, putem generaliza că de câte ori vom întâmpina anumite cauze, vor trebui să producă anumite efecte și invers că anumite efecte au fost provocate de anumite cauze ex: de câte ori vom să emoționăm

publicul, trebuie să fim noi în aparență emoționați; nu voi zice ca Boileau „*Si vis me flere ipsum tibi*“, dacă vrei să plâng trebuie mai întâi să plângi tu însuși, nu. Diderot în „*Paradoxes sur le comédien*“ susține din contra că actorul trebuie să rămâie stăpân pe sine și să se prefacă numai. Căci, zice el, dacă ne-am lăsa prada sentimentului momentan am uita de întreaga piesă, de rolul nostru, am uita că suntem pe scenă, în fața publicului și nici o reprezentație n'ar mai avea loc, oamenii s'ar omorâ de-a binele dacă ura și lovitura de pumnal n'ar fi prefăcătorie. Pentru dobândirea acestei emoțiuni fictive și perfect imitată trebuie studiu, exercițiu, cugetare; ea face parte din compunerea unui rol.

Pentru înfățișarea unui personaj nu servim în primul rând de indicațiunile autorului; acestea adeseori sunt incomplete, sumare, sau relative numai la fizicul său. Prin cugetare ne vom aduce aminte, că de un anumit fizic este legat un anumit temperament, că pornirile unui

om sunt în legătură directă cu complexitatea lui nervoasă, că e nimerit să gesticulăm mai puțin, mai armonios, când trebuie să reprezentăm o femeie distinsă, și mai mult mai desordonat când e vorba de o femeie din popor; că omul în mânie seamănă adesea cu omul nebun prin desordinea întregei sale atitudini etc. și astfel ne vom clădi personagiul reînviind prin cugetare, ceea ce am adunat în mintea noastră prin observațiune și memorizare și ținând seamă de raporturile ce determină imboldurile, precum întreaga purtare rațională, vom compune astfel personagiul pe care vrem să-l invocăm în mintea noastră.

Intr'adevăr sunt texte care dela început lasă să intrevadă psihologia întreagă a personagiului; altele, mai adânci, mai obscure sau mai filosofice, cer mai multă încordare; și într'un caz și într'altul cugetarea ne călăuzește în aflarea adevăratului caracter, în trăsăturile-i generale cât și în amănuntele lui.

Precum într'un tablou, o umbră uitată

strică ansamblul, tot astfel un rol poate perde din vigoarea, din corectitudinea executării, prin neglijarea unui detaliu, din lipsă de *cugetare stăruitoare*.

Că să dăm un exemplu cunoscut de toată lumea să vorbim de Hamlet. Câți actori n'au jucat acest rol, câți scriitori nu s'au ocupat de el; și cu toate volumele ce s'au scris asupra acestei scrieri, cine ar vrea astăzi să-l joace va fi oare scutit de a se gândi adânc asupra intențiilor autorului, asupra interpretării însăși? Cu cât îl privim mai de aproape cu atât găsim în el prilej de studiu; *toată învățătura nu e decât o îndrumare pe calea perfecțiunii*.

Neavând pretenția nici să citez legi, nici chiar să stabilesc reguli, să-mi fie permis să insist asupra procedurilor pe cari le-am experimentat și pe cari le cred de folos în propășirea carierei teatrale.

Dacă privim în zare, departe pe o întindere mare, dinaintea noastră, pe un lac de pildă, nu vedem mai întâi nimic; de odată, un punct care se mișcă ne atrage

atenția; ce să fie ? Ne uităm mai bine, mai îndelungat, și punctul aproape invizibil la început, se precizează, se lămuște tot mai bine: este o barcă; înăuntru pare că sunt 3 oameni, doi lopătează și al treilea stă etc. . . .

Acelaș lucru, se petrece identic cu ochiul minței: o cugetare obscură se clarifică prin stăruire asupra ei; înțelesul nepătruns la prima cetire reese din ce în ce mai limpede prin gândire. A trebuit timp ochiului să se deprindă cu distanța ; îi trebuie vreme minței să se familiarizeze cu o idee, până să o priceapă.

IV

Se vorbește foarte mult în cariera teatrală de *compunerea unui rol*. În ce constă această compunere? Să ne uităm la un actor când își învață rolul; ce face el? Citește câțva timp, apoi de odată, se oprește și rămâne cufundat în gânduri; ce s'a petrecut? O fraasă, o indicațiune a textului iau fixat atenția; cum trebuie interpretată cutare propozițiune și care este gestul corăspunzător mai nemerit? Deși lucrurile în aparență ar fi foarte ușoare, în realitate întâmpinăm adesea mari greutăți.

Ce poate să fie mai simplu, mai natural decât să umblî: te scoli de pe scaun și pleci; toată ziua umblăm și nu ne mai gândim cum umblăm. Așa ar fi dacă pe

scenă am putea să umblăm ca în viață; sau dacă am fi noi înși-ne personagiul ce trebuie să înfățișăm. Dar dacă admitem că jucăm, de pildă: vre-o bolnavă sleită de puteri, vre-o bătrână uitată de vremuri, vre-o fată sburdalnică sau vre-o regină impunătoare, nu va fi oare nevoie să ne gândim, să reflectăm un moment asupra modului cum trebuie să umblăm; deducțiuni filosofice nu încap acî neapărat. Memoria ne va ajuta să redăm manifestațiunile exterioare înregistrate prin observațiune.

Ceea ce am spus despre felul de a umbla, se referă la toate gesturile, la întreaga înfățișare a personagiului.

Compunerea unui rol este studiarea amănunțită a tuturor trăsăturilor care *stampilează în mod vădit* întruparea unui personaj.

Cînd intrăm pe scenă, dela primul pas ce'l facem, din felul chiar cum închidem ușa, cum purtăm hainele, din însuși găteliile sau zdrențele noastre și mai ales din *expresiunea de pe fața noastră* spectatorul trebuie să ghicească ce fel de persona-

giu represintă, detaliile toate trebuiesc bine coordonate pentru a face un tot bine armonisat.

Expresiunea fisionomiei fiind cea mai importantă, trebuie socotită aparte.

Mimica este o artă specială care colaborează în mod însemnat cu arta teatrală; la nevoie ea ne poate învăța contracțiunile musculare ale feței, care exprimă: durerea, ilaritatea prostească etc... pentru acest scop putem consulta textele originale sau în lipsă vre-o traducere *).

Când am vorbit însă de expresiunea fisionomiei, am menționat-o ca oglindirea stărei sufletești, ca reflexul focarului lăuntric de unde iradiază flacăra pe obrazul nostru și-l luminează sau îl întunecă, îl aprinde îl tulbură, sau îl înseninează îl liniștește; actorul care voește într'adevăr să-și trăiască rolul, nu trebuie nici un moment să lase să adoarmă în el viața aceasta lăuntrică: redarea ei este partea cea mai principală și mai grea a compunerii rolului.

*) Vezi „Mimica” de Piderit.

Punctul *subiectiv* din care examinăm o idee poate une ori să ne oprească dela interpretarea ei corectă; de îndată însă ce vom adopta *obiectivitatea*, această dificultate dispare; căci prisma, sub care privim noi, umbrește cu propriile-i culori, întunecând pe cele adevărate, care nu mai pot astfel să ne lumineze și să arate inteligenței noastre enigma pe care vrem s'o deslegăm.

Tendința naturală este să interpretăm totul din punctul nostru de vedere, să rezumăm totul în noi. Putem să tragem folose din această tendință, însă se ne oprim la timp, pentru ca să nu ne devie dăunătoare. În compunerea unui rol când întâmpinăm vreo dificultate de interpretare, procedăm prin comparație:

Ce aş face eu în astfel de împrejurări? punct de vedere *subiectiv*; iar din punct de vedere *obiectiv*: cum trebuie să facă eroul meu în raport cu psihologia şi fizicul seu. Această psihologie o stabilim prin analiza personagiului, cu ajutorul spiritului *critic*; şi spiritul critic depinde de puterea de obiectivitate. Cu cât ne vom putea desbărâ de propria noastră personalitate în faţa unui studiu, cu atât acesta va reeşi mai limpede pentru cugetarea noastră. Răceala, imparţialitatea pe care se sprijină critica bine înţeleasă, ne apără de multe aprecieri greşite, cari le-am face din punct de vedere subiectiv.

Iată de ce ar fi de un mare folos ca actorul să-şi studieze mai întâiu rolul din punct de vedere absolut obiectiv şi pe urmă să se silească să pue propriile lui calităţi în serviciul personagiului de reprezentat. În realitate cel mai bun actor, oricât de sincere ar fi sforţările sale, stampilează mai toate rolurile pe cari le joacă cu pecetea propriei sale firi.

Şi cum poate fi altfel. Actorului i se

cere, ca primă condițiune, să-și trăiască rolul să-i dea viață, emotivitate etc. . . într'un cuvânt tot ce se opune spiritului critic. De la prima cetire a unui rol, actorul de temperament este mișcat de părțile sentimentale, fie ele duioase sau violente, producătoare de lacrimi sau de groază etc. . . răpit, cu lacrămile în ochi, el este ispitit de efectele de produs, se ambalează, uită de analiză. Vorbesc de actorul de temperament prin urmare de actorul prețuit lăudat. . .

Iată de ce criticul, deși n'ar fi în stare să joace rolul interpretat de un actor, este de multe ori mai competente să-i spue dacă a jucat bine sau rău, și pentru ce a jucat rău sau bine. Pe când unul rămâne absolut obiectiv celălalt este târât de subiectivitate.

Concluzia e deci limpede: Să nu uităm pe cât posibil, când ne studiem rolul să fim cât mai obiectivi, și cât se poate mai puțin subiectivi.

VI

Despre compunere, obiectivitate și subiectivitate, am mai avea multe de zis; totuși nu vom mai stăruî asupra lor, și dacă ne am oprit câtva, am făcut'o cu scopul să arătăm ce rol poate juca cugetarea prin observațiune, memorizare, comparație în complectarea compunerii unui rol adică în atitudinea mută și atitudinea vorbită a artei actoricești. Cât despre spontaneitatea jocului, vom reveni mai târziu și mai pe larg la această chestiune.

Prin observațiunea directă a oamenilor suntem condamnați să putem studia numai pe acei ce trăesc în jurul nostru, să cunoaștem mediul în care suntem meniți să trăim, și atâta tot.

Pe scenă însă actorul este chemat să reprezinte oameni din toate păturile sociale și din toate timpurile: prinți și țărani, antici și moderni etc. Și atunci ne e de mare ajutor *citirea*. În romanele și operile clasice găsim tipuri, eroi și eroine extrase de autori din viața reală; selecțiunea și gruparea trăsăturilor caracteristice ne este înlesnită de scriitorul care ne vorbește despre eroul său; câștigăm astfel, sub formă condensată, cunoștințe mai multe.

Să vedem cari mai sunt foloasele cetirei:

Deși e o banalitate să spui că este de un mare, de un neprețuit și neînchipuit folos să cetim, totuși nu ne putem împiedica să ne oprim puțin asupra acestei *așa zise banalități*. Aruncându-și întâmplător ochii asupra acestor rânduri, cel ce e convins de acest adevăr nu câștigă nimic; se poate însă întâmpla, mai ales printre elevii dela conservator, vre una care târâtă de ocupațiunile zilnice să uite ce bogate sunt roadele citirei. Și dacă aceste câteva cuvinte n'ar avea alt rezultat decât să-i le amintească, nu vor fi fost rostite în zadar.

Citirea este izvorul cel mai netăgăduit de cultură, atât din punct de vedere al instrucției cât și al educației.

Copilul, adolescentul, primesc în anii de școală, primele noțiuni principale de știință, artă, literatură; căpătăm astfel numai o bază generală asupra și cu ajutorul căreia ne vom îndruma în viitor în *specializarea* necesară meseriei noastre.

Într'adevăr mintea omenească nu poate cuprinde în mod temeinic universalitatea științei, a artei; trebuie să facem o selecțiune. Cât despre noi, artiști dramatici, lăsând la o parte citirea cărților care se referă la știința despre natură, vom căuta să pătrundem pe acele cari vorbesc despre omenire.

Matematicile, cu spiritul lor speculativ, ne au dezvoltat logica în primii noștri ani de învățământ; științele naturale dimpreună cu fizica, chimia, au hrănit în noi *positivismul* atât de necesar mai cu seamă actorului; fiind că *positivismul* este *întâmpinarea obiectivă* sub prisma rece a analizei, a spiritului critic, și am văzut ajutorul

pe care-l poate aştepta actorul în compunerea unui rol dela spiritul critic.

Totuşi, după ce am făcut această primă gimnastică a inteligenţei, trebuie să renunţăm la ea. Aceste exerciţii sunt preparativele prin care ne am format cugetarea. Cu ajutorul ei să ne silim acum să cunoaştem omul, pentru ca să putem să înfăţişăm oameni pe scenă.

Din antichitate, omul a căutat să capteze puterile naturei, punându-le în serviciul nevoilor sale materiale; a păşit deci dela început pe domeniul ştiinţei, deşi în mod inconştient relativ la scopul ştiinţei pure. Şi iarăşi din antichitate omul a simţit nevoia să-şi plângă şi să-şi cânte durerile şi bucuriile şi s'a născut: *poesia*; să le transmită mai întâi verbal sub forma de cântece din familie în familie, din neam în neam: *istoria*. Astăzi dacă vrem să cităm câteva titluri sub care omenirea se cercetează pe ea însăşi, avem: etnologia, filologia, istorie, roman, poezie, psihologie, filosofie etc... Ce fel, avem noi oare ne-

voie să stăpânim toate aceste ramuri de cunoștințe, ca să fim actori buni?

Nu, n'am zis asta. După cum am mai spus-o, darul e ceva înăscut nu se capătă cu nimic, și a fi un actor bun este un dar: probă atâți actori buni și totuși absoluți inculți: aveau darul. Însă un actor bun când e și cult poate deveni un actor excelent, și în loc să aibă când și când licăriri de talent, va avea o continuitate, o siguranță, o justeță de interpretare, care îi vor asigura succese nenumărate, în cariera sa.

