

TEATRUL „MOSSOVIET” ȘI COMUNIUNEA PUBLICULUI CU SCENA*

Ce este Teatrul *Mossoviet*? Când a luat ființă, cum s-a constituit? Ce obiective și-a fixat? Prin ce se deosebește de celelalte teatre ale Moscovei? Acestea sînt întrebările cărora aș voi să le dau un răspuns în cuprinsul articolului de față, care astfel va constitui, într-un fel, o introducere la cea de a doua vizită a noastră în România.

Am primit cu un sentiment de uriașă bucurie și mîndrie știrea că în curînd ne vom afla din nou în mijlocul vostru, dragi prieteni romîni. Primul turneu întreprins în țara voastră a însemnat pentru noi un eveniment artistic de seamă; întîlnirea cu arta Romîniei a fost pentru noi un prilej de îmbogățire spirituală și de inspirație.

Am împărtășit în repetate rînduri impresiile mele cu privire la teatrul românesc și cred, cu toată sinceritatea, în dezvoltarea lui impetuoasă. Teatrul românesc are tot ce-i trebuie pentru aceasta: dramaturgie, regizori, actori; mai ales — și acesta este factorul principal — are spectatori pasionați și sensibili, un public contemporan, care cu toată ființa lui, întocmai ca publicul nostru sovietic, pretinde teatrului să-i dea forțe noi, să-i formeze noi și înalte însușiri.

În momentul de față, arta teatrală în general este arena unor procese interesante, deși poate că nici nu le deslușim încă întreaga semnificație. Firește, în această privință joacă un rol uriaș dezvoltarea unor forme de teatru tehnicește noi, cum sînt cinematograful și televiziunea; dar un factor și mai puternic este acela de care, așa cum știm, a amintit Lenin într-o convorbire cu Kalinin. Reproduc aici cuvintele lui Kalinin:

„Îmi aduc aminte, asta se întîmpla acum cinci ani. Mă aflam în vizită la Vladimir Ilici acasă și acolo ne-am luat cu vorba pe următoarea temă: prin ce să înlocuim religia. Vladimir Ilici era de părere că în afară de teatru nu există instituție, nu există organ, cu care am putea înlocui religia. Căci nu ajunge să distrugi religia și prin aceasta să eliberezi pe deplin omenirea din cătușele cumplite ale spiritului religios, dar în locul acestei religii trebuie să pui altceva, și Lenin spunea că locul religiei va fi luat de teatru. De aici se vede ce importanță uriașă atribuia Vladimir Ilici teatrului”.¹

Nu știu de ce, dar noi trecem oarecum cu vederea aceste afirmații remarcabile, sau în orice caz nu le acordăm însemnătatea cuvenită.

O idee oarecum similară a fost formulată, în felul lui propriu, și de Stanislavski:

„Dacă ne-am putea închipui o omenire ideală, care ar avea față de artă exigențe atît de înalte, încît să-i pretindă a satisface toate cerințele gîndirii, inimii și spiritului omului care acționează pe pămînt, arta însăși ar fi o carte a vieții. Dar acest stadiu de dezvoltare este încă departe. În artă, „astăzi” al nostru caută o cheie care să-i dea acces la viață, după cum „ieri” al nostru nu urmărea să afle în ea decît spectacole distractive”.

Stanislavski a dat teatrului profunzimea și semnificația unei arte mari, l-a ridicat la nivelul marii literaturi ruse. Acesta a fost sensul luptei pe care a purtat-o împotriva șablonului meșteșugăresc, împotriva jocului exterior, a imitației lipsite de substanță. Stanislavski a insuflat viață nouă unor noțiuni, cum sînt „inspirație”, „pașos sincer”, „înțelegere”, „reîntruchipare”, „contopire”, și altora pe care limba rusă le cunoștea de mult. Noțiuni organice proprii teatrului, în accepția lui de artă a trăirii, și apte să înalțe profesiunea teatrală pînă la nivelul artei adevărate. În aceasta constă, de altfel, sensul și însemnătatea regiei de teatru, înțeleasă ca factor capabil să ridice meșteșugul pînă la planul măiestriei, măiestria pînă la planul artei, pînă la acel nivel cînd ea încetează de a ne mai impresiona ca măiestrie, relevîndu-ni-se ca un miracol.

* Articol scris pentru revista „Teatrul”.

¹ M. I. Kalinin, *Despre V. I. Lenin*.

