



LA A SUTA
ANIVERSARE

Ideea etică a lui **STANISLAVSKI**

de A. MAȚKIN

N

e imaginăm anevoie că Stanislavski, al cărui geniu reprezenta întruchiparea tinereții și zbuciumului, ar fi împlinit în zilele noastre o sută de ani. S-a născut la hotarul dintre două epoci — în Rusia zguduită de criza sistemului feudal-iobăgist (în anul când Tolstoi scrisese primele capitole ale romanului său „Război și pace”) — și a murit la începutul celui de-al treilea cincinal, în anul apărării Madridului și al marilor descoperiri în fizica neutronică. Și-a trăit mai bine de jumătate din viață în secolul nostru, secolul războaielor și al revoluțiilor socialiste. Ne mândrim, pe bună dreptate, că a fost contemporanul nostru mai vîrstnic.

Îmi amintesc cum, în vara anului 1931, Bernard Shaw, abia sosit la Moscova, ceruse să i se facă cunoștință cu Stanislavski, pentru a înțelege mai bine pe Cehov și teatrul rus, ca și pe acest renumit actor. Întîlnirea avu loc, Lunacearski fiind de față ca un al treilea interlocutor. S-au păstrat fotografiile, de pe care

tustrei priveșc spre noi : o întreagă epocă din istoria culturii secolului al XX-lea și, mai ales, o culme a ei. Văzându-l atunci pentru prima oară pe Stanislavski, Shaw exclamase : „Iată-l, așadar, pe cel mai frumos om de pe pământ !“ Fraza nu păruse nimănui excentrică, pentru că vârsta nu diminuase din frumusețea marelui actor și regizor, ci-i dădea, dimpotrivă, mai multă prestanță. După doi ani, Gorki îi scria lui Stanislavski, în ziua când acesta împlinea 70 de ani : „Salut respectuos, în dumneavoastră, pe cel mai frumos om...“ Aceste cuvinte au fost apoi folosite de toți cei ce au scris memorii sau istoria M.H.A.T.-ului. Astfel, de pildă, în amintirile Olgăi Knipper-Cehova, apărute în 1938, putem citi că, de la prima ei întâlnire cu Konstantin Sergheevici, pe la finele secolului trecut, artista, pe atunci tânără, fusese „fulgerător cucerită de înfățișarea și prestanța acestui om minunat, cu adevărat o frumusețe de om“.

Frumusețea lui Stanislavski fermeca de la prima vedere. Moscoviții mai vîrstnici își amintesc de mersul lui, cînd pleca dimineața de-acasă, din strada Leontevskaia (astăzi, strada Stanislavski) spre teatrul de pe strada Kamergherskaia (astăzi, Intrarea Teatrului de Artă). Avea un pas energic, tînăr, atingînd ușor pămîntul ; zîmbea trecătorilor cu prietenie și cu o încredere de copil. Îl cunoșteau mai toți, îl salutau și cunoscui și chiar necunoscui ; cei ce nu-l cunoșteau, dînd ochii cu el — am fost nu o dată martor la asemenea scene —, se opreau și priveau îndelung în urmă-i. Rareori se întîmplă ca sufletul omului să fie într-o asemenea armonie cu învelișul trupesc.

Odată, în tinerețe, la repetițiile cu *Cavalerul avar*, Stanislavski s-a arătat preocupat de problema frumosului în teatru. Era de părere că, la fel ca în viață, frumosul poate fi adevărat sau fals, cu trăsături caracteristice, uneori cu neregularități caracteristice, alteori pretențios, cu trăsături de o regularitate de păpușă, ca în prospectele pentru turiștii bogați ; de asemenea că există o frumusețe a adevărului viu în continuă schimbare și o frumusețe a pozelor și gesturilor învățate în fața oglinzii. Frumusețea lui Stanislavski era neconținut alta ; trăsăturile feței lui nu erau ceea ce se numește trăsături regulate : o adevărește și portretul lui Serov (1908). Valoarea artistică a acestui portret nu constă oare tocmai în faptul că trăsăturile proprii chipului lui Konstantin Sergheevici îi subliniază aerul lui inspirat ? În fața noastră se află un intelectual de la începutul secolului, concentrat și înțelept, pe umerii căruia epoca a pus greutatea multor probleme nerezolvate. Dacă privim cu atenție portretul lui Serov, înțelegem la ce se referea Nemirovici-Dancenko cînd spunea că fizicul lui Stanislavski nu avea nimic teatral, nu purta pecetea acelei tinute lucrate, elegante, specifice actorului profesionist. Lui Stanislavski îi era caracteristică natura lui deosebită : caracterul public al scenei, creația, seară de seară, în văzul tuturor, nu-i stingheriseră cu nimic libertatea lăuntrică ; el rămăsese aidoma nouă, tuturor, spectatorii lui ; atît doar că natura îl crease infinit superior.