N'am zis iarăși că este neapărată nevoie să fim perfecți filologi sau istorici neîntrecuți și așa mai departe. Însă dacă cetim astăzi o pagină de istorie, mâine un roman, dacă ni se întâmplă altă dată să răsfoim vre-un tratat de psihologie, s'ar putea nimeri să întâlnim, în istorie de pildă, vre-un personagiu dintr'o tragedie clasică pe care l'am jucat sau îl vom juca vre-o dată, și să aflăm astfel fapte și însușiri ce pot înrăuri asupra interpretărilor noastre. Romanul procedează prin descrip-

ție; autorul ne arată și sufletele eroilor săi și mediul în care trăesc aceștia, insistă și asupra manierelor, a portului, etc. Ce colecție de tipuri nu încredințăm memoriei noastre fără să vrem, prin cetire; și *instinctiv*, la nevoie, reproducem, nu cutare sau cutare personagiu anume din vre-un roman, ci idealul unui tip care s'a format în mintea noastră prin un proces inconștient; n'am luat un anumit fel de a umblă, de a ședeă, etc. din diferite cărți; însă imaginile descriptive s'au contopit, *părțile distinctive* dispărând, iar *cele comune* suprapunându-se, au format caracteristica.

Psihologia unui personagiu ne dă probabilitatea și modalitatea determinantei acțiunilor sale. Deprinzându-ne să distingem însușirile sufletești ne înlesnim reușita unei interpretări, bazată pe aflarea lor.

Cum am mai spus-o omul se naște cu talentul; însă nu-i mai puțin adevărat, că talentul unit cu cultura întrece talentul brut, și pe de altă parte că și cultura poate ajuta mult pe cel fără talent. Și

care este, ah Doamne! actorul care să zică că nu are talent! De teamă însă, că dacă întâmplător n'am avea talent, fără să ne dăm seama despre o atare nenorocire, și de groază că alții ar putea să intrevadă această lipsă, să căutăm cel puțin să ne cultivăm, și să ascundem în acest fel insuficiența noastră posibilă. Aceasta iarăși nu e oare un folos?

Și când atâția s'au trudit în specializări amănunțite și și-au scris rezultatele cercetărilor lor, noi să nu ne împruptăm din belșugul de adevăruri pe care le găsim la îndemână. Când pe altul nu l-au întors din cale piedicele de tot soiul, în urmărirea țelului răvnit, munca și oboseala în cercetarea necunoscutului, noi să rămânem leueși și indiferenți în fața bogățiilor adunate, din cari nu ne rămâne decât să culegem sau să alegem?

De sigur că această nepăsare nu-și găsește loc într'un suflet de artist, și vom ceti, cu sau fără metodă, alegând cât ne va sta în putință, și mulțămindu-ne altă dată cu ce vom găsi întâmplător.

Vederea colecțiunilor de statui și de tablouri de prin muzee, va fi la rândul ei foarte eficace pentru actor. În capod'operele maeștrilor sculpturei și a picturii putem admira, *proporția, armonia, vigoarea, gestul, atitudinea întreagă, coloritul, expresia, mișcarea, ansamblul, naturalul* etc. și să ne formăm *gustul*, de care avem atâta nevoie pe scenă, mai cu seamă femeile. De câte ori n'am văzut actrițe înfățișându-se în vre-o toaletă încărcată cu tot felul de podoabe, ca să pară cât mai scumpă, cu nuanțe de culori care țișă împreună. În zadar interpretarea va fi inteligentă din punct de vedere al compoziției personajului; când ochiul este jignit mereu, spectatorul nu poate să fie mulțumit. O femeie înaltă, corpolentă este caraghioasă cu o rochiță scurtă: lipsește proporția, și invers una scurtă, îmbrăcată cu o rochie cu trenă seamănă cu o fetiță deghizată în persoană mare, cu rochii împrumutate. Trebuie să facem educația estetică a ochiului; obișnuindu-ne văzul cu frumosul, îi vom duce lipsa, și vom lupta pentru do-

bândirea lui. Contemplarea și analizarea capod'operilor de artă ne ajută foarte mult pentru îndeplinirea acestei părți educative. Iată pentru ce pot spune că vizitarea muzeelor face parte din mijloacele de studiu pentru perfecționarea artistului dramatic.

El va găsi pentru înfățișarea eroilor de prin tragediile clasice nenumărate indicațiuni. În marmura rece și albă, trăesc în statuele rămase dela cei vechi, Greci și Romani, zeii și eroii lor, transmitând posterității măreția și simplitatea atitudinilor cari caracterisau popoarele vechi în mișcărilor lor. Jupiter, Junon, Mercur, Diana, Pallas, Venus, Apollo întrupați în chip de oameni, toate statuele acestea ne dau impresia de forță, ne uimesc prin puritatea și unitatea liniilor, prin amploarea gestului.

Gimnastici eminenți, cei antici, uneau *supletea* cu *forța* și în exercițiile lor însoțite de muzică își păstrau *echilibrul* prin mișcări *ritmice*. La statuele antice putem admiră *armonia* și *eleganța* mișcărilor, iar actorul de tragedie va putea copia dupe

aceste modele gestul clasic *larg, lipsit de unghiuri ascuțite*, ba din contră urmând *curbe armonioase* și mai ales plin de *siguranță de vigoare, de elasticitate, de am-ploare* într'un cuvânt.

VII

Din studiul artelor ne convingem și mai bine de axioma lui Boileau: „*Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable*“. Nimic nu-i frumos ca adevărul, adevărul singur trebuie îndrăgit.

După cum totul în natură se menține printr'un echilibru și-o armonie perfectă — dovadă însăși excepțiunile cari servesc tot mai pentru confirmarea regulei — tot astfel în artă — copia naturei — trebuie să ținem seama de toate concordanțele și concomitanțele ca să facem un lucru frumos, adică adevărat.

Zicem de un om că e urât când de pildă, are vreo tresătură disproporționată: un nas prea lung sau prea gros, gura strâmbă..., etc.

din potrivă un om frumos este acela care are toate trăsăturile regulate, proporționate, etc.

Când vrem deci să facem operă de artă teatrală, să jucăm un rol în mod artistic, vom lua seama ca tot ce poate să desăvârșească compunerea rolului să fie în raport armonios; ca gestul sau mimica să nu fie în contradicție cu îmbrăcămintea, cu vârsta, cu mediul sau împrejurările. Neținând seama de necesitatea raporturilor proporționale vom da naștere *neverosimilului*; nu vom putea deșteptă în mintea spectatorului reprezentarea personagiului sau a faptului ce voim să-i arătăm, nu ne va crede, și-i provocăm chiar nemulțumirea, când cuvintele nu vor fi rostite de actor însoțite de jocul complet care ar trebui să caracterizeze personagiul.

„Le vrai peut quelquefois *n'être* point vraisemblable“ zice francezul. Și mai ales la teatru se poate întâmpla ca adevărul pur să pară neverosimil. Condițiunile speciale în cari se face teatrul după cum voi arăta în urmă: decorurile, lumina ram-

pei, etc... toate acestea contribuesc ca realitatea de pe scenă să fie alta decât aceea din natură și dacă vom căuta să facem lucruri adevărate — în sensul cel strict al cuvântului — nu vom dobândi *adevărul teatral*, vom da naștere neverosimilului. „Coquelin Aîné“ povestește, că odată doborât de oboseala unui turneu adormise deabinelea prefăcându-se că doarme în „Anibal“ din „Aventuriera“. Publicul însă a găsit că nu doar-meà bine „natural“ că n'a știut să simuleze destul de artistic somnul.

Totul se rezumă în perfecta echilibrare, în proporția de păstrat între toate manifestațiunile jocului nostru, pe deoparte între ele, pe dealta cu cadrul în care se petrece acțiunea.

În multe cazuri unele disproporții sunt voite, căutate de actori, impuse chiar de autor. Anume: cazurile când o pasiune covârșitoare distruge echilibrul sufletesc: nebunii, maniacii, eroii de orice fel; însă chiar în această desordine aparentă, în chiar acel disechilibru, actorul trebuie să știe să pue în primul plan, să nuanțeze

cu colori mai vii, mai puternice pasiunile indicate de autor și să așeze în mod gradat; cu diferențieri treptate, celelalte sentimente știind să lase în umbră pe deoparte și să pue în relief pe dealta, lucrurile mai mult sau mai puțin importante. Este o greșală capitală să crezi că toate părțile unui rol trebuie puse în evidență, cu aceiaș putere.

Find-că veni vorba să examinăm puțin chestiunea *nuanțării diferitelor părți ale unui rol*.

Adică în compunerea unui rol trebuie să dăm acelaș relief fiecărei fraze, să jucăm cu aceiaș intensitate toate părțile rolului?

De sigur că nu. În viața de toate zilele nu resimțim cu aceiaș forță diferitele încercări prin cari trecem; sunt lucruri cari ne lasă indiferenți, altele cari ne interesează puțin, altele cari ne mișcă adânc etc. . . și așa mai departe.

De asemenea va fi și cu întâmplările închipuite pe scenă. Vom alege momentele culminante pe cari le vom așeza într'o lumină orbitoare; peste celelalte vom aruncă un fel de vâl, o umbră mai ușoară, sau

mai deasă, dupe cerințe. Părțile umbrite vor da și mai mult relief, punctelor principale.

Știm cu toții ce importanță are într'o frază, înțonarea cuvintelor de valoare. Dacă înțonăm cu aceeași putere fiecî un cuvînt, fraza nu mai are nici un înțeles, fiecare distrugînd valoarea cuvîntului precedent și așa pînă la sfîrșitul frazei; pe cînd variînd inflexiunile vocii și învățîndu-ne să le urcăm și să le coborîm după înțeles vom putea da însemnătate cuvîntului care lămu-rește întreaga frază.

Cea ce se întîmplă într'o frază se poate lua ca pildă pentru rolul întreg.

Părțile conversative, prin urmare explicative și cari mai în totdeauna rezumă părerea autorului și nu fac parte directă din acțiune, acelor părți le vom da mai puțină intensitate. O narațiune trebuie spusă cu mai puțină vioiciune decît am întrebuintat pentru îndeplinirea faptului povestit.

Nu trebuie să credem însă că putem să nesocotim vre-o parte a compunerii unui rol; că din moment ce am ajuns la o scenă

care, din voința autorului, are o importanță secundară aceea scenă o putem trece cu vederea, și să rostim cuvintele în mod pripit, neinteligibil, indiferent de vor fi sau nu auzite de public.

Scenele pe cari le credem secundare au aceeași importanță, ca și scenele principale, dacă ne silim să le socotim rostul față de întreaga piesă; vom căuta să le dăm la reprezentare, aceea valoare care echilibrează mai perfect întreaga acțiune.

Pe scurt, este jocul de lumini și de umbre; este teoria contrastului, legea inerției căpătate.

VIII

Putința de a se adapta mediului, de a stăpâni o cât mai mare elasticitate, prin urmare de a se putea intrupa cât mai perfect și mai des în diferitele creațiuni ale autorului, această puțință este fala și renumele actorului bun.

Fiindcă am insistat, așa de mult asupra necesității adaptării mediului, să vedem care ar putea fi rezultatul contrar ce s'ar ivi din lipsa acestei adaptări. Pe lângă neajunsurile mai sus citate, se va naște *ilaritatea*.

În adevăr — autorul piesei mai ales — sau un spectator care urmărește cu seriozitate desfășurarea acțiunii, care e mișcat inte-

resat, emoționat, și dorește și mai departe desvoltarea acelei emoțiuni, acela zic, va fi surprins în mod neplăcut de un sunet fals, de o bâlbâială, de un gest nepotrivit; nemulțumirea se va naște din lovitura neașteptată și primită în sens contrariu directivei în care eră îndrumat.

Spectatorul însă care n'a fost emoționat fie că e mai puțin sensibil sau că a fost distrat — acela care a rămas indiferent va fi isbit numai de nepotrivirea, de neadaptarea cutărei mișcări sau intonații, etc... și va zâmbi, va râde.

Cazurile de asemenea fel sunt destul de numeroase și cunoscute ca legende de culise, ca să mai am nevoie să insist asupra lor.

Prin urmare unele lucruri dăunătoare dramei pot sluji comediei. Vom putea trage nenumărate efecte comice din contraste violente, din nepotriviri fantastice, din exagerațiuni, din excentricități, din diformități chiar, din lipsa de mlădiere, din prea multă mlădiere; din tot ce nu se prezintă în raporturi proporționale, din tot ce nu se echilibrează și nu conlucrează în mod

firese. Asta sub rezerva unor anumite condițiuni căci cine nu știe că acelaș lucru poate fi primit în diferite chipuri de diferiți oameni, după diferitele împrejurări.

Să luăm pilda următoare: un om, dela țară, lipsit de educație intră într'un salon: neobicinuit cu luxul ce-l înconjoară el se încurcă în covoare, se împleticește, cade... vrând să se ridice, răstoarnă o mesuță cu biblouri de lângă el; vorbește mai tare decât toți cei ce-l înconjoară, râde cu hohote când toți zâmbesc discret, se înclină până la pământ salutând pe camerista pe care, după îmbrăcămintea el o ia drept stăpâna casei. Toate aceste erori, toate aceste greșeli, provenite din lipsa de adaptare mediului, sunt comice, stârnesc ilaritate.

De ce? Fiindcă conțin în ele, ceva mecanic, ceva automatic, și pentru că explicațiunea *râsului* se află tocmai în lipsa de *elasticitate*.

Știm cu toții că *râsul* este propriu numai genului omenesc; animalele nu râd. Iar omul râde numai de semenii săi; niciodată un obiect nu stârnește râsul

prin el însuși, ci prin întocmirea omenească care l'a așezat, în așa chip, și într'un anumit loc, unde și cum ar putea provoca râsul.

E stabilit deci că numai despre oameni, pot râde oamenii.

În ce mod se produce ilaritatea?

Prin nepotrivirea, *neasimilarea* cu mediul, cu circumstanțele, cu situația. Prin asimilare ne indentifiăm, și parem a fi la locul nostru; și invers în cazul contrar. Accastă lipsă de mlădiere după împrejurări, dă o aparență de *automatism*, de ceva mecanic, care se află la baza ori cărui lucru *rizibil* Ex: un actor joacă o scenă de sinucidere: ia revolverul îl ridică în mod tragic, îl lipește de tâmplă, apasă pe cocoșul revolverului, odată, de două de trei... detunătura nu pornește, .. publicul râde: s'a petrecut numai partea mecanică a acțiunii; sunetul nepornind nu s'a pus în concordanță acțiunea cu efectul urmărit; publicul a râs. Sau mai lămurit. Altă scenă: trebuie în timpul acțiunii să mă așez la pian și să cânt: am convenit că la momentul cutare la fraza cutare mă

voiu aşezà la pian, şi X dintre culise va cântà pentru mine, eu făcând numai mişcarea de a cântà. Zis şi făcut. La momentul convenit mă aşez le pian, dau din mâini... nu ese nici un sunet... X adormise între culise.