Un astfel de miracol a fost arta nemuritorului Șaliapin, un astfel de miracol este arta marii noastre Ulanova, un astfel de miracol l-au constituit spectacolele puse în scenă de Stanislavski (mai ales cele cu piese de Cehov) și de Vahtangov (*Turandot*, *Dibuk*).

M-am simțit îndemnat să subliniez aceste lucruri, tocmai pentru că am prilejul să constat că se mai găsesc unii care atribuie încă teatrului un înțeles limitativ, „de consum” — acela de întreprindere sau de loc destinat unei destinderi lipsite de orice substanță spirituală. Dar nu! Teatrul trebuie să fie un izvor de inspirație, de înflăcărare, o poezie, o nouă religie a contemporaneității, care să proclame și să afirme cu putere Omul și Omenia pe pământ.

Pentru ca teatrul să poată face față acestei sarcini, i se cere, astăzi, să dobândească calități noi. Pornind de la însușirea în profunzime, cu adevărat creatoare și activă, a sistemului lui Stanislavski, el este chemat să înțeleagă și, în același timp, să sporească importanța măiestriei individuale, a priceperii creatoare a actorului, în consecință și importanța spectacolului ca realizare de ansamblu.

Cum putem obține acest rezultat? În anii din urmă, Teatrul *Mossoviet* și-a dăruit eforturile dezlegării acestei probleme. Și poate că principala deosebire dintre el și celelalte teatre din capitala Uniunii rezidă tocmai în împrejurarea că el și-a definit astăzi atât de concret și de categoric obiectivele.

Cum a fost cu puțință ca, astăzi, teatrul să pună problema și în felul acesta? Lucrul se explică lesne, dacă ținem seama că întreaga lui biografie de până acum a constituit o pregătire în acest sens.

Mossovietul a luat ființă în 1923, ca rod al voinței moscoviților, doritori să aibă un teatru care să fie revoluționar, contemporan nu numai sub aspectul formei (așa fuseseră primele teatre revoluționare ale Moscovei, cele conduse de Meyerhold și de Tairov, ele oferiseră soluții noi, „revoluționare” de cele mai multe ori, însă pe materiale clasice), ci și sub aspectul conținutului. Astfel s-a născut teatrul nostru, ca teatru axat în primul rînd pe piesa de actualitate.

Cu prilejul primei noastre întâlniri cu publicul românesc, colectivul nostru a prezentat *Uraganul*, piesă pe care teatrul o crease la timpul său în colaborare cu dramaturgul V. N. Bill-Belotșerkovski și care poate servi drept prototip al lucrărilor dramatice din acea perioadă. Au fost anii cînd teatrul s-a aflat sub conducerea artistului poporului al R.S.F.S.R., E. O. Liubimov-Lanskoï, artist înzestrat cu o viziune pătrunzătoare și care înțelegea în spirit partinic cerințele timpului său.

Fac parte din conducerea *Mossovietului* din 1939. Odată cu mine au venit la acest teatru un grup de elevi ai mei, formați în atmosfera studiourilor de actori. Dintre ei îi citez pe artiștii poporului ai U.R.S.S., Vera Marețkaia și Nikolai Mordvinov, pe artistul poporului al R.S.F.S.R., Rostislav Pliatt și pe mulți alții. Am venit la *Mossoviet*, în scopul de a dezvolta intențiile ce stăteau la originea lui, aducînd totodată experiența mea personală de regizor și interpret, experiență acumulată de-a lungul anilor, mai întîi în cadrul studioului condus de Vahtangov și, cu începere din 1924, la M.H.A.T., sub îndrumarea directă a lui Stanislavski.

Mă socot discipol al lui Vahtangov și al lui Stanislavski — și aceasta nu numai pentru că am lucrat cu ei mulți ani de-a rîndul (cu Vahtangov — 8 ani, iar cu Stanislavski — 12), avînd parte de marea bucurie de a crea sub nemijlocita lor îndrumare mai multe roluri: sfîntul Anton în piesa lui Maeterlinck *Minunea sfîntului Anton*, prințul Kalaf în *Prințesa Turandot* de C. Gozzi — cu Vahtangov; Ceafki din *Prea multă minte strică* (Griboiedov) și contele Almaviva în *Nunta lui Figaro* (Beaumarchais) cu Stanislavski. Nu! Mă socot a fi discipolul lor și pentru că sînt profund convins de faptul că Stanislavski și Vahtangov alcătuiesc laolaltă un tot cu finalitate unică, format din individualități cu temperamente creatoare diferite și că a fi un autentic discipol al lor înseamnă, înainte de toate, a avea o independență creatoare și a dezvolta neîncetat preceptele lor. Consider că atitudinea de învățăcel dogmatic este o trădare a avîntării puternice, libere, care caracterizează arta acestor doi giganti ai teatrului sovietic.