Ne este greu acum să realizăm în închipuire popularitatea de care se bucurau Teatrul de Artă și Stanislavski în apogeul creației lor. Stanislavski povestește cum, în timpul primelor turnee ale M.H.A.T.-ului la Petersburg, într-o noapte, după o repetiție care se prelungise mult, ieșind din teatru, dădu peste o tabără ca de țigani, uriașă, întinsă pe toată piața. O mulțime, mii de oameni, aștepta lîngă focuri improvizate să se facă dimineață pentru a se așeza în rînd la casa de bilete. Acest tablou al orașului în noapte, renunțînd la somn, i-a rămas întipărit pentru totdeauna în memorie. Dar asta se petrecea nu numai la Petersburg, ci și la Moscova, și în provincie. Cozi lungi se întindeau dinspre „loteria“ de unde se trăgeau numerele care dădeau puținilor fericiți dreptul de a ocupa un loc la casă. Și cred că nimeni nu poate susține că această popularitate, care a durat decenii, se datora modei sau senzaționalului.

În ochii părinților noștri, Stanislavski reprezenta intelectualitatea rusă din perioada prerevoluționară : chipul ei cel mai fermecător, mai nobil și mai dezințeresat — democratismul ei, trecut prin școala marii literaturi a secolului al XIX-lea, gîndirea ei independentă, neîntimidată de reputații serioase, dar nici lipsită de interes față de ele ; disprețul absolut, aș zice chiar fiziologic, ce-l nutrea față de minciună, delicatețea și sensibilitatea ei, nepotolita ei sete de a învăța. Și această față a artistului — sinteză a eticii — a intrat în conștiința generației care, din copilărie, l-a cunoscut pe Stanislavski, apoi de la noi a trecut la copiii noștri, la noi și noi generații.

La Moscova, la cimitirul Novo-Devicie, în fața mormîntului proaspăt deschis al lui Stanislavski, Vl. I. Nemirovici-Dancenko a vorbit despre nemurirea în artă

și despre una dintre numeroasele calități deosebite ale tovarășului său de la Teatrul de Artă, despre cea mai înaltă calitate a lui — „năzuința aproape structurală de a se daări în întregime realizării ideilor profunde ce-l emoționau“...

Gîndind cu voce tare, Nemirovici-Dancenکو căuta în acele momente cuvintele pentru a determina atitudinea lui Stanislavski față de propria-i vocație. Și, în sfîrșit, le găsi : „oficiere de îndrăgostit“. Iar noi descoperim în aceste vechi și demodate cuvinte, neobișnuite urechilor noastre, un sens apropiat nouă. Era vorba de tăria sufletească a lui Stanislavski, de forța convingerilor lui, de acele trăsături ale personalității lui care l-au adus pe amatorul necunoscut în primele rînduri ale reformatorilor artei moderne.

Ne amintim fiecare cunoscuta idee a lui Lenin, că un mare artist, dacă este cu adevărat mare, nu poate să nu reflecte, în operele lui, măcar unele „aspecte esențiale ale revoluției“. Stanislavski a fost un mare artist, iar creația lui a reflectat trăsăturile etice ale primei revoluții ruse și, înainte de toate, „energia ei ofensivă“, care a dat largilor mase populare imbold spre creația istorică. Revoluția însemna milioane de oameni. Teatrul de Artă îi răspunsese modest, cu lozinca pătrunderii în mase. Realizarea era dificilă. Stanislavski înțelegea aceasta ; el mai înțelegea însă că un teatru nou are neapărat nevoie de un auditoriu nou și că această cerință nu privește doar domeniul culturalizării, caracterul popular al teatrului fiind unul din pilonii esteticii sale. Cu acest principiu au început reformele în Teatrul de Artă.