Mă scol repede, renunţând să mai cânt; la momentul precis când am părăsit pianul, X deşteptat din somn de către regisor începe să cânte cu furie... Publicul râde de nepotrivirea gestului cu îndeplinirea faptului, de partea mecanică care e la baza acţiunii, de tot ce nu e rezultatul logic.

Cele ce am spus acì se referă la comicul de situaţie.

A insistà prea mult asupra acestora, ar însemnà să fac teoria *râsului*, prin^o urmare să scriu un studiu analitic despre râs.

Mă voiu mărgini să spun că ceea ce se întâmplă cu comicul de situaţie se repetă şi în privinţa comicului de caracter şi pentru aceleaşi motive. Un caracter nesociabil, care nu se asimilează societăţii în care trăeşte, care nu se pătrunde de ea, şi pe care el nu o pătrunde, rămâne un caracter

comic. Astfel avem Avarul, Distratul, Gelosul, Vorbărețul, etc. . . și în general orice *typ* al comediei de caracter.

În adevăr ce e un *typ* de comedie? Quintesența tuturilor gesturilor, tuturilor ticurilor, tuturilor maniilor, obiceiurilor, aparținând în comun diferitelor modele care constituiesc alcătuirea și existența chiar a *typului*.

Prin urmare, indiferent de acțiune și mediu, cari pot varia, partea mecanică, exterioară, se repetă la toate acele modele pentru a se fixa într'un *typ*; și comedia de caracter ne arată numai *typuri*.

Maniile, gesturile, *distratului*, de pildă, sunt aproape aceleaș: lasă ușile deschise, se așează pe un scaun care nu e liber, pune pe cap o pălărie care nu e a lui, își îmbracă o haină pe dos etc.

Propriul comediei este să stăruiască asupra automatismului, a lipsei de mlădiere și adaptare a *typurilor*, cu acțiunea propriu zisă. Imediat ce „Avarul”, de pildă ar putea să fie mișcat de un alt sentiment decât avariția lui, dacă ar putea să fie înduioșat

de către fiul său de pildă, el ar da sumele ce i sã cer n'ar mai fi „avar“. Prin urmare s'ar mlădia dupe circumstanțe, și comedia ar dispãre, cãci prin milã, lacrimi etc. . . intrãm în dramã.

Lipsa de mlădiere, de adaptare circumstanțelor, fiind o condițiune „sine qua non“ a comediei, vom încetã sã râdem de câteori va încetã insensibilitatea personagiului.

Aceste câte-va îndrumãri asupra râsului, a *esenței comicului*, ne vor servi când vom avea de jucat roluri comice. Marii actori comici, de sigur bazându-se pe acest criterium dau de multe ori, fie-cãrui personagiu, un tic caracteristic; repetiția aceluia tic produce ilaritatea.

Vom face și noi la fel: cunoscând situația expusã de autor ne vom silì sã extragem dintr'ânsa partea mecanicã, automaticã, expresiunea exterioarã a sentimentelor, reflexul lor imediat, spontan; altã datã vom redã un efect cu totul contrar cauzei care l-a produs, exemplu: o muncã extraordinarã depusã pentru îndeplinirea unui

lucru de nimic, o mare sforțare pentru a redă un lucru ușor, etc. Mișcările actorului comic pot fi multiple, repetate la infinit, mereu aceleași sau o imobilitate completă: muschii feței înțepeniți, buzele singure articulând sunetul; tăcerile lungi urmate de explozii sgomotoase; tot, ce este mecanic, automatic, tot ce nu este proporțional, ce nu se armonisează în mod logic, și asta contrariu cerințelor dramei.

În dramă individualitatea personagiului e în strânsă legătură cu situația: modul său de a se purta, depinde de acțiunea cu care e în legătură indiscutabilă. Scos din acea situațiune el nu mai există: nenorocirea, fatalitatea care îl urmăresc dispărând, dispăre și el; dacă unchiul lui Hamlet n'ar fi asasinat pe tatăl lui Hamlet, personagiul lui Shakespéare n'avea ce să răsbune; Hamlet nu există în afară de acțiunea legată de individualitatea lui, și de care el e legat.

În comedie tipurile cu caracterele lor distinctive nu depind de anumite situațiuni;

ele produc râsul tocmai din cauza automatismului lor.

Pentru acele tipuri situațiile pot să varieze la infinit; manifestațiunile lor vor fi comice din pricină că sunt intangibile și neinfluențabile. Intr'adevăr ele sunt rezultatul abstract al tuturilor diferitelor modele din cari s'au format. Trăsăturile generale cari le compun au fost alese printr'o selecțiune, care a extras manifestațiunile invariabile după situațiune, iar pe cele diferențiale cari isvorau numai din timp, mediu, situație, le-a lăsat la o parte. Deci avem dreptul să zicem că acele trăsături sunt intangibile și neinfluențabile și că rămânând întotdeauna aceleași dau typului o aparență de automatism cari nu se potrivește cu acțiunea, ci din potrivă se ciocnește cu ea, e în afară de acțiune și există prin el însuși, are individualitatea-i proprie.

Și acum să trecem la altă ordine de idei.

IX

Legătura și diferențierea, despărțirea aparentă a membrelor unei fraze, a părților unui rol, pe deoparte, și pe de altă parte unificarea, tonalitatea generală de dat unui rol, se obțin prin tranziții, prin pauze. Ele joacă rolul pe care în pictură îl joacă umbra, lumina, relieful, perspectiva.

Pauza este o oprire, care pare că taie cuvântarea, și totuși o leagă, dând mai multă tărie părților pe care le desparte. Prin întrerupere atragem atenția spectatorului, și-i ațintim mintea și deci dăm mai mult relief cuvântului ce urmează.

Acelaș lucru se petrece cu tranzițiile. Prin trecerea bruscă dela un ton la altul, dela o mișcare lentă la una bruscă, saca-

dată, dăm o lovitură care sguđue și produce efect asupra auditorului.

De cele mai multe ori având de spus un paragraf al unui rol, ne simțim îndemnați, fără voce, să-l spunem pe un ton recitativ, dela un capăt la celălalt; lucrul acesta mi s'a întâmplat să-l observ de curând la o repetiție: scena era monotonă, falsă, stângace, n'avea nici o însemnătate; am luat textul camaradului care recită și prin pauze, prin tranziții de voce, prin cuvinte abia șoptite, etc... am variat astfel intonațiile, încât tonul recitativ dispăru cu desăvârșire. În *pauză putem jucă; jocul dă îndoită semnificare* frazei rostite: prin urmare pe lângă faptul că prin tăcere, prin întrerupere am deșteptat și mai mult atenția spectatorului asupra celor ce avem de zis, dar am mai și *întărit cele de zis prin joc, mimică...*

Spectatorul primește impresii auditive și vizuale. Cele auditive provin din rostirea cuvântului, care lovind auzul deșteapă în eugetare *ideia*: trebuie deci un timp oare care ca ideia să se nască în mintea spectatorului, și mai trebuie și posibilitatea ca

diferitele idei să-și urmeze desfășurarea fără a se contopi, căci atunci spectatorul nu mai poate înțelege nimic.

De aci nevoia de a rosti cuvântul în mod clar, fiecare bine distinct de celălalt.

Iar când într'un paragraf întâlnim idei deosebindu-se între ele, să ne silim să le pătrundem, pentru a le despărți prin pauze, prin tranziții, ca astfel cugetările să-și aibă fiecare menirea lor.

Impresiile vizuale se primesc mult mai repede, ele preced întotdeauna cele auditive. Exemplul cel mai simplu îl avem cu fulgerul și tunetul, două efecte diferite ale aceleiași cauze. Lumina produsă de descărcarea electrică, ne orbește cu mult mai înainte, decât detunătura provenită din aceeași descărcare; și spunem întotdeauna că s'a produs mai aproape sau mai departe dupe timpul care trece între prima și a doua manifestare.

Ținând seama de aceasta, vom însoți cele ce avem de zis, cu mimica corespunzătoare, având grijă să dăm jocului de phisionomie, întâietatea asupra celor rostite. În limbajul

teatral asta se numește *a juca înainte de a vorbi*.

Jucând, mimând, exprimând cu fața noastră cele de zis, am pregătit spectatorul pentru înțelegerea celor ce vom roști; ceea ce trebuie exprimat printr'o frază întreagă, cere un timp necesar pentru a fi rostit, pe când aceeași frază se poate juca prin expresiunea întregii fizionomii, în spațiul unei secunde.

Imagina deșteptată în mintea spectatorului prin joc, se precizează cu ajutorul rostirei; ea naște în mintea noastră prin expresiunea vizuală, se clarifică prin expresiunea auditivă, devine mai puternică.

Dacă mai e nevoie să insist asupra acestui punct voi adăoga că: cuvântul nefiind decât expresiunea cugetărei, trebuie să dăm timp cugetărei să se formeze în creierul nostru și apoi să-l putem roști; trebuie o oarecare pauză — mai scurtă sau mai lungă — între argumentele pe cari le căutăm și rostirea lor. Ca să părem *naturali* trebuie prin urmare să vorbim așa cum se vorbește în viață; și pauza aceasta dă și spectatorului

răgazul necesar pentru a pricepe, a gustă emoția, a se pătrunde de ea.

Cât despre mine, cel puțin, aceasta a fost cheia care m'a luminat asupra meșteșugului meu.

Incepusem cariera fără studii preparatorii; îmi dădeam seama că trebuie dat fiecărui cuvânt înțelesul său intrinsec, și că vorbind despre veselie, necaz, cochetărie trebuia să mă prefac veselă, necăjită sau cochetă...

Asta era o bănuială intuitivă. După vre-o doi ani de carieră fără succes mi-a fost dat să văd pe Novelli jucând. Am povestit adesea rezultatul marelui folos ce l'am avut din asistarea la reprezentațiile date de marele artist; cu o adâncă recunoștință o voi spune-o și aici.

Văzând pe Novelli jucând, am înțeles marele rost al jocului actorului. Pe el l'am văzut emoționând o sală până la delir, de și se rostea într'o limbă străină. Atitudinea lui întreagă: îmbrăcămintea, mersul, expresiunea ochilor, tresărirea mușchilor feței, felul de a închide gura, miș-

care a unui deget, etc. . . totul, absolut totul trăia, jucă, suferea în acelaş timp, în mod absolut logic, verosimil, şi isbitor. Înţelegeam cu toţii ce avea să se întâmple, presimţeam în mod vădit, — şi când după aceia urmă cuvântul el eră pe deplin înţeles şi venea ca o ultimă lămurire a situaţiunei, a stărei sufleteşti.

E deci o greşală să ne recităm rolurile fără să le trăim, şi ca să le trăim: să jucăm şi pe urmă, să rostim cele de zis. Simultaneitatea în joc şi în rostire răpeşte din timpul ce-l poate câştiga cugetarea în dezvoltarea sa, atunci când le-am face să-şi urmeze una alteia, micşorând sau mărinđ pauzele, după nevoie.

Şi nu e vorba aci numai despre cugetare ci şi de ecoul acestei cugetări asupra sentimentelor spectatorului. Având de exprimat durere, revoltă, resemnare etc. . . . şi voinđ să le transmitem publicului, să-i comunicăm cu adevărat acele emoţiuni, trebuie să le lăsăm să pătrundă în sufletul publicului şi să-l stăpânească măcar o clipă.

Fără pauze, sentimentele exprimate în grabă, se vor suprapune în mod vertiginos și spectatorul ne având posibilitatea să-și asimileze cele ce voim să-i arătăm, nu va putea fi influențat de jocul nostru, nu va fi emoționat.

X

Aș dori să vorbesc acum despre „*naturalul*“ pe scenă. Mai înainte însă trebuie să vedem în *ce condițiuni* joacă actorul!

Prin calitățile sale fizice naturale actorul este menit să joace toată viața lui un anumit gen, — talentele mari fac excepții — și astfel avem ingenue de 45 ani, amorezi de 60 ca Delaunay care la vârsta lui înaintată eră un amarez neîntrecut etc...

Iar publicul întâlnind pe stradă pe milionarul atât de elegant pe scenă, pe tânărul atât de sprinten și înflăcărat, de cele mai multe ori nici nu-i poate recunoaște. Unul e aproape gârbov și cu părul albind; celălalt cam sdrențaros și umil.

Prin urmare trebuie să admitem că actorul a desbrăcat întru câtva propria-i personalitate, pentru a-și însuși pe acea a personagiului din piesă; și aceasta nu se poate face fără să intre în joc puțin artificiu, ba chiar multă artă. Care e partea artei, și care a naturalului, vom vedea în curând.

Să cercetăm mai departe *condițiile* în care se face teatru.

Pe scenă jucăm la lumina rampei și spunem că e soare; camerile pe scenă au numai 3 laturi, a patra fiind deschizătura scenei și care prin *convenție* represintă cel de al patrulea zid. Se convine că dela un act la altul au trecut zilele, luni și ani... Vorbești tare și publicul admite că cel de alături nu te aude... o mulțime de convențiuni, de care actorul e silit să ție seamă.

Dechizatura scenei fiind foarte mare de obicei, — în tot cazul în raport cu sala ca tot publicul să poată vedea din toate părțile, — celelalte trei laturi ale camerei vor fi proporționale; vom avea astfel adesea camere cu mult mai mari, sau uneori și

mai mici decât dimensiunile obișnuit raționabile.

Mobilarea scenei, mișcărilor actorului cuvântarea sa trebuie făcute în așa fel încât să se armonizeze; Este o transpunere generală a tuturor dimensiunilor de păstrat în alcătuirea reprezentărei unei piese, atât din punct de vedere al mobilărei scenei, cât și a jocului actorului. Trebuie ținut seama de impresia auditivă a tuturor spectatorilor și să înveți să-ți strunești diapazonul astfel, ca să fii auzit de cel din urmă dela galerie, fără ca să strigi, căci ai jigni pe cel ce stă în rândul întâi. Nu poate fi vorba, nici un moment, de tonul obișnuit conversativ din saloane. Cu atenție și educația urechii, un actor inteligent își formează ușor glasul după acustica sălei și „mutandis muntandum“ putem zice acelaș lucru, despre gest, privire etc. . . In viață te miști cum vrei, te scoli și stai când vrei, vorbim două trei persoane de odată. La teatru toate trebuie făcute în vederea unui ansamblu, după anumite cerinți, pentru îndeplinirea scopului urmărit de autor, dupe punerea

în scenă stabilită mai dinainte. Și totuși trebuie să pară natural?