Vahtangov și Stanislavski au fost artiști care au știut să imprime o forță uluitoare dezvoltării artei pe drumul „de la ziua de ieri la ziua de mîine” (expresia îi aparține lui Stanislavski). Pentru amîndoi, „ziua de ieri” era reprezentată de arta umanistă înaintată a teatrului rusesc, lăsată nouă moștenire de Gogol și Pușkin; pentru amîndoi, „ziua de mîine” însemna societatea comunistă. Formal, amîndoi erau fără partid. Dar totodată, amîndoi credeau cu fermitate, știau un lucru: ziua de mîine a omenirii este comunismul, adică o societate liberă, iubitoare de pace, fără dușmăanii și războaie, o societate a cărei existență va fi întemeiată pe principiul:

„omul e frate cu omul”, o societate care va fi nimicî filistinismul, egoismul, rapacitatea și va fi realizat înfrățirea oamenilor sub steagul mărețelor țeluri ale afirmării creatoare a vieții, cu alte cuvinte — ale omeniei autentice. Amîndoi, Vahtangov ca și Stanislavski, au crezut, au știut că teatrul trebuie să fie în slujba poporului, în lupta acestuia pentru luminoasa zi de mîine. Numai în felul acesta se cer înțelese preceptele fundamentale ale celor doi mari artiști.

Vreau să subliniez că atunci cînd vorbesc despre K. S. Stanislavski, mă refer implicit și la V. I. Nemirovici-Dancenko. Cu toate că între ei nu a domnit întotdeauna cea mai deplină armonie, erau în totul de acord în privința intențiilor programatice, de bază, ale Teatrului de Artă, ca și în privința înțelegerii rolului teatrului și menirii lui istorice. Atît unul, cît și celălalt au spus-o în repetate rînduri. Ultima oară l-am auzit pe Nemirovici-Dancenko afirmînd cu putere aceste idei, la mormîntul lui Stanislavski.

Se prea poate ca cele spuse de mine aici să deconcerteze și să sperie pe unii (mă gîndesc mai ales la oamenii de teatru), atît sînt de uriașe sarcinile pe care le amintesc și atît de depărtat încă, în timp, ceasul înfăptuirii lor. Este adevărat — dar să nu se uite că numai „ideile mari generează o mare energie”, adică tocmai acea energie necesară realizării lor. Nu vom izbîndi, decît dacă oamenii care făuresc astăzi teatrul vor înțelege profund, organic, aceste țeluri și se vor schimba structural ei înșiși. Firește, calea e lungă și nu e nici lesnicioasă, dar teatrul nu va fi lăsat să-și ducă sarcina la îndeplinire de unul singur, ci o va face laolaltă cu întreg poporul, deoarece nici o altă artă nu este mai legată de viața poporului și nu depinde mai mult de ea decît arta teatrală. În această ordine de idei, sînt deosebit de actuale, astăzi, cuvintele lui Lenin:

„Vă asigur că muncitorii și țărani noștri merită ceva mai mult decît niște jocuri de circ. Ei și-au dobîndit dreptul la o artă într-adevăr măreață. De aceea noi punem pe primul plan sarcina de a organiza pe scară cît mai largă învățămîntul și educarea poporului. Aceasta creează terenul pentru cultură (...) Pe acest teren trebuie să se dezvolte o artă comunistă, într-adevăr nouă și mare, care să creeze o formă corespunzătoare conținutului său”¹.

În această formulare, de o precizie uluitoare, este redat drumul, nici scurt, nici rapid (din punctul de vedere al filistinilor mic-burghezi, dar s-ar putea ca din punct de vedere istoric să fie foarte rapid), al transformării teatrului din spectacol distractiv în artă mare comunistă, capabilă să înlocuiască pentru oameni religia. În practică, teatrul este întotdeauna așa cum îl voiește spectatorul din timpul său; tocmai de aceea, în lumina teatrului și a reacției pe care o deșteaptă spectacolele, ne putem forma o părere despre însuși spectatorul, despre nivelul lui de cultură, despre gusturile, tendințele, pasiunile, speranțele lui...