Accesibilitatea și rafinamentul se aflau în artă, mai totdeauna, pe poziții opuse. Stanislavski și Nemirovici-Dancenکو au apropiat acești doi poli ; de aceea au și izbutit să-l înțeleagă și să-l joace într-un chip nou pe Cehov. Poezia extrem de complexelor — uneori imperceptibilelor — stări sufletești a găsit pentru prima oară pe scenă un limbaj democratic, accesibil tuturor, fără să piardă din subtilitate. Și întreaga Rusie progresistă, în frunte cu Lenin, recunoscu de la bun început Teatrul de Artă. După cum își amintește arhitectul V. Vesnin — unul dintre cei mai bătrîni spectatori ai M.H.A.T.-ului —, foaierul și sălile pentru fumători din teatru aduceau cu niște „cluburi ale intelectualității ruse, care nu au existat ca atare niciodată, dar unde se putea discuta, se puteau schimba impresii, și unde volubilitatea cîtorva oameni de felurite categorii se transforma într-una comună“. Desigur, nu era vorba de cluburi politice de genul celor cunoscute în Revoluția franceză. Dar climatul moral la spectacolele M.H.A.T.-ului nu lăsa pe nimeni indiferent. Nu mă pot opri să nu citez încă o mărturie a unui contemporan. La începutul deceniului al patrulea, V. V. Veresaev, la o întîlnire organizată de ziarul „Sovetskoe Iskustvo“, povestea că Stanislavski, în rolul doctorului Stockmann, i-ar fi sugerat prima poruncă revoluționară : să nu înșenunchezi în fața superiorității forței, oricît de evidentă ar fi ea. Mai tîrziu, în „Povestiri adevărate“, Veresaev scria că interpretarea lui Stanislavski în Stockmann a fost una din acele satisfacții „pentru care rămii în tot restul zilelor recunoscător vieții“.

Autorii de memorii scriu deseori despre modestia lui Stanislavski, despre aversiunea lui față de obligațiile legate de ceremonii oficiale, la care trebuia să participe. Atare obligații erau multiple, mai ales în timpul turneeelor întreprinse de Teatrul de Artă în străinătate. El, care ura agitația, era nevoit să se supună regimului obișnuit tuturor vedetelor în Occident. Era amărit cînd se simțea lingusit ; nu suferea, de pildă, servilismul biografiilor și a vorbit cu antipatie despre N. Efros, de altfel prietenul său, cînd acesta, într-un articol publicat în ziarul „Russkie Vedomosti“, i-a înfrumusețat un episod din tinerețea lui teatrală. „Articolul nu-mi place pentru că are caracter de reclamă“ — se plîngea el scriitoarei-critic teatral L. Gurevici, cu care purta o corespondență permanentă. La rîndul ei, aceasta povestea că, în viața de toate zilele, Konstantin Sergheevici „parcă se jena să-și etaleze, în toată bogăția lor, sentimentele și stările sufletești“. Ceea ce nu înseamnă că modestia lui, exigențele neiertătoare față de sine însuși ar fi dovedit lipsă de încredere în sine, în vocația sa. Dimpotrivă. În anii de după revoluție, la repetițiile M.H.A.T.-ului s-a creat și s-a încetățenit termenul de „maximalism artistic“. Termenul avea două sensuri : unul, legat de procesul de creație, și care se exprima prin regula „pe scenă nimic nu poate fi exagerat dacă este just“ ; al doilea, etic, îndreptat împotriva oportunismului, compromisurilor și renunțării în problemele principale. Dacă ne este îngăduit să ne folosim de termenul uzitat la M.H.A.T., Stanislavski era „maximalist“ încă din tinerețea lui artistică. Cu diferite prilejuri, el spunea că vechea artă academică s-a închistat din pricina lipsei de mișcare și a îmbătrînit fără nici o speranță. Din această constatare incon-