Prin ce mijloc? Prin proporția păstrată între diferitele nuanțări ale rolurilor, prin armonizarea tuturilor manifestațiunilor unui caracter în așa fel, încât totul să pară compact, omogen, bine alcătuit; prin legătura logică stabilită între mers, îmbrăcăminte, peptenătură, gesticulări, voce, debit, vioiciune sau tristeță, ca manifestări exterioare; prin modul de a exprima stările sufletești care personifică rolul de jucat, prin nedesmințirea măcar o clipă a firei ce voim s'o trăim, transpunând de o potrivă toate aceste manifestațiuni, astfel încât să fie în raport între ele pe deoparte și cu scena precum și cu sala de spectacol, pe de alta. După cum am mai spus-o numai păstrând proporțiile vom putea da ceva verosimil.

Ce produce neverosimilitatea: lipsa de armonie, de proporție. Dat fiind că la teatru totul se face având la bază anumite convențiuni, greutatea este să reducem toate concomitanțele la anumite proporțiuni, cari deși având convențiuni la bază, să pară a

fi clădite pe adevăr și să se întemeeze ast-fel unele pe altele, încât ridicându-le dimpreună la acelaș grad și transportându-le pe scenă, să le redăm proporții firești.

În compunerea unui rol să nu fie de pildă: prea multă sbuciumare sufletească vădită, în raport cu cât indică situația rolului și atunci vom fi naturali; iar invers vom fi exagerați, sau neadevărați, reci, când vom reda prea mult sau prea puțin. Când râsul nu va porni pe scenă dintr'o stare sufletească cu adevărat veselă — pentru că n'am putut să ne-o asimilăm — râsul va fi fals. Nu ne-am pus în concordanță starea sufletească cu manifestările exterioare; nu se leagă, nu decurg în mod logic; râdem pentru că așa e indicat, însă râdem fals. Darul actorului constă în puțința de a-și însuși stările sufletești, controlându-le, și de a le redă în perfecta notă armonioasă. Vom părea nenaturali dacă având de jucat o fată bună, sinceră leală, și având de spus cuvinte de milă, de îngăduire și ertare o vom face pe un ton emfatic, declamatoriu, pompos. Nu e

în legătură logică, în raport cu caracterul.

Odată stabilite condițiunile în cari se joacă teatru să trecem la chestiunea naturalului pe scenă.

XI

Ce înseamnă a fi *natural* pe scenă ? Adesea aducem laude unui actor pentru naturalul cu care joacă, pentru simțirea adâncă cu care își trăește rolul, pentru justeța intonațiunilor sale.

Ce însemnează aceste cuvinte de natural, simțire adâncă, de adevăr, de justeță ? Insemnează oare că a jucat rolurile copiind în mod perfect realitatea, trăind cu adevărat personagiile ce a reprezentat, întrupându-se în ele până într'atât, încât să-și uite propria lui personalitate ? Și această înfățișare care ne-a redat-o este ea oare, în chip absolut exact, oglindirea realității din viață ?

Am văzut că din pricina condițiunilor

speciale în cari e silit să joace actorul, el e nevoit să transpue dupe cerințele scenei. Prin urmare toată întrebarea relativă la naturalul pe scenă se reduce la următoarea chestiune:

Pe ce baze pornește această transpunere scenică, această ficțiune și cum poate să se menție? Răspunsul e foarte simplu și uimitor. Toată această clădire se sprijină pe adevăr și numai prin el stă în picioare.

Ne adresăm totdeauna naturei, cel mai mare maestru, apoi transpunem dupe cerințele scenice momentane, dupe locul, spațiul, lumina, acustica, etc., reducem sau mărim proporțiile liniilor inițiale, adevărate. Iată de ce se poate zice despre un actor că este sau nu natural, că posedă simțire, căldură, etc. Pentru că în studiarea unui rol a căutat mai întâiu să prinză adevărul, naturalul și în urmă numai le-a trecut pe scenă prin *prizma iluziei* ce o dă rampa.

Samson învățând pe Rachela — care-i cerea adesea sfaturi pentru compunerea rolurilor sale — o învățase să frazese mai

întâi în mod simplu, ca și când ar vorbi în particular, în casă cu o rudă, un cunoscut; în sfârșit să întrebuițeze tonul natural din viața privată, iar după ce i s'o părea că intonația e adevărată, justă, lucru ce se poate constata după efectul produs: spaimă, mirare etc.... numai atunci, fiind stăpână pe adevăr, să transpue tonalitatea și diapazonul celor de zis dupe cerințele ansamblului scenic.

Mai e oare nevoie să spun că nu putem plânge adevărat pe scenă, căci lăcrămile ne-ar înecă, sughițurile ne-ar sugrumă, iar cuvintele scrise de autor, nu le-am mai putea pronunța, și spectatorul n'ar mai înțelege nimic. Știind însă cum se petrec în realitate asemenea scene de durere și lăcrămi, ne vom întrerupe, ca sub o impulsione internă, la anumite pasagii, unde vom fi hotărât mai dinainte, astfel ca să nu jignim înțelesul frasei ce avem de rostit; vom da glasului nostru inflexiunile dureroase, mișcătoare, pe cari în adevăr le dăm în asemenea împrejurări; atitudinea noastră abătută, umilită, obosită,

va fi copia atâtor atitudini avute în adevăr în anumite împrejurări similare, etc.

Deci tot ce vom face vor fi lucruri naturale, vor fi oglindirea însăși a realității; numai atunci vor fi adevărate când vom ști să le prindem bine după modelele naturei, când ne vom da osteneala și vom căpăta deprinderea și înlesnirea să putem copia, acele însușiri, gesturi, exclamațiuni, etc. cari sunt firești în anumite momente ale vieții și în legătură temeinică cu personagiul de întrupat.

Și odată ce ne-am convins de adevărul studiului nostru *transpunem pentru cerințele scenei*.

Prin exercițiu, cu timpul, această transpunere devine un procesus mecanic, se face dela sine. Și atunci numai, actorul e în plenitudinea mijloacelor sale, atuncea stăpânește scena cu autoritate și impune interpretarea sa, întregii sali.

Imi aduc aminte de o anecdotă în privința aceasta. O persoană cultă, inteligentă, însă fără studii preparatorii debută pe scenă cu un rol pe care-l jucă pentru

prima oară. Deși convinsă că înțelesese perfect intențiile autorului și că nu-i scăpase nici una din subtilitățile rolului, nu dobândi nici un succes. Câțiva ani în urmă, în decursul] căroră făcuse carieră teatrală, reluă acelaș rol cu succes de astădată. O auziam mirându-se de succesul de acum, deși — susținea dânsa — nu adăogase nici o fineță mai mult nici un alt sens interpretării de altă dată, nuanțând și variind cum nuanțase și variase la prima reprezentare a piesei.

Misterul succesului de acum constă pur și simplu în obișnuința căpătată și devenită aproape inconștientă, de a proporționa aceleași intenții și nuanțări dupe cadrul scenei și a sălei, în loc de a le fi redat, cum probabil făcuse debutanta de altă dată, în mod prea restrâns, prea puțin exteriorizat.

Intr'un cuvânt, la teatru nu e destul să fim într'adevăr simpli, sobri, supărați supărați sau veseli, întristați etc. e neapărată nevoie să știm să exteriorizăm pentru public, în cadrul scenei, toate nuanțele pe cari voim să le dăm interpretărei noastre.

Asta e o artă, pentrucă nu e lucru ușor această prefacere care nu este pur și simplu o *fățarnicie*, ci o copie exactă a adevărului, culeasă din însăși natura; ea trebuie adaptată, în mod exact, dela o mie și mai bine de exemplare similare, acelei unități, care ne preocupă; pe urmă, stăpânind acel model astfel studiat, să ținem socoteală de cadru în care îl vom represintă.

Priu urmare nu e fals când se vorbește de natural, de justeță, de simțire la teatru. Atât numai că toate aceste manifestațiuni sunt înconjurate de un întreg cortegiu de condițiuni speciale, care contribuesc ca naturalul, justeța și simțirea la teatru să nu fie aceleași ca în viață.

XII

In urma stăruințelor mele asupra compunerii rolului prin ajutorul observațiunei, memorisărei, comparațiunei, în urma afirmațiunilor că tot ce facem la teatru nu este decât rezultatul unui studiu analitic, o iluzie a realității, în urma acestora s'ar putea crede că admit că toată arta actoricească s'ar reduce la un mecanism, în care tehnica să joace unicul rol, și că actorul nu are nevoie să contribuie cu propria-i simțire la alcătuirea rolurilor, mărginindu-se să adune și să coordoneze, în afară de el însuși, materialul necesar la întruparea personagiului.

Departe de mine asemenea teorie. Nici odată actorul care ar juca în asemenea

fel, n'ar putea să convingă pe spectatori; el ar rămânea rece, demonstrativ, n'ar putea să emoționeze, să îngrozească etc. . . . De ce ? Emoțiunea este comunicativă; ca să o poți deșteptă într'un auditoriu trebuie să o simți tu însuți, căci de unde i s'ar putea comunica decât dela acel ce e menit să i-o comunice ? Dacă actorul e impasibil, publicul n'are de ce să se înduioșeze: emoția care vrem s'o deșteptăm în public trebuie să-i vie de pe scenă ca un reflex al emoțiunei actorului; dacă actorul nu e mișcat de unde ar putea să provină acel reflex emotiv ?

Acî aș părea că mă contrazic: până acum am susținut că compunerea unui rol este rezultatul unui studiu analitic, și că pe scenă trebuind să ținem seama de toate convențiunile teatrale actorul își joacă rolul după anumite reguli, și amintindu-și cele pregătite și stabilite de el mai dinainte; ceea ce ar putea comunica jocului său oarecare rigiditate și răceală. Și pe de alta, vorbesc de emotivitate, fără de care nu putem convinge pe spectatori.

Contrazicerea e numai aparentă. *Totul se reduce la puterea de evocare a actorului.*

În ce constă acea putere de evocare? În două lucruri. 1) studiul amănunțit al rolului; 2) „Instabilitatea echilibrului centrelor sale cerebrale adică puterea sa de emotivitate“, după cum zice Max Nordau. În adevăr, cu cât în compunerea rolului său actorul va fi studiat mai bine adâncimea sau violența stărei sufletești a personagiului, cauzele care o provoacă și o prelungesc; cu cât va fi mai capabil să se emoționeze el însuși de sentimentele dominante ale acțiunii și prin stăruire asupra acelor sentimente, prin repetiție să le redeștepte în el, să le recheme, să le evoce să-și însușească acea stare sufletească în momentul când joacă rolul, cu atât acea evocare va fi mai puternică, va fi și mai adevărată, mai simțită. Este o stare sufletească voită, provocată, controlată de rațiune, da; dar este o *stare sufletească*; fără de aceasta, nu putem susține că am jucat bine un rol. Emoțiunea pe care trebuie s'o producem în public, trebuie să

ne fi emoționat mai întâi pe noi. Actorul nu e doborât de emoțiune, la spectacol, pentru că el nu se află atunci *pentru prima oară* sub stăpânirea ei; a încercat-o adesea, a cercetat-o, a urmărit-o ca s'o ajungă, să o facă să nască în sufletul lui, ori de câte ori va voi. În repetiții ne-numărate, s'a exercitat să-și apropie acea emoțiune, cât se poate mai deplin.

Și seara, pe scenă, evocarea se aseamănă cu adevărata emoțiune; ea înduioșează mai întâi pe actor, care printr'o acțiune reflexă înduioșează la rândul-i pe spectator.

De aceea mulți actori susțin că încearcă cu adevărat sentimentele pe care le reprezintă pe scenă, și afirmările lor până la un punct, nu sunt lipsite de adevăr, după cum se vede din cele de mai sus.

Ei stăpânesc puțința de a se emoționa, după voe, deși sub controlul rațiunii. Este o chestiune de sensibilitate a centrelor cerebrale, cum am mai spus-o.

Posibilitatea acestei sensibilități este o-

biectul unui studiu care nu face parte din cadrul acestei cărți. Voi trece dar mai departe.

XIII

Să examinăm acum puțin câte-va tendințe proprii actorului; de cari ar trebui să se ferească, fiind-că ar putea să-i devie dăunătoare.

De pildă: *graba în rostire*.

Cuvântul *a se grăbi* la teatru trebuie bine înțeles. Tot ce e scris de autor în piesă a fost pus acolo ca să fie rostit în mod inteligibil. Fiecare cuvânt își are menirea sa, și oricât de repede am vorbi, ceeace spunem trebuie să fie înțeles.

Dacă repezim anumite părți din roluri pentrucă ni se par prea lungi, obținem rezultate cu totul contrarii dorinței noastre să părem scurți. Lăsând pe spectator să înțeleagă, că paragrafele ni se

par nouă lungi, lui i se vor părea și mai lungi.

Singurul mijloc să le scurtăm este să ne ferim de *monotonie*, să variem intonațiile, să jucăm în modul cel mai firesc posibil. Mișcarea, coloritul obținut astfel, prin nuanțări multiple, fac să pară scurte discursurile cele mai lungi și vice-versa. Să nu ne zorim, având aerul că voim să scăpăm mai curând de cele ce avem de spus, căci interesul cu care participă actorul la cuvintele pe cari le zice provoacă interes din partea spectatorului.

Altă dată, unii actori, dintre cei mai cu pretenții, în timp ce joacă se uită în sală, cercetează cu privirea dacă e public suficient, cine e în loja de colo, etc. în loc să se uite la partener, privirea le este îndreptată în loja cutare se vadă ce efect a produs; îl vezi scrutând întunericul, ca să zărească vre-o cunoștință. Spectatorul fatalmente urmărește privirea actorului, se uită unde se uită el, se întreabă ce o fi văzând, pe cine caută etc. subiectul piesei dispăre pentru moment și

abia după ce a încetat actorul să se *distreze*, publicul ne mai fiind distrat, poate să urmărească iar desfășurarea acțiunii.