Teatrul nostru, *Mossociet*, își propune să dezvolte însușirile specifice ale teatrului; de aci, din această sarcină pe care și-a fixat-o, decurg particularitățile de formă ale ultimelor noastre spectacole. Cu prilejul actualului turneu, vom prezenta publicului românesc patru spectacole. Iată care sînt:

În primul rînd, *Zări de necuprins*, după romanul lui N. Virta: „Munți abrupti”. Țin să relev în mod special rolul Autorului (pe care îl interpretează R. Pliatt), care „conduce” parcă întregul spectacol, stabilind implicit legătura între scenă și sală. Se întîmplă adesea, pentru un public format din orășeni, ca viața satului să apară ca ceva exotic. Ținînd seamă de această împrejurare, noi am încredințat, cu precădere și în primul rînd, Autorului misiunea de a face legătura. În acest spectacol, între orășeni, intelectualii, aflați în sală, și personajele, în majoritatea lor țărani, care acționează pe scenă. Interpretarea este susținută de V. Marețkaia (Rakitina), A. Dubov (Hijneakov), G. Slabineak (Cel care afirmă), B. Novikov (Cel care neagă) și alții.

În ce privește punerea în scenă, colectivul nostru a urmărit să îmbine simplitatea și economia mijloacelor teatrale cu o autenticitate concretă. Am renunțat aproape în întregime la decoruri, la elemente creatoare de iluzie, încercînd parcă să stimulăm imaginația spectatorului, dar în același timp să-i concentrăm atenția asupra acelor procese lăuntrice care sînt astăzi hotărîtoare și definitorii în viața satului sovietic.

¹ C. Zetkin, *Amintiri despre Lenin*, E.S.P.L.P. 1955, pp. 12—17.

Bătălie în marș este de asemenea o dramtizare (de unde nu trebuie să se conchidă că sîntem, principal, adepții acestei forme a teatrului modern), făcută după romanul cu același titlu al scriitoarei G. Nikolaeva, una din cărțile care s-au bucurat de cea mai multă popularitate în anii din urmă. Și în acest spectacol, pivotul dramatic, filonul principal și central, nu-l constituie tema personală, povestea de dragoste, ci problema conștiinței civice. Și în acest spectacol, dezvoltînd și modificînd întrucîtva principiile care stau la baza spectacolului realizat cu *Zări de necuprins*, am renunțat la decoruri, în accepția curentă a termenului, și am căutat o formă nouă pentru stabilirea unei legături vii cu sala și publicul (între altele, în scena adunării activului). Rolurile sînt interpretate de K. Mihailov și M. Sidorkin (Valgan), M. Pogorjelski (Bahirev), G. Slabineak (Vasili Vasilevici), B. Novikov (Sereoja Nămete), N. Klimovici (Tina) etc.

Aceste două piese sovietice sînt cele mai recente realizări ale teatrului nostru, consacrate marilor teme contemporane.

Ne-am hotărît, de asemenea, să vă prezentăm clasică *Mascaradă* de Lermontov. În urmă cu mulți ani, am mai montat o dată acest spectacol. De atunci, firește, el a suferit o prelucrare din punct de vedere regizoral, a fost modificat, deoarece personal sînt profund convins că spectacolele nu-și păstrează vitalitatea decît dacă suferă împrăștiere permanentă, dacă teatrul înțelege să nu rămînă în urma vieții. Ținînd seamă de împrejurarea că gustul și înțelegerea publicului au evoluat și s-au rafinat („vina“ pentru aceasta o poartă și cinematograful și televiziunea, care dispun de uriașe posibilități de folosire a marilor artiști și a celor mai recente inovații și perfecționări tehnice), ne-am îngăduit în *Mascarada* un laconism sporit în ce privește montarea și mizanscena acestei opere dense, concentrate, plină de o tensiune interioară. Interpretul lui Arbenin este, ca și în trecut, N. Mordvinov; Kazarin este jucat de R. Pliatt, iar Necunoscutul, de B. Olenin.

În sfîrșit, ajungem la *Nevestele vesele din Windsor*!

Este un spectacol pe care l-am compus, dacă vreți, dintr-o pornire aproape strengărească. Voiam să fac un spectacol care să nu poată fi transmis nici la radio, nici la televiziune, care să nu poată fi urmărit, așadar, „de pe margini“, un spectacol la care să fii nevoit să asiești vrînd-nevrînd și care să poarte pecetea acelei bucurii sărbătorești, specifice teatrului. L-am conceput (dar nu am apucat să-l reprezint) pentru cel de-al VI-lea Festival al tineretului și studenților, care a avut loc la Moscova în 1957. Tema lui centrală se află formulată în versurile următoare:

...Și toți să știe, dar, de-aci înainte
Că-s și neveste vesele, cu minte!

tema voioșiei sănătoase, a tinereții — tema festivalului.