Cehov citind „Pescărușul“ primilor interpreți ai spectacolului. În stînga lui Cehov, Stanislavski, Knipper, Artem, Lujski, Vișnevski, Nemirovici-Dancenko. În dreapta — Lilina, Roksanova. Ultimul, pe divan, Meyerhold



M. Gorki și K. Stanislavski la spectacolul cu „Trenul blindat 14—69“ de Vsevolod Ivanov, prezentat de M.H.A.T.

testabilă, el mai trăgea o concluzie: datoria noii generații, a acelei generații căreia îi aparținea și el, este să izgonească din artă rutina, să dea cîmp liber de acțiune fanteziei și creației. În vara anului 1897, într-o scrisoare trimisă criticului și dramaturgului francez Lucien Besnard, Stanislavski încheia, făcînd aluzie la această concluzie: „Artă nu poate fi salvată decît așa“. Era vorba, prin urmare, despre viitorul teatrului, despre reconstrucția lui de sus pînă jos. Și această mărează sarcină el o luase asupra-și, fără să se mai gîndească la riscurile ce te așteaptă dacă arzi punțile cînd terenul e nesigur.

Frumusețea lui Stanislavski avea multe fațete, printre care numărăm și intransigența spirituală. În iarna lui 1900, pe la sfîrșitul celei de-a doua stagioni a M.H.A.T.-ului, se iscase la conducerea teatrului un conflict stîrnit din cu totul neînsemnate motive, dar care pusese sub semnul îndoielii însăși existența instituției. Stanislavski era disperat; el refuza totuși să încerce a-l împăca pe Nemirovici-Dancenko cu Morozov, cel de-al treilea membru al direcției M.H.A.T. — industriaș și mecena moscovit, om deosebit, în felul lui, asemănător lui Bulțiov al lui Gorki, și care își trăia veacul „nu pe strada sa“. Însuși faptul că, din cauza unui joc al ambițiilor, din cauza unei mîndrii prost plasate, un teatru putea să se ducă de rîpă îi părea strigător la cer lui Stanislavski. Prețuia nespus de mult prietenia ce-l lega de Nemirovici-Dancenko; era interesat să colaboreze cu el („fără dumnea-voastră nu vreau să rămîn în această afacere“); totuși, i-a scris una dintre cele mai aspre scrisori din toți anii legăturilor lor creatoare. I-a spus-o pe șleau: „dacă se va întîmpla aceasta (adică, dacă va avea loc ruptura definitivă — A.M.), am să renunț la teatru și la artă... Naiba să ia o asemenea artă!“

Gîndul că e mai bine să renunțe la artă decît să-și plece capul și să accepte compromisuri l-a urmărit pe Stanislavski întreaga viață: în tinerețe, cînd publicul care frecventa spectacolele de amatori nu accepta modul lui de joc — bazat pe mimică și pe pauze, joc zgîrcit în gesturi — și încerca să-i impună gusturile sale; în zilele cînd, lucrînd la *Pescărușul*, văzuse întîmplător la Harkov spectacolul *Groapă rea* și se îngrozise la gîndul că are aceeași profesiune cu acei oameni ce se contorsionau pe scenă; după moartea lui Cehov și după ruptura cu Gorki („nu există repertoriu, dar mai ales totul este rău și meschin în jur“); în 1911, cînd văzuse la Berlin *Oedip* în regia lui Reinhardt și scrisese soției sale, artistei Lilina: „Este atît de îngrozitor încît m-am rușinat iarăși de profesiunea mea de actor“; în 1923, cînd trupa Teatrului de Artă, nepromovînd experiențele lui pedagogice, îl dușese la concluzia hotărîtoare: „În chip nou nu vor, în chip vechi nu se poate“; și încă în numeroase alte cazuri.