O altă tendință dusă la exces, poate și ea să devie supărătoare și anume: în timpii din urmă, cu modernizarea jocului actorului se introduse jucatul cu spatele la public, și sub pretextul naturalului, se abuză foarte mult de acest procedeu. E drept că dacă căutăm să fim tot mereu cu fața la public devenim stângaci; jucând aproape de rampă, și adresându-ne publicului când avem un aparte, eșim din rol și ne reluăm personalitatea proprie. N'are nici o scuză felul acesta de a juca. Dimpotrivă actorul care joacă rolul, trebuie să pară că nu există pentru el publicul, sala întreagă; viața lui este aceea a personagiului din piesă, și pentru acel personagiu nu există decât pereții camerei în care se învâртеște acțiunea. Nimic însă nu-l împedică să se poată plimba în lung și în larg în acea cameră, să stea cu spatele la public, să vorbească chiar cu spatele la public; însă nici un moment această apa-

rență de neexistare a publicului să nu se schimbe în realitate pentru actor. Nici un moment să nu uite actorul că *tot ce face el pe scenă o face numai în vederea publicului*, și atunci când are de spus și de jucat ceva important să-și alcătuiască jocul astfel încât să fie cu fața la public.

Am arătat mai sus că mijloacele de expresiune ale actorului sunt două: auditive și vizuale; că cele vizuale sunt de importanță foarte mare; că trebuie să se producă înaintea celor auditive și că se susțin și se întemeiază între ele. Actorul care joacă cu spatele se lipsește de unul din aceste două mijloace de expresiune, și anume de cele vizuale. Vom putea stă cu spatele la public în timpul ce joacă partenerul nostru, și atunci numai când nu e de neapărată nevoie ca publicul să vadă pe fața noastră efectul ce ar trebui să producă povestirea partenerului; vom putea stă cu spatele la public când cele ce avem de zis nu au decât o importanță secundară etc. Din potrivă când momentul este hotărâtor să nu uităm că ochiul este oglinda sufletului că în el

avem un auxiliar netăgăduit pe lângă public. Groaza și bucuria, neliniștea, melancolia, etc. toate le exprimăm prin ajutorul ochiului.

Și nu numai sentimentele întregi, dar miile de nuanțe prin care aceste sentimente cresc și descresc și se transformă treptat din unele în altele.

Dacă avem de vorbit cu partenerul este mai ușor să ațintim privirea și să urmărim în ochii lui oglindirea celor zise de noi, astfel ca să fim văzuți de public. Când ascultăm, sau eugetăm, în timpul pauzelor, lucrul devine mai greu.

Trebue să privim dinaintea noastră, să fim deci cu fața la public, în ochiul nostru să se oglindească sentimentele; iar noi să nu vedem cele ce se petrec în public.

Și Doamne sfinte, intrările și eșirile spectatorilor întârziați observațiunile pe cari le fac plecându-se unul la urechia celuilalt, pot să distreze îndestul pe actorul care s'ar uită în sală. Cum să facem deci ca să privim în fața noastră și să nu ne distrăm? Cât despre mine, mă uit întotdeauna deasupra

capetelor din parter, fixează un loc întunecat din sală și cu ochii țintă, ca o oglindă nemișcată caut să strecor în privirea mea diferitele nuanțări ale sentimentelor ce sunt menită să exprim.

Această fixare a ochiului este de mare folos, în rostirea monoloagelor. Dă o unitate prețioasă deosebitelor nuanțe coprinse într'un paragraf, și ațintește, fixează atenția spectatorului.

O altă greșală fac mulți actori când își închipuiesc că a juca un rol într'o piesă înseamnă a te pune în acțiune numai când trebuie să vorbești; iar restul timpului rămân nepăsători. E cu totul contrar adevărului. Și nu cunosc situațiune mai penibilă pentru un actor — vorbesc din experiență, — de când atunci când ai să joci o scenă sguuitoare, să faci o povestire dureroasă, menită să emoționeze publicul, și partenerul tău să uite la tine, dar privirea-i incoloră și nemișcată dovedește că nu te ascultă, că nu se impresionează, că nu-l poți mișca; sau altă dată plictisit și de acea mică sforțare își pune capul în

mâini cu rizicul de a adormi, și când trebuie să te oprești și cu emoție să-l întrebi: „te-am speriat?” să nu fi putut ceti spaima pe fața lui ascunsă în mâini.

Dacă pe partener nu reușești să-l miști deși autorul îl pusese acolo ca să fie mișcat, — indiferența lui se comunică publicului; dacă el este mișcat, contribuie și el să mărească emoția publicului; își comunică și el emoția lui pe lângă a autorului care joacă partea cealaltă și efectul va fi îndoit.

Este o artă tot așa de mare să știi să *ascuți* pe scenă ca și aceea de a ști să vorbești. Și una și alta se rezumă în joc.

XIV

Aș vrea să adaog acum câteva cuvinte despre tranziții.

În timpul unei tăceri mormântale un țipăt puternic, o detunătură de pușcă, ne face să tresărim; sau o șarjă de cavalerie se oprește deodată, un sgomot asurzitor încetează brusc; imediat ne întrebăm care să fie cauza? Sunt persoane care pot dormi în timpul ce se cântă la pian dar cari se deșteaptă imediat ce a încetat pianul. Toate acestea sunt efecte mecanice ale tranzițiilor.

Asemenea efecte putem obține la teatru, prin urcări și coborări de ton, printr'o volubilitate extraordinară urmată de un mutism absolut, printr'o impasibilitate pre-

lungită căreia să-i urmeze mișcări neastâmpărate; prin tăceri subite etc. . .

Acestea sunt mai ușoare de obținut.

Când avem însă de exprimat stări sufletești diferite, tranzițiile joacă un rol foarte important și sunt grele de redat. Sunt grele de redat căci trebuie bine nimerită întreaga gamă care leagă două sentimente opuse; o singură notă de ar lipsi, lanțul care face continuitatea s'a întrerupt. Tranzițiile au ca puncte extreme sentimentele de exprimat; decurg din ele, dar depind de împrejurările în care se află personagiul care le resimte și de impresionabilitatea lui.

Cu cât cineva este mai impresionabil, cu atât trecerea dela un sentiment la altul va fi mai anevoiasă, va trebui să parcurgă o cale mai lungă, mai *tranzitorie*.

Cine trece dela râs la plâns cu ușurință n'are timpul nici să se înveselească dea binelea, nici să se întristeze pe deplin; centrele nervoase ale acelei persoane nu sunt adânc sensibile; sensibilitatea-i se mărginește a fi superficială. Când însă acele centre nervoase au fost impresionate

în mod puternic, când vibrațiunea nervoasă a fost prelungită cu oarecare continuitate este greu ca aceeași fibră nervoasă să fie mișcată imediat în sens contrar.

Vibrațiunile mai slabe, apoi mai simțite, și pe urmă mai puternice, ale aceleiași fibre nervoase constituiesc tranzițiile stărilor sufletești.

Acestor tranziții le trebuie prin urmare câtva timp ca să se petreacă. Luând ca punct de plecare sentimentul inițial, vom căuta să aflăm cauza care produce cel de al doilea sentiment, și dându-i timpul să-și producă efectul asupra minții noastre impresionate mai înainte într'o altă direcție, vom arăta cum în mod treptat vine și se suprapune, mai întâi în mod aproape inconștient, pe urmă mai tare și din ce în ce mai puternic, până ajunge să șteargă sentimentul inițial și să domine cu propria-i putere. Astfel vom fi trecut în mod rațional dela bucurie la lăcrămi, dela liniște la spaimă, etc...

În acest sens tranzițiile constituiesc o legătură puternică în joc, îl lămuresc și

îl întregesc; fără ele am părea că adunăm
de ici și de colo situațiuni, stări sufletești,
și că nu au de a face unele cu altele.

XV

Să vedem ce legătură este între *joc* și *punerea în scenă*, „*mise en scène*“.

Punerea în scenă este o artă specială; poate cineva să fie un *metteur en scène* excelent, și totuși un actor foarte prost; și iarăși poate să fie un actor foarte bun și un mediocru *metteur en scène*.

Totuși legătura dintre aceste două arte, referitoare la scenă, este așa de strânsă, încât credem de folos să arătăm pe scurt raporturile lor.

După cum actorul cercetează diferitele nuanțe ale rolului său, *metteurul en scène*, cercetează diferitele nuanțe ale piesei întregi. Unul se ocupă cu alcătuirea personajului său, celalt cu alcătuirea ra-

porturilor personagiilor piesei, având în vedere scopul urmărit de autor. Mintea lui ageră întrezărește, diferitele personaje așezate în planuri diferite dupe acțiunea indicată de text.

Vorbesc acî despre „metteurul en scène” propriu zis, adică acela care se ocupă numai de ansamblul piesei din punct de vedere al jocului actorilor. Partea tehnică a așezării decorurilor, mobilelor etc... deși în strînsă legătură cu mediul descris de autor o vom lăsa intenționat la o parte căci face parte din studii speciale...

Metteurul în scenă, trebuie să-și dea perfect seama de fiecare personaj, să-l înțeleagă pe deplin; să fie bine lămurit asupra scopului urmărit de autor; și pe urmă să pue în evidență sau să lase în umbră părțile cari reese din citirea textului ca fiind mai importante sau nu; va înscenă după momentele determinante mișcările actorilor: eșirile, intrările, sculările, trecerile, etc... toate în legătură cu cele scrise de autor, în vederea realizării cugetărilor scriitorului.

Cu un cuvânt va trage sforile marionetelor, păpușilor, actorilor.

După cum pictorul așterne pe pânză tablourilor sale ținând seama de jocurile de lumină și umbră, de perspectivă și relief, așa face metteurul en scène cu tablourile vivante și mișcătoare pe care le alcătuește.

Cum vedem este o artă deosebită de aceea a actorului. Fiecare actor nu se are în vedere decât pe sine și rolul ce are de jucat. Pentru dânsul, el însuși e personajul cel mai important și are tendința să se pue în relief mereu, mai cu seamă actorii cei mari. Opera metteurului în scenă este să-i redea locul cuvenit, să nu permită întunecarea altor roluri în dauna piesei.

De aceea adesea un actor bun, nu poate fi un metteur en scène, bun.

Acestuia din urmă i se cere pe lângă multă abnegație, și o cultură întinsă, o cunoaștere a sufletului omenesc tot așa de mare, ba mai mare chiar poate decât a actorului. Fiecare artist dramatic interpretând un anumit gen, se va perfecționa cu timpul în redarea aceluia gen și va

deveni un actor eminent. Metteurul în scenă trebuie însă să știe să-și dea seama de toate personagiile unei piese și a mai multor piese.

Pe de altă parte, metteurul în scenă cel mai cult, cel mai ager la minte, nu poate decât să explice actorului ce ar trebui să facă; însă e incapabil să execute el însuși cele ce crede că trebuiesc făcute.

Fie din lipsă de mijloace fizice, sau din imposibilitate de a se desbracă de propria sa personalitate, etc... dintr'o cauză sau alta se cunosc cazuri de metteurii în scenă minunați, care sunt actori mediocri și sub mediocri.

Câte odată punerea în scenă este făcută mai dinainte, ca o schemă a tuturor mișcărilor, rămânând să fie modificată dacă la punerea în practică se va simți trebuință. Alții au ca principiu ca punerea în scenă să fie concepută la moment; după ce s'a citit întreaga piesă, fie care actor cu rolul în mână se va mișca, va face trecerile etc. dupe cum va

fi inspirat pe moment, rămânând ca metteurul în scenă să aprobe sau nu, stabilind legătura dintre toți partenerii.

Indiferent de metodă — deși după mine cea de a doua e mai rațională — reese din tot ce am zis că *punerea în scenă este o lature din exteriorizarea ideii autorului*; ea face parte din jocul actorului, e în strânsă legătură cu interpretarea rolului ca și cu textul piesei.

Și deși am constatat că sunt metteurii în scenă cari nu pot fi buni actori și vice versa, trebuie să adăogăm că aceste două arte diferite, au puncte de contact așa de asemuitoare încât e de dorit ca contopirea lor să fie fapt îndeplinit, mai ales pentru actori.

În adevăr metteurul în scenă poate să fie lipsit de puterea de a redă ceea ce pricepe că trebuie făcut; pentru el e destul dacă poate să explice, să dovedească teoreticește vorbind; punerea în practică privește pe actor.

Actorul însă e nevoit să-și dea seama și de mise en scenă dacă vrea să joace

bine. Punerea în scenă a rolului său face parte din compunerea personagiului; căci această compunere constă din tot ce caracterizează rolul: *psihic, mediul, epoca...* depinde deci de firea lui intrinsecă dar și de ambianța în care el se află, în care trăește; trebuie să ni-l închipuim evoluând, să stabilim raporturile dintre rolul nostru și celelalte, cari influențează asupra lui, și pe cari el le influențează. Un actor nici nu poate învăța un rol până ce nu s'a făcut mise en scena piesei; simte că-i lipsește ceva; — numai când poate însoți cuvântul cu gestul, — și prin *gest înțeleg* acțiunea oricărei mișcare, — atunci își întregește exteriorizarea personagiului. De obicei în această parte a compunerii rolului său actorul e ajutat de metteurul în scenă; însă în lipsa unui bun metteur en scène e de neprețuit folos ca actorul să-și poată desăvârși singur complecta întrupare a personagiului. Iar fără mișcare, fără exteriorizarea impulsurilor motrice nu putem zice că compunerea rolului este absolut terminată.

Mișcărilor, trecerile, sculările care sunt spontane, sunt cele mai bune; adesea auzim pe actor zicând: nu-mi vine bine la cutare moment să stau jos, sau să mă scol, să căutăm altceva; iar metteurul în scenă priceput, nu va insista ca să-și impună schema făcută de dânsul, a priori.