Ceea ce uluiește și ne impresionează întotdeauna în chip deosebit la Shakespeare este constatarea marii apropieri a filozofiei și practicii lui de concepțiile noastre moderne. În *Nevestele vesele*, el își bate joc de lăcomie, de desfrîu, de bătărănie, de lăudăroșenie; își bate joc de popă și de jude, de „filizon“, de filistin și de gelozia filistinului; și o face cu o imensă încredere în tinerețe, în iubirea care nu cunoaște bariere, în autentică dragoste de viață!

Așa l-am simțit și l-am înțeles eu pe Shakespeare în acest spectacol: ca pe un scriitor foarte apropiat de mentalitatea noastră de azi, un scriitor accesibil, popular, animat de optimism și bucuria de a trăi — aidoma nouă — și de aceea am conceput spectacolul aproape ca pe o reprezentare de bilci (țin să spun că scenograful N. Sifrin s-a priceput să utilizeze admirabil, pentru plastica lui, ilustrațiile populare englezești din acea epocă); l-am conceput ca pe o sfidare la adresa tălmăcirii afectate, intimiste, elegante și excesiv de delicate, lipsite de vigoare, care se dă adesea operelor shakespeareene.

Am lărgit cadrul spectacolului: în al doilea antract, are loc în foaierea teatrului un iarmaroc (de asemenea, o farsă strengărească), care antrenează pe spectator în atmosfera de veselie carnavalescă.

Se prea poate ca acest spectacol să stîrnească obiecții violente din partea shakespeareologilor. „Dar ce, asta mai e Shakespeare?!“ vor exclama ei. Cu atît mai virtuos, cu cit îmi iau destul de multe libertăți și în ce privește textul. Să nu se uite însă că textul *Nevestelor vesele* este foarte prolix; el se adresează spectatorului contemporan cu autorul, și pe alocuri este de neînțeles nu numai pentru spectatorul sovietic, dar și pentru englezul de azi, ba chiar și pentru specialistul întru Shakespeare! De aceea, am hotărît: ce nu se înțelege, să fie înlăturat! Cu atît mai

viu ne va apărea ceea ce este apropiat de gândirea și simțirea noastră, ceea ce putem înțelege și ne este de folos; cu atât mai puternic va reînvia Shakespeare, spiritual, accesibil, popular! Nici un fel de operații de restaurare și nici un fel de istorism! Și cred că am izbutit să reproducem spiritul lui Shakespeare (cel puțin, aceasta s-a dovedit a fi impresia publicului sovietic)...

Socot că am spus deajuns. Toată lumea cunoaște piesa *Nevestele vesele din Windsor*. Vom vedea care va fi reacția la spectacol. Dacă am stăruit mai îndelung asupra lui, am făcut-o pentru că, într-o oarecare măsură, are un caracter principal, programatic. Poate că dacă nu așa fi conceput *Nevestele vesele*, nu așa fi fost în stare să pun în scenă, așa cum le-am pus, nici *Zări de necuprins*, nici *Bătălie în marș*; n-aș fi fost în stare să dezvolt, fără să mă repet și găsind mereu alte forme noi, principiul contactului între scenă și public, să realizez acea atmosferă comună, în care să găsesec reuniți actorii și spectatorii.

Personal, sînt de părere că una din sarcinile ce incumbă artei regizorale moderne este sporirea măiestriei actricești individuale, deopotrivă cu sporirea măiestriei spectacolului în ansamblu. Este cazul să arăt că, pentru *Nevestele vesele*, am apelat în general la elemente aparținînd, ca să spunem așa, generației actricești de mijloc, la acei care sînt adesea nevoiți să cedeze pasul, fie celebrității, fie tineretii. Cred că am procedat bine, că nu am greșit... Rolul lui Falstaff este deținut de K. Alekseev; al cumetrelor, de N. Tkaceva și V. Holina; doctorul este interpretat de S. Teiț, pastorul Evans, de N. Brodski, iar Povestitorul este A. Konsovski.

Aș mai fi vrut să vă vorbesc despre multe, foarte multe lucruri.

M-am gândit să scriu o carte despre felul cum concep eu dezvoltarea de mîine a teatrului universal. Nu mă îndoiesc că, foarte curînd (dînd acestui termen o accepție istorică), el va ajunge să îndeplinească sarcina lui fundamentală, aceea de a fi un izvor puternic de inspirație și însuflețire a omenirii.