Stanislavski nu putea să accepte rutina de tip nou a faimosului regizor german Reinhardt, nici rutina timpurilor anterioare lui Scepkin, văzută la actorii necunoscuți din Harkov; nu se putea împăca cu arta cînd ea se consacra „măruntelor țeluri burgheze“. De aceea, îi și spusese lui Nemirovici-Dancenko, în 1900, că, dacă conflictul din cadrul direcției va duce la distrugerea teatrului, „...Noi, rușii, vom dovedi că sîntem o națiune putredă și că eul nostru personal, cu ambiția lui mărunță, nimicește toate inițiativele bune“. Nu era un raționament retoric; așa gîndea Stanislavski. Istoria a împins Teatrul de Artă în primele rînduri și dacă puterile lui n-ar fi fost pe măsura sarcinilor revoluționare, dezvoltarea scenei ruse ar fi întîrziat ani îndelungați.

Geniul lui Stanislavski a fost neobișnuit de sensibil și a avut cei mai diverși învățători: de la renumita Fedotova, păstrătoarea și continuatoarea tradițiilor lui Scepkin, pînă la necunoscutul jongler de la circul moscovit; a învățat de la cîntăreții italieni, de la tragedienii de provincie și de la primele-balerine. În cărțile lui, cititorul va întîlni și gîndurile lui Șaliapin despre artă și soluțiile aflate de Nemirovici-Dancenko la repetițiile de la Teatrul de Artă. A învățat foarte mult de la Cehov și Tolstoi, mai ales de la Tolstoi. Ca regizor profesionist propriu-zis și-a început cariera odată cu *Roadele învățăturii* (1891), pusă în scenă la Societatea de artă și literatură. În mod formal, legăturile lui cu Tolstoi sînt superficiale — două-trei întîlniri, un schimb incidental de scrisori, două montări în timpul vieții autorului, din care una, *Puterea întunericului*, la Teatrul de Artă, soldată cu un eșec. Manifestă și față de teoriile lui Tolstoi multă prudență. În orice caz, cînd fiul său, în vîrstă de 17 ani, i-a vorbit într-o scrisoare despre inevitabilitatea suferințelor și despre moarte ca atoeizbăvitoare, Stanislavski i-a răspuns: „Te-ai lăsat, se vede, copleșit de tema asta filozofică pentru că l-ai citit prea mult pe Tolstoi“, convingîndu-l să izgonească bezna și să caute lumină. Cu toate acestea, lucrările lui Tolstoi au lăsat o urmă foarte puternică în conștiința

lui Stanislavski și adesea făcea referire la ele în scrierile teoretice, cit și în munca sa regizorală.

Tolstoi l-a învățat să urască, încă înainte de înființarea M.H.A.T.-ului, „teatrul în teatru“, adică minciuna de efect, independent de ce nuanță ar fi ea, tipător-pestriță, ori căutat-discretă pînă la completa diluare. Lucrînd la „sistem“, își amintea mereu de lecțiile de dialectică ale lui Tolstoi, împrumutată de la acesta ideea „clarobscurului“, exprimată în cunoscuta formulă: cînd joci pe un om rău, caută în el ce are bun. Ca și Tolstoi, Stanislavski lega procesul de creație de procesul amintirilor, și fiecare erou al lui poseda o particulă din el însuși; această afinitate a metodelor de întruchipare a fost observată, în zilele creării „sistemului“, de prietenul și consultantul lui, Sulerjițki, care-i fusese și lui Tolstoi prieten. În sfîrșit, Stanislavski, urmîndu-l pe Tolstoi, credea cu sfințenie în forța artei, în capacitatea ei de a lua înaintea istoriei și, mai mult decît atît, de a-i aduce acesteia corective. În jurnalul său din 1896, Tolstoi scria că poezia populară nu numai că a reflectat, dar a și prevestit și a pregătit mișcările populare, de pildă Reforma. Stanislavski definea rolul artei de pe aceleași coordonate.