Când unui actor nu-i convine o mișcare, este că nu o simte firească, că nu este în legătură logică cu starea sa sufletească. Metteurul în scenă va căuta să stabilească acea legătură; fie că va lămurii actorului felul său de a cugeta asupra interpretării psihologice a scenei, și-l va convinge să adopte felul său de a trăi rolul *sufletește vorbind* și prin urmare actorul va putea adopta și mișcarea corespunzătoare, — indicată de metteur en scène, — fie că-l va lăsa liber să gesticuleze după cum *simte* el. — Intr'un caz și într'altul mișcărilor trebuie să fie spontane, să decurgă în mod firesc din starea psihică; numai așa pot părea sincere, adevărate, frumoase, lipsite de stângăcie. Prin urmare actorului îi poate fi de mare folos să fie și un bun metteur en

scène. El își poate desăvârși singur compunerea rolului. Nu va uita să vorbească cu fața la public, când trebuie să i se vadă expresia de pe față, va ști să-și înlesnească în mod insensibil trecerile, să se scoale la momentele culminate ale rolului, să se așeze jos în mod natural în părțile conversative etc... Și lucrurile așestatea, făcute cu convingere, deoarece vor fi făcute din inițiativă proprie, din credință că așa trebuie făcute, acele gesturi vor fi hotărâtoare în complectarea rolului, și al ansamblului piesei.

Am găsit într'un volum despre punerea în scenă, scris în limba franceză un cuvânt foarte ciudat: „trichez“ Ce trebuie să facă actorul când îi spune directorul de scenă „trichez“ ? Să-și schimbe numărul de mise en scenă în mod insensibil pentru public, să înlesnească partenerului trecerea în locul lui și asta printr'o urcare insensibilă care îi permite la un moment dat fiind mai sus decât partenerul să alunece prin pași invizibili, de pildă la stânga lui dacă se află în dreapta.

De ce? Fiindcă conversația nu îngăduia o trecere la un anumit moment căci ar fi întretăiat continuitatea unei idei, ar fi întrerupt puterea unui sentiment ce stăpânea acea clipă... și totuși pentru cerințele scenice, cum ar fi de exemplu: intrarea unui personagiu dintr'o parte anumită a scenei, vederea acelui personagiu de către actorul din scenă etc. numerile trebuiau schimbate, etc.

Atuncea să *trișează*; trecerea se face, însă în mod insensibil, molcom, printr'o curbă compusă din pași foarte mici, invizibili pentru spectator.

Iată ce se poate dobândi prin mișcări line, armonioase. În legătură cu cele spuse în treacăt de rolul actorului în punerea în scenă, voi adăoga că pe cât e de adevărat că *metteurul en scène*, concepe și conduce mișcările generale, e tot atât de necesar că el să fie ajutat în combinările lui de flexibilitatea actorului, care profitând de indicațiunea regiei de scenă, o va îndeplini cu propria-i inițiativă.

XVI

Cea ce am spus despre relațiunea dintre punerea în scenă și joc, se poate repetă despre tot ce privește arta actoricească. În adevăr unui actor nu e de ajuns să aibă numai o dicțiune bună, *sau* o mimică nimerită, *sau* convingere, căldură destulă, *sau* numai puțința de a pătrunde psihologia amănunțită a personagiului și să o redea în mod inteligent, prin tranziții, pauze etc.

Actorul bun trebuie să posedă toate aceste însușiri; ele sunt în strânsă legătură, depind unele de altele, și se ajută, să complinesc. conlucrând la perfecționarea artei actoricești.

Dar tocmai din cauza raporturilor stricte

în cari se află între ele nu se pot despărți în studii deosebite; trebuiesc cercetate, prin practică, și absolut în relațiunile în cari stau între ele. Astfel nu putem să vorbim despre mimică fără să arătăm starea sufletească pe care trebuie să o exprimăm prin mimică și așa mai departe.

De acea am căutat să condensez aci în aceste câteva pagini, unele *reflexiuni generale referitoare la ansamblul interpretărei rolurilor*.

Dicțiunea este singura din aceste ramuri cari poate forma într-o cât-va un studiu a parte. În adevăr nu numai actorul are nevoie să învețe arta de a vorbi ci și profesorul, avocatul, oratorul, toți aceia cari au misiunea să convingă prin mijlocirea cuvântului.

Și e bine ca la începutul carierei teatrale să ne dezbărăm de defectele de pronunție și de articulațiune înainte de a intra mai adânc în interpretarea textului; în zadar am nuanța cu sens, am simți cu justică și putere, dacă cele ce zicem nu sunt rostite în mod clar.

Însă de îndată ce vom fi căpătat acest mecanism al limbei și al mușchilor gurei, trecem la analiza celorlalte însușiri.

Dar nici o teorie din lume nu va avea rezultat fără punerea ei în aplicare prin practică.

Voi zice chiar mai mult. Nu se va face nici o teorie elevului: va recita bucățile, rolurile învățate și la fiecă nuanță, la fiecă interpretare greșită, la fiecă mișcare stângace profesorul va discuta cu el asupra veracității interpretărei sale, făcându-l să-și dea însuși seama, dacă a zis sau nu just; și de *ce nu e just*, și *cum și pentru ce ar fi just*. Din practica făcută astfel, se va extrage apoi teoria. În așa fel stabilită acea teorie va avea baze solide și va fi pentru elev îndrumare la nevoie și înlesnire în cazuri similare.

XVII

Sunt convinsă că nu se poate forma actori buni numai prin recitări monotone, în cari profesorul întrerupând pe elev la o intonație falsă să-i dea el însuși, intonația lui. Care e rezultatul unei asemenea metode? Elevul care are o ureche bună va repetă intonația imediat, după auz, fără să-și dea seama de necesitatea inflexiunii în voce etc... iar cel fără ureche muzicală, va întona în totdeauna fals; pe când dându-și osteneală să explice elevului cum și de ce trebuie variat în cutare sau cutare fel, școlarul pricepând rostul variațiunii o va pune în practică la nevoie.

Și astfel vom scăpa și de primejdia

imitațiunei atât de iminentă în școlile *așa zise de declamație*.

Am auzit de o școală de teatru, în Italia, în care elevii erau puși să joace piese întregi. Toți elevii, sau mai mulți elevi ai unei clase studiau rolurile întregi ale unei piese; lecția pe care le-o făcea profesorul se referea la întregul rol. Mi s'a părut foarte neme-rită o asemenea metodă. Nu știu ce rezultate practice o fi dând acea școală; însă conform cu cele zise mai sus cred că nu poate da decât rezultate strălucite.

În adevăr, câți elevi eminenți de conservator, cari reușesc cu brio într'o singură scenă de examen, stau ani întregi în umbră, după debut, neisbutind să-și afirme talentul decât după o lungă ucenicie, în care timp joacă roluri mai mari și mai mici de *diferite* genuri.

Aceste două vorbe din urmă, *diferite genuri* vor fi cheia deslegării problemei.

Un elev, la conservator, este clasificat ca: june prim, amoretz, cochetă, ingenuă și așa mai departe. Profesorul îi alege bucăți, scene în care să-și poată dezvolta talentul

în *mod unilateral* și timp de trei ani cât va sta în conservator va zice numai scene de cochetărie, sau de ingenuitate. Într'o piesă, un rol, fie el de cochetă sau de ingenuă sau etc. un rol zic ori care ar fi caracteristica lui generală, va avea pe lângă nota predominantă și altele: de mânie, de durere, de duioșie etc... Elevul care nu s'a pregătit decât pentru un anumit gen, va fi stângaciu în scenele tranzitorii; nu va putea să susțină tot rolul, să redea variațiunile din el.

Pe când obicinuind elevul din conservator să învețe roluri întregi; îi dăm ocazia să studieze mai multe genuri odată; iar nota caracteristică a talentului său se va dezvoltă în mod mai liber, mai strălucitor, căci se va afirma dela sine mai puternic în scenele mai potrivite aptitudinilor sale.

Trebue menționată aci și partea *pur pedagogică* a acestui sistem. Plăcerea și interesul depus de elev, este de zece ori mai mare, și *deci mai rodnică* la studiarea pieselor întregi decât când e vorba de crâmpei de role.

Iar profesorului îi va fi mai lesne să schi-
teze pentru elev, caracterul rolului și felul
de al reda, silindu-l pe acesta să se folosească
de tot textul autorului, fără de care o
explicațiune temeinică și clară e cu mult
mai anevoioasă.

XVIII

In privința cunoașterii textului întreg, voi adăoga că este absolut necesară fiecărui actor în parte.

Se întâmplau mai 'nainte, sper că acum nu se mai întâmplă decât foarte rar, actori cari jucau într'o piesă, cunoscând numai textul ce-i privea. Iși învățau rolul pe dinafară, la replică răspundeau, și atâta tot. Ce se mai petrecea în piesă, ce mai zicea autorul despre el prin gura unui alt personagiu... toate astea erau necunoscute lor.

Asemenea obiceiuri antideluviane erau foarte dăunătoare meseriei. Piesa de teatru nu procedează ca romanul prin descripții, ci prin dialog. Autorul ne împărtășește

părerile sale prin dialog; publicul face cunoștință cu diferitele personaje din piesă prin ajutorul conversațiilor dintre dânsii; Și dacă noi, nu luăm osteneala să cunoaștem tot textul, riscăm să facem lucruri contrarii celor spuse de autor. Nu insist mult asupra acestei chestiuni, care sper că numai e de actualitate.

Dar fiindcă am vorbit despre un obicei învechit să atingem în treacăt și chestiunea *declamărei*. Mai 'nainte se *declamă* mult mai mult pe scenă, adică se vorbea cu mai multă emfază, bombastic, cu o tendință spre pompositate. Astăzi se vorbește mai natural, mai simplu; Dar nu eră numai tonul actorului, declamator; fraza eră ea însăși umflată, sforăitoare; situațiunile complicate, neverosimile; sentimentele omenești aveau o tendință exagerată în bine sau rău.

Romantismul și naturalismul, au făcut astăzi loc naturalului pe scenă. Este deci mai ușor actorului să rostească mai simplu, cuvinte cari se referă la stări sufletești mai omenești, mai apropiate.

Totuși din nevoia de a învăța pe dinafară

se capătă tonul recitativ, obicinuința de a spune paragrafele pe acelaș ton, cu monotonie, ca o muzică cam uniformă. Altă dată actorul dorind să exprime cât mai mult, să joace cu căldură, uită că interpretarea trăită, dă tărie și emotivitate jocului, și în loc să exteriorizeze stările sufletești prin: gest, mimică, etc. în unire cu glasul, el încearcă să exprime cele ce ar vrea să dovedească numai prin sunetele mai mult sau mai puțin emfaticе cu cari rostește cuvintele. Avem atunci: *o clamoare, un sgomot*, fără starea sufletească corespunzătoare sensului acelor cuvinte. Efortul actorului rezumându-se asupra intonației o va face să devieze dela nota justă, îi va da prea multă tărie, va devini emfatic, *declamator*. Dacă însă căutăm să trăim cele ce avem de zis, să ne însușim starea sufletească a personagiului, cuvântul va căpăta dela sine intonația naturală.

Pentru susținerea celor ce zic voi povestî lucrul următor: La prima reprezentațiune a unei piese compusesem rolul destul de bine și-l jucasem cu succes. În urmă

jucându-l foarte des mă obicinuiseam cu nuanțele stabilite și le redam fără să-mi reiau sensibilitatea în fiecare scenă. Incât am ajuns să cânt, să declam acele versuri — trebuie să adaug că erau versuri și versurile te târăsc mult spre cântare.— Mă lăsasem să fiu ademenită, în mod inconștient, de armonia versului, până a venit cineva și mi-a spus, cu mirare, că ne mai văzându-mă dela prima reprezentațiune, constată că am început să cânt, să declam.

Mi-a fost deajuns ca să-mi reviu. În loc să mă gândesc numai la ceea ce ziceam, m'am silit să retrăiesc în fiecare scenă sentimentele pe cari trebuia să le exprim și imediat declamarea dispărû.

XIX

Am văzut cum se pot căpăta defecte din neglijență, din lipsă de atenție.

Iată de ce un actor nu trebuie nici odată să-și zică: acum am terminat cu compunerea unui rol.

La fiecare reprezentațiune poată să găsească un detaliu de interpretare, care să-i perfecționeze jocul. E știut, că un actor nu joacă bine un rol, decât după ce l-a interpretat timp îndelungat; adică numai dupe ce a îmbrăcat de nenumărate ori personalitatea rolului, se obișnuște cu ea ca cu o haină proprie și ne mai simțindu-se stângaciu în ea, se poate mișca și poate trăi cu tot adevărul, astfel cum ar trăi personagiul pe care și l'a însușit.

Oricât de studiat ar fi rolul, și oricât de bine am stabilî modul de a reda fiecare nuanță, cred că este aproape imposibil ca un actor să poată juca acelaș rol, în mod absolut egal de intens, în fiecare seară. Asta ar însemnă că toată arta actoricească este în mod exclusiv mecanică; iar noi susținem că conține și evocarea, deci retrăirea stărilor sufletești, ca primă condiție pentru a emoționa.

Așa fiind, impresionabilitatea noastră nu se poate să fie în totdeauna la acelaș diapazon. Depinde de condițiile morale în care se află actorul în seara reprezentațiunii și de starea lui fizică. Variațiunile termometrului scenic pot și trebuie să rămâe imperceptibile pentru public, însă actorul le simte prea bine când zice: astă seară am jucat foarte bine, și eri am jucat mai slab.

Marele lui merit constă în faptul de a reduce întregul său joc la proporțiile necesare astfel încât atunci când dă mai mult sau mai puțină intensitate sufletească, și cuvântul să fie rostit în concomitanță, mai blând sau mai puternic.

Actorul transpune cum transpune muzicantul. Imi aduc aminte că jucam o scenă de forță, de revoltă puternică în actul al doilea din Maman Colibri. Intr'o seară, eram bolnavă și simțeam că-mi lipsea puterea să mă revolt, să strig; instinctiv am coborât diapazonul revoltei care izbucnește la o revoltă concentrată, dureroasă și strigătele le am prefăcut în lacrimi, iar vorbele care răsunau puternic altă dată, le rosteam pe șoptite și aproape înnecându-mă.

Nu pregătisem acest fel de a jucă; însă după obiceiul meu, căutând să intru în starea sufletească a rolului, n'am găsit alt ecou în mine decât un ecou jalnic, plin de amărăciune, de desnădejde; starea mea fizică nu-mi permitea să-mi însușesc altfel sentimentele din rolul meu, decât dupe răsunetul ce acele sentimente puteau găsi momentan în mine. Și emoția a fost tot atât de mare în public, ba chiar mai mare și m-am servit în urmă de acest fel de a jucă, care mi se părea acum mai corect, față de rezultatul obținut.

Dacă m'aș fi mulțumit să reiau în mod

mecanic jocul stabilit de mai'nainte, rezultatul ar fi fost supărător pentru public cât și pentru mine. Scena de forță ar fi fost voită, silită, și slab redată; m'aș fi obosit zadarnic și publicul ar fi fost nemulțumit de o interpretare vădit inferioară scopului urmărit.

În unele cazuri aceste încercări se pot face chiar intenționat, când nu suntem pe deplin lămuriți asupra modului de a interpreta o scenă. Modul de interpretare care își va fi ajuns mai bine scopul de a emoționa, de a îngrozi, de a face să râdă, etc. acel mod de interpretare e mai just din punct de vedere al reprezentării scenice, deși în mod rațional altă interpretare mi s'ar fi părut mai justă.

XX

Cele ce am zis până acum, nu sunt decât aplicarea teoriei emise mai la început, despre necesitatea concomitanței a tot ce facem pe scenă, despre neapărată nevoie să armonizăm, să unificăm jocul nostru în diferitele manifestări.

Pentru că aceste explicațiuni luate din practică nu pot să fie decât folositoare, voi adăoga, tot în acest sens, câteva cuvinte despre *simplicitatea* în joc.

Când am vorbit despre compunerea rolurilor, am arătat în ce mod ne adunăm cunoștințele necesare pentru diferitele însușiri proprii unui personagiu și cum înțelegem să întregim jocul nostru prin tranziții, pauze, inflexiuni, etc. Felul nostru

de a proceda, trebuie însă să fie invizibil pentru spectator. În limbajul actoricesc vom spune că nu trebuie să se *vadă sforile*. Analiza va despică rolul pentru studiu și după ce va fi amănunțit nuanțele, le va contopi astfel încât să nu atragă nici un moment atenția publicului asupra stăruinței depusă pentru cutare sau cutare efect de produs. Această interpretare prin *unitatea și simplitatea* căpătată își va îndeplini adevărata menire, să intereseze să distreze sau să emoționeze publicul.

Când efortul actorului nu e ascuns, sfortarea pe care el o face să resimte de către spectatoru și micșorează prin urmare posibilitatea sensibilității acestuia pentru sentimentul pe care voim să-l deșteptăm în el; căci s'a adăogat și senzațiunea pregătirei efectului de obținut, care sustrage în folosul ei o parte din sensibitate generală. Și mai intervine în mod inconștient și o nuanță mai subtilă de satisfacție sau contrarietate, dupe modul cum actorul se adresează capacității publicului.

Arătând în treacăt, fără insistență, mo-

mentele de efect, lucrurile de detașat în relief, mulțumirea spectatorului crește, dintr'o oarecare vanitate satisfăcută; căci simte că poate percepe nuanțele infinitesimale pe care actorul îl crede capabil să le distingă, atingându-le numai ca în sbor.

În realitate nu e decât dibăcie din partea actorului. Pe când dacă insistăm prea mult, avem aerul că ne îndoim de subtilitatea inteligenței spectatorului și-l plictisim. Reflexiunile acestea sunt de ordin secundar; însă își au importanța lor.

Ceea ce este foarte decisiv, e faptul că oprindu-ne prea mult asupra micelor nuanțe punându-le pe toate pe planul întâi, insistând îndelungat asupra preparării fiecărui efect, devenim obositori, monotoni, atenția publicului este solicitată de procedeele noastre atât de isbitoare și rolul în sine dispare sub povara unei compuneri greoaie.

Din contră, dacă procedeele rămân în umbră, jocul va căpăta unitate și astfel putem zice despre un actor că are un *joc simplu*. Ceea ce nu înseamnă că nu presintă spectatorului o complexitate de nuanțe,

ci numai că a reușit să le contopească, să le armonizeze, să le scoată în umbră, sau la lumină, în mod insensibil pentru public.

Mai însemnează că nu *declamă* că nu *gesticulează* prea mult.

IXX

Imi aduc aminte că felul de a gesticula
eră spaima mea în primii ani de ca-
rieră. Ori ce s'ar zice nu este ușor să te
prezinți înaintea unei săli, unde sute de
oameni n'au altă treabă decât să-ți scru-
teze fiecă gest, fiecă mișcare. Sentimentul
că te știi observat, mărește și mai mult
stângăcia începătorului și uluit caută să-și
dea conțenanță, să ia aere degajate, și
atunci începe să gesticuleze. Mai este și
nevoia pe care o simte să convingă audi-
torul și fiindcă nu a căpătat încă stăpâ-
nirea de sine și puterea de convingere numai
prin graiu, începătorul chiamă în aju-
torul său *gestul*, ca să *ilustreze* întrucâtva
ceea ce are de spus. Putem deci conchide,

în sens contrar, că vom gesticula mai puțin, atunci când vom căpăta obișnuința să simțim, să trăim rolul astfel încât să dobândim destulă putere de transmisiune, de emotivitate, prin graiu și prin expresiunea fizionomiei.

Afară de cazurile excepționale, în comedie mai ales, este bine să ne ferim să gesticulăm prea mult. Gesturile distrează pe spectator, îl obosesc, silindu-l să urmărească perpetua mișcare, îl împiedică să-și concentreze atenția și să guste detaliile; partea mecanică a exprimării rolului — gestul vreau să zic — răpește din efectul ce vrem să-l producem prin partea sufletească a interpretării.

Să ne ferim însă de excese în orice direcție; complecta imobilizare este tot atât de obositoare. Monotonia, rigiditatea unei ținute, mereu aceeași, oricât de frumoasă ar fi, devine penibilă cu timpul. La punerea în scenă a unei piese locul ce trebuie să-l ocupe fiecare actor este arătat prin numere 1, 2, 3, etc. Însă să nu ne închipuim că dacă regisorul ne a indicat că ocupăm nu-

mărul 1^o, trebuie să stăm neclintiți într'un anumit loc; este destul să păstrăm față de partener, în spațiul scenei, poziția numărului.

Putem să coborâm, să urcăm, să ne întoarcem cu spatele la public și vice-versa. Totul se rezumă în modul insensibil, armonios, cum facem acele evoluări. Dacă este vorba de o scenă de violență, mișcările vor fi violente; când avem însă de ascultat o povestire, o destăinuire ce ne mișcă: ne apropiem cu un pas, ne depărtăm de partener încet, plecăm capul, împreună mâinile sau le lăsăm să cadă desnăjduite de-a lungul corpului într'o atitudine dezolată; sau pironiți locului, ochiul nostru, contracțiunile feței, mișcarea buzelor, tremurarea genelor, încruntarea sprincenelor, toate aceste gesturi, toate aceste mișcări, subliniază în mod lin, fără sgomot, fără exagerări, diferitele nuanțe din rostirea partenerului. Spun asta, ca să arăt că nu trebuie, pentru a fi sobri, să renunțăm la gesticulare; să știm numai să temperăm izbucnirea, fără rost, a gestului, să nu ne

servim de el pentru a *înlocui* exprimarea unei stări sufletești, ci din potrivă să facem din gest complinirea moderată a unui sentiment trăit cu toată intensitatea posibilă și subliniat prin gestul corespunzător. Când gestul va fi în armonie cu situația va fi în totdeauna bine-venit.

XXII

In această scurtă comentare despre felul de a gesticula pe scenă, am vorbit intenționat, întrebuintând cuvântul: gest atât pentru mimică cât și pentru umbletul, și pentru gestul propriu zis. Iată de ce: cuvântul *gest* însemna la origina lui *fapt*; aceasta îi este înțelesul pe latinește de ex. *Gesta Dei per Francos*, sau și mai convingător este titlul acesta dat cântecelor vechi „*les chansons de gestes*“ și care nu însemnă, altceva decât povestirea faptelor din resboaie. Les chansons de gestes erau cântece despre *faptele* eroilor în evul mediu. Gestul fiind deci îndeplinirea unui fapt, a unei acțiuni se bazează pe mișcarea mușchilor: ori cărui gest corespunde o contracțiune musculară.

Însă ori cărei contracțiuni mușculare nu corespunde un gest, căci gestul trebuie să aibe în totdeauna o semnificare, o menire. O contracțiune mușculară simplă, fără stare sufletească corespunzătoare, este numai o *mișcare* mecanică d. ex. vorbind cu partenerul, mă joc inconștient cu un obiect de pe masă, îmi îndrept o șuviță de păr care mi-a căzut pe frunte etc. aceste sunt *mișcări mecanice*. Dacă însă obiectul pe care-l iau de pe masă eră pus acolo din greșeală și eu îl iau intenționat în mână, pentru a arăta că nu vreau să stea acolo, și dacă îl mut aiurea, însemnează că am făcut un gest; dacă stăruiesc să ridic șuvița de păr de pe frunte, caracterizând prin asta un tic al rolului, am făcut un gest;

Luând cuvântul gest *în acest din urmă înțeles* am contopit în reflexiunile mele asupra gestului pe scenă, toate mișcările intenționale, atât gestul propriu zis, cât și mimica și umbletul. Am socotit că contracțiunile feței se pot considera ca gesturi ale mușchilor feței, precum contracțiunile brațelor sunt gesturi ale mușchilor brațelor,

și unele și altele au menirea să lămurească acțiunea pe care o trăim, care ne stăpânește.

E foarte curios de observat, la începători mai cu seamă, complecta imobilizare a fizionomiei, în acelaș timp cu o exagerată abundență de gesturi din mâini și oarecare neastâmpăr a întregii ființe. Începătorul joacă cu mâinile, cu picioarele, foarte puțin cu figura. De ce?

Fiindcă jocul de fisionomie nu poate porni decât din o adâncă pătrundere a stărei sufletești; este mult mai subtil, și în legătură *sine qua non* cu emoțiunile încercate, iar dacă acestea nu există nu pot exista nici mișcările corespunzătoare ale feței. Și știm, că nu e tocmai ușor să capeți deprînderea de a te desbrăca de propria-ți personalitate, pentru a întrupa pe a altuia. Să ne uităm însă la mișcările din corp ale începătorului; le putem oare numai pe toate *gesturi* adică mișcări pornite din acțiunea în care el trebuie să se afle. Nu, de cele mai multe ori, așa zisele gesturi sunt *mișcări mecanice simple*, izvo-râte, cum am spus mai sus din necesitatea

de a-ți da o contenanță: potrivirea părului, a hainei, darea din mâini, rezemarea de scaune, de mese, schimbarea când pe un picior când pe altul etc. Iar pentru că nu izvorăsc din acțiune și nu o însoțesc, aceste mișcări par stângace, de prisos, și supără pe spectator.

Să ne ferim deci să gesticulăm prea mult și fără rost; să armonizăm, să reducem totul la un punct de plecare, cu care tot ce facem pe scenă să conlucreze de o potrivă.

XXII

Să vorbim acum puțin despre *genuri*. Ce se înțelege prin genuri la teatru? Este o clasificare proprie artei dramatice, nu există în natură, deși clasifică copii dupe natură. Ea condensează în anumite clase, diferite între ele, calități sau defecte și reprezintă *typurile* însușirilor umane. Să mă explic: cunoaștem la teatru următoarele genuri: cochetă, ingenua, mama, prim rol, amoretz, etc. Fiecare din aceste genuri au nota lor caracteristică și dominantă în întreg rolul. Viața de pe scenă fiind însă rezumată, condensantă prin convenție, și caracterele trebuesc întregite astfel, încât lăsând la o parte amănuntele, fiecare să dea impresia unui tot. Desigur că în viața de toate

zilele ingenua are și momente de cochetărie și invers poate, și așa mai departe. Autorul însă pentru rezolvarea conflictelor trebuie să ție seama de ciocnirile care poate să rezulte din întâmpinarea caracterelor deosebite. Conflicte vor fi acì cu atât mai acute, mai violente, și mai emoționante, cu cât typurile vor fi mai distincte, mai întregi, fiecare în parte. Iată de ce s'a născut *genurile* la teatru, iată de ce am zis că este o *clasificare proprie artei dramatice*. Genurile la teatru sunt rezumatele amplificate ale calităților și defectelor omenești. Este selecțiunea care pecetluște omenirea teatrală cu câte o singură însușire, mărită printr'o prismă, care întunecă pe toate celelalte.

Din conservator încă, și în raport cu calitățile sale fizice, actorul este destinat pentru interpretarea unui anumit gen. E vădit că talia, sunetul vocii, expresiunea fizionomiei sunt indicațiuni peste cari nu se poate trece, în cele mai multe cazuri. Totuși e bine ca alegerea genurilor să se facă cu multă circumspecție, precum și

clasificarea în talente de comedie, dramă, tragedie. Elevul de conservator nu este încă format și nu poate da măsură talentului său în primii ani de studiu; trebuie să încerce toate genurile. Idealul ar fi ca un actor să poată juca toate sau mai multe genuri.

În adevăr obișnuindu-ne să jucăm un anumit gen, ajungem să numai jucăm rolul scris de autor, ci să reprezentăm pe scenă propria noastră persoană. Mijloacele de expresiune ale aceluiași gen, ori cât de variate ar fi, sunt mai restrânse decât acelea a mai multor genuri diferite. Variind genurile, variem intonațiile, gesturile, întreaga caracteristică a personagiilor și îndepărțăm *monotonia* în interpretare.

Ori cât de iubit ar fi un actor, ori cât l'ar îndrăgi publicul, dacă el rămâne același întotdeauna, numai poate stârni curiositatea, interesul spectatorului. Spectatorul știe mai din'ainte tot ce va face actorul, îi cunoaște procedeele și ne mai vând plăcerile unor senzații noi, devine indiferent.

În schimbarea genului întâmpinăm însă

adesea dificultăți până să căpătăm aprobarea masei. La teatru orice curent — favorabil sau defavorabil — e mai puternic; Nu este rezultatul impresionalității individuale, ci rezultatul sensibilității masei generale, a publicului. Râsul și plânsul sunt contagioase, ca și simpatia și antipatia; fiecare spectator nu judecă cu propria-i rațiune, nu simte în mod isolat, ci după termometrul de entusiasm sau indiferență a sălei.

Să ne închipuim acum o sală întreagă, deprinsă să vadă jucând pe un actor roluri de dramă. Actorul joacă astă seară pentru prima oară un rol de comedie. Într-o atitudine este schimbată; vorba e mai ușoară, sunetul vocii mai vesel, mișcările repezi, scurte, numeroase etc. Publicul va fi un moment surprins, desorientat, nesigur asupra părerei sale; dacă actorul simțind această uimire în public stă un moment la îndoială și șovăie în interpretarea lui, trebuie să renunțe la succes. Din potrivă *convingerea* cu care va jucă dânsul va influența pe spectatori; dupe primul

moment de nedumerire, curiozitatea va fi stârnită și mai puternic și dacă actorul e în adevăr bun în comedie publicul va fi cucerit.

Acelaș lucru se întâmplă trecând dela genul de cochetă la prim rol, sau la amareză. Totul depinde de *sinceritatea jocului actorului*. Prin urmare primejdie dacă persistăm în interpretarea unui gen, pericol dacă schimbăm genul în mod brusc. Nu ne rămâne deci decât calea încercărilor treptate, a genurilor ușor intermediare și tranziția s'a făcut. Bogăția de genuri produce variația, mulțumirea publicului, râvna de a munci la actorul ce câștigă izbândă. Țelul este atins. Pentru aceasta trebuie studiu, exercițiu, priceperea situațiilor.

XXIV

Se zice că atât cât trăește omul, mereu poate învăța ceva. Acelaș lucru putem să-l spunem despre actor în meșteșugul său. Abia după nenumărați ani de carieră își poate da seama un actor cât de complexă e arta lui. Ca începătoare aveam mai puține emoții decât am acum; în seara debutului meu n'am avut nici una. De ce? Pentrucă necunoscându-mi meseria nu-mi dădeam seama de lipsurile de care puteam să mă fac responsabilă. Acum abia încep să pricep, câtă inteligență trebuie și ce nesecat este tesaurul de cunoștințe necesare artei actricești; câtă subtilitate, câtă intensitate în retrăirea sentimentelor. Acum îmi dau seama de ce unii actori sunt mari

și ce face celebritatea lor. Ei înțeleg pe deplin, pot să redea ceea ce înțeleg și își pot însuși sentimentele din rol. Nu mai îmi aduc aminte unde am citit că: omul în natură este mai puțin măreț decât omul creat de poet, și acelaș om e mai puțin măreț la rândul său decât omul creat de actor. Dacă cercetăm această afirmațiune ne dăm seama că poetul idealizează eroul său în vederea scopului ce-l urmărește. Procedează prin eliminarea nuanțelor mai puțin interesante în firea eroului său, izolând și dând astfel tărie celor ce pot conlucra la desăvârșirea întrupării visate. Prin urmare e mai măreț omul poetului, al autorului, fie în bine sau în rău, decât omul în natură. La rândul lui actorul ia textul scris și îi insuflă viața. Fără să vrea uneori, altă dată cu consimțământul autorului, colaborează cu dânsul, împrumută accentele calde pe care le posedă, gestul perfecționat, atitudini sublime, etc. actorul adaogă prin urmare prinosul său de muncă, de inteligență și iată de ce putem zice că acelaș om creat de autor poate deveni mai

măreț prin colaborarea actorului. Bineînțeles că vorbesc aci de actorii mari, celebri despre cari am pomenit cu câteva rânduri mai înainte. Unei opere care a și fost mânuită de un maestru în vederea perfecționării ei împrumută elanurile lor, o transportă și mai sus, mai departe de sferile pământești, provocând admirațiunea noastră. Dovada: un Mounet-Sully înprețând pe Eschyle. Dacă interpretarea este insuficientă, nepricepută, netrăită cu intensitatea dorită, acelaș rol pierde din farmecul său. E deci foarte adevărat că actorul colaborează cu autorul și că arta lui își are însemnătatea în succesul unei piese.

De gradul de perfecțiune a meșteșugului și de vlaga actorului depinde adese ori reușita; să ne silim să ne perfecționăm. Să luăm exemplul dela cei ajunși.

Dar din contemplarea măestrilor se naște adesea dorința să-i *imităm*. Lucrul foarte periculos. O copie va fi în totdeauna mai slabă decât originalul.

Este o aparență de contradicere să spui unui actor, să nu imite, să se ferească de

imitațiune. Până acum am spus mereu că arta actoricească este o copie a naturei; când vedem, în viața de toate zilele pe cineva imitând gesturile, vorba, umbletul, unui cunoscut spunem numai decăt: ce mai actor, și râdem de acea imitațiune, ne place.

De ce este supărătoare imitațiunea unui actor de către un altul, adică *ce ne jicnește* când un actor în jocul său, caută să imite jocul altuia?

Mai întâi este un vag sentiment de nemulțumire, de oarece actorul care imită, dovedește lipsa de personalitate proprie, de inițiativă. Aceasta este o nuanță imperceptibilă, intuitivă, de care nu ne dăm seama. Apoi să ne întrebăm: ce caută să imite începătorul, dela modelul pe care-l urmărește? Felul de a vorbi, de a pronunța, de a gesticula, etc. pe scurt manifestațiunile exterioare, mecanice, iar nu felul de a simți, căci acesta nu se poate imita. Se preocupă prin urmare de partea pur mecanică a interpretării de tot ce este artificiu și devine artificial.

Acesta este *marea primejdie a imitațiunii*: devenim *artificiali*.

Am văzut că gesturile sunt exteriorizarea unor stări sufletești, că au menirea să justifice, să explice, ceace se petrece în noi. Cum am putea să punem în concordanță gesturile altora, cu stările noastre sufletești?

Fiecare om simte cu altă intensitate aceleași situațiuni; de îndată ce imităm manifestațiunile exterioare ale altuia, nu vom putea nici odată să le adaptăm în mod perfect sensibilităței noastre, va fi ceva suprapus, nepotrivit, fals, artificial.

Actorul neapărat că imită; în imitațiune constă toată arta lui, însă imită interpretând, comentând, modificând, apropiind de firea lui modelul pe carel imită. Il transformă, îl transpune, dupe firea lui și nevoile scenei și la rându-i, el însuși se mlădie, cu totalitatea însușirilor sale, după modelul de imitat. Această mlădiere, aceste transformări reciproce sunt așa de complet făcute, așa de infinitesimal adaptate și aduse la lumina rampei în prisma ilu-

zorie și convențională cu atât meșteșug, încât imitațiunea în astfel făcută, pare însăși realitatea iar nu o copie slabă și servilă.

Acest din urmă fel de imitațiune trebuie să fie rodul asistărei la cursul de declamație al conservatorului, și mai cu seamă al urmăririi spectacolelor în care se produc actori cei mari. *Imitațiunea* în acest sens nu mai e dăunătoare ci folositoare. Și iarăși voi închide acest mic capitol cu aceleași cuvinte magice, totul depinde de stăruință, de muncă. de darul de a pricepe cele ce facem.

XXV

Cuvintele de mai sus vor fi concluzia acestor câteva pagini scrise din fuga condeiului.

Știu că se vor găsi destui, cari să zeflemisească acest fel de a privi dezvoltarea talentului, și că voi fi acuzată de pedantism, preciozitate; sau iarăși se va spune că prin atâta analiză și teorii se înăbușă talentul, a cărui avânt va fi încătușat de atâtea reflexiuni și considerațiuni și că geniul nu e compatibil decât cu desordinea.

Și totuși rezumând cele ce am zis, constat că nu am expus teorii, reguli, legi. Nu acesta mi-a fost scopul. Am făcut mai mult un fel de auto-cercetare a felului meu de a jucă, pe deoparte; iar pe dealta, mi-am

amintit de cugetările ce s'au născut în mine când am văzut pe alții jucând, și am așternut pe hârtie reflexiunile pe care mi le-au sugerat.

Prin amintire am extras din practică: observațiuni, îndrumări, pe cari le-am experimentat din întâmplare; uneori în mod inconștient poate, alte ori cu scopul să-și producă efectul.

Am căutat mai mult să-mi dau seama mie însămi, pentru ce nu trebuie, de pildă: să imităm; și explicațiunea pe care am găsit-o, am scris-o, ca să poată folosi și altora. Și așa mai departe.

E nevoie oare să adaog că nimeni nu e silit să adopte cele ce-am spus și că n'am pretenția să fi vorbit ca în evanghelie.

Ceea ce mă mângâie puțin, și mă face să sper că cele scrise de mine nu sunt false și fără folos posibil, este rezultatul obținut asupra mea chiar, de când am întreprins această mică lucrare. Până acum câțva timp jucam, punând inconștient în practică multe cugetări și multe afirmațiuni, pe cari le-am extras în urmă prin analiză, din re-

flexiunile retrospective făcute asupra felului meu de a juca, sau din jocul partenerilor.

Pe măsură însă ce descopeream roadele acestei analize le-am aplicat în mod *conștient* de astă dată în jocul meu și am și constatat cu mulțumire un spor de succes.

După cum mi-au folosit mie, nădăjduiesc să folosească și altora. Scopul meu a fost, să atrag atenția cititorilor asupra totalității cerințelor scenice, să le arăt pe scurt, într'un mic rezumat, că nu putem să devenim actori buni dacă nu ne îngrijim de tot ce contribuie la perfecționarea artei actricești și să le dovedesc cari anume sunt punctele principale cari alcătuiesc o interpretare ideală.

N'am insistat asupra acelor mijloace prea cunoscute și pe cari după cum am mai spus-o, le găsim în cărți speciale. Era în zadar, căci de necesitatea aplicării regulilor dicțiunei nu se mai îndoește nimeni; iar pe dealtă parte cum am mai spus-o sunt lucrări minunate în această privință, cari

numai îmi îngăduiau să-mi închipui necesitatea unei noi lucrări.

Nici cu cele ce am scris, nu am pretenția că am descoperit America. Și chiar descoperirea Americii nu dovedește altceva decât stăruință, pricepere, calcul, cugetare. Până să o descopere oamenii, America eră totuși de fapt existentă; așa stau lucrurile cu toate invențiunile, cu toate descoperirile omenești. Legile naturei sunt neschimbate în veci, și spiritul speculativ există și el, de veci, în creierul omenesc. Când acest spirit speculativ e cultivat, capătă intensitate, și căpătând intensitate extrage din natură legile ei eterne, iar noi zicem că oamenii au inventat, au descoperit ceva nou. Această credință nu e justă; posibilitatea a existat totdeauna în natură, omul n'a știut s'o zărească, pentru că nu a fost preparat pentru așa ceva.

Dacă cugetarea devine mai acută, mai clară, mai puternică, prin exercițiu, prin stăruire asupra aceluiaș subiect, umbrele cari erau intermediare între ochiul minții noastre de o parte și legătura dintre cauză

și efect pe de altă, acele umbre dispar; ele sunt înlocuite cu lumina isvorită din studiul îndelungat. Nu pricepeam înainte pentru că nu eram capabili să pricepem, nu eram pregătiți. Nimic însă nu se crează din nou, ci se capătă numai posibilitatea de a afla lucruri și legi existente.

Mutandis mutandum, putem zice acelaș lucru despre vederile pe cari le-am expus aci, în treacăt. Eu nu creez reguli, principii noi. Aceste îndrumări — și altele încă pe cari poate că eu le am perdut din vedere — constituiesc arta dramatică, în mod latent și de fapt.

Prin exercițiu, prin joc îndelungat, ajungem să punem în practică aceste principii, fiind mănați de chiar necesitățile scenice. Ne trebuie însă timp ca să le dibuim, ca ele să încolțească în noi la nevoie, și își capătă amploarea și siguranța abea dupe o practică îndelungată.

Menirea scrierei mele, sper că va fi aceea de a arăta începătorilor, cum să se desbère mai curând de apucături greșite și cum să

calce mai lesne pe calea adevărului, al succesului.

Totuși simt nevoia înainte de a încheia definitiv să spun încă odată că: *analiza rolului, cercetarea diferitelor părți ale compunerii prepararea efectelor, menajarea pauzelor, alcătuirea tranzițiilor, cerințele punerii în scenă*, că pe scurt tot ce constituie studiul rolului, trebuie să dispară pe scenă în momentul când jucăm.

O comparație foarte simplă, ne va lămuri pe deplin. Unele artiste jucând pe scenă în toaletă trenantă, sunt astfel preocupate de toaleta lor, și așa de puțin obicinuite să evolueze târând după dânsese prelungirea rochiei, încât la fiecare moment ele se împedică în trenă, sau o aruncă în dreapta sau în stânga ei cu o lovitură de picior. E foarte disgrațios și foarte penibil pentru public, care primește impresia că actrița nu știe să poarte haină trenantă.

Acelaș lucru cu un rol: să nu lăsăm pe spectator să întrezărească că rolul nu este haina noastră proprie, că nu știm să-l trăim, să-l purtăm ca pe propria noastră

personalitate, să nu ne oprim pentru a ne pregăti efectele, și să nu dovedim stângăcie și sfortări.

Să nu mi se impute că am insistat prea des asupra nevoei de a studia amănunțit rolul, și nici că am revenit prea des la necesitatea de a contopi și unifica diferitele părți ale analizei rolului.

Am constatat prea des rezultatul dăunător al compunerei, în acest sens, că să nu atrag atenția actorului tânăr asupra unei stări primejdioase. Și tocmai fiind că am stăruit mult în favoarea studiului, n'aș vrea să contribuiesc la defectul manierismului și al preciozității.

Sinceritatea, avântul, vor fi acel *vern* al rolului de care se va servi actorul pentru ca să-și desăvârșească creația ;ultima lustruire pe care pictorul și sculptorul o dau și ei operei lor înainte s'o înfățișeze publicului.

Sa facut corectura !

ERATA

- Pag. 21, rândul 16, a se cetì *cari* în loc de care.
„ 41, „ 5—6 de jos a se cetì *n'etre* și *franczul* în loc de *n'etre* și *francazul*..
- Pag. 69, rândul 10, a se cetì *sprijină* în loc de *sprijine*.
76, „ 5, „ *rolului* „ *rolulu*.
„ 93, „ 4 de jos, a se cetì *în scenă* în loc de *pe scenă*.
- Pag. 104, rândul 7 de jos, a se cetì *aptitudinilor* în loc de *aptitudenilor*.
- Pag. 108, rândul 9-lea de jos a se cetì *deveni* în loc de *devini*.
- Pag. 119, rândul 15, a se cetì *producem* în loc de *preducem*.
- Pag. 130, rândul 10, a se cetì *schimbăm* în loc de *shhimbăm*.
- Pag. 136, rândul 3, a se cetì *copie* în loc de *opie*.
-

PREȚUL 2 LEI