Iată o ilustrare interesantă a celor menționate mai sus. Recent, la o seară jubiliară a lui Ilya Ehrenburg, academicianul Skobelțin, discutînd despre previziunile omului de artă, a citit un fragment dintr-un articol al lui Stanislavski, vechi de 35 de ani. Am ascultat și noi cu atenție cuvintele lui Stanislavski despre teatru, care trebuie să fie „una din principalele arme în lupta împotriva războiului, precum și un mijloc internațional de sprijinire a păcii pe pămînt“. Pe noi, oamenii de azi, acest articol, scris în deceniul al treilea, ne-a atras nu numai prin filozofia lui umanistă, nezdruincată de furtunile primului război mondial, dar și prin credința pasionată — pe care o mărturisește — în posibilitățile nelimitate ale artei, în capacitatea ei de a influența, în modul cel mai real, politica popoarelor. Stanislavski nu vedea foarte limpede mecanismul acestei înriuriri, nu se socotea competent în domeniul sociologiei, și nici nu era; dar prin sentimentul responsabilității în fața istoriei și omenirii, pe care-l poseda în cel mai înalt grad, putea să se compare cu Tolstoi însuși.

E tare incomod să trăiești pe asemenea culmi ale spiritului; așa se plîngea Tolstoi lui Goldenweiser: „Nu știu dacă-ți este cunoscut acest sentiment. Eu îl resimt foarte puternic cînd mă aflu în fața unei minciuni artistice, și nu pot să-i dau alt nume decît sentiment de rușine“. Sentimentul de rușine îl cuprîndea și pe Stanislavski ori de cîte ori venea în contact cu minciuna artistică. Era un sentiment deosebit de chinuitor, mai cu seamă în momentele tragice ale istoriei, cînd arta se descoperea nepregătită pentru mărețele schimbări istorice survenite și continua să trăiască, fără umbră de îngrijorare, într-un ritm de mult statornicit, comod. Stanislavski nu cerea teatrului să fie ecoul imediat al evenimentelor, sau — cum se spune la noi acum — să fie operativ, dimpotrivă. Totuși, înțelegînd inoportunitatea introducerii, în sfera esteticii, a informației și a propagandei în forma ei, ca să zicem așa, pură, avea convingerea că numai oamenii morali se ascund de timpul lor, menținîndu-se „deasupra vîlmășagului“.

În 1915, vara, în al doilea an de război, aflîndu-se în concediu de odihnă la Eupatoria, a participat la un concert-cabaret, alcătuit potrivit programului consacrat în acea perioadă: la început, declamări, muzică, apoi parodii, scenete, cuplete, scheciuri etc. Împreună cu dînsul mai erau Vahtangov, Gzovskaia, Birman, pe atunci tinăra, și „un minunat violonist din Odesa“. Seara aceea, la Eupatoria, i s-a părut atît de insuportabil de meschină, încît, amintindu-și mai tirziu de ea, „rosea pînă în tălpi“. „O seară întreagă și o zi întreagă după aceasta m-am simțit prost. Iar cei ce înțelegeau ceva evitau să dea ochi cu mine“ — scria el Lilinei. Tragedia istorică, ce cuprînsese omenirea, îl atinsese în modul cel mai direct, și-l tortura problema justificării creației artistice în general și a prețului cu care se cumpăra cultura. Profund convins de forța artistului, Stanislavski atinge extreme de tip Pisarev în negarea artelor și acuză de inadmisibilă lipsă de răspundere pe artistul contemporan unor atît de serioase vremi. „Atît de mult mă apasă războiul, pe mine ca și pe toți ceilalți, încît sint nevoit să-mi încordez ultimele forțe pentru a lucra în domeniul artelor, lucru devenit acum atît de superfluu și inutil“ — își împărtășește el îngrijorarea în octombrie 1914. Mai tirziu, totul intră iarăși în normal; își depășește îndoielile ce-l chinaseră, recapătă credința în teatru, ce-i fusese zdruincată. Repetă spectacolul Pușkin, se arată din nou pasionat, ca altădată, în tinerețe, de dramatizarea nuvelei lui Dostoievski „Satul Stepancikovo“; își scrie însemnările, descoperă o seamă de lucruri noi „în dome-

niel subconștientului și supraconștientului" în creația actorului ; conduce cursuri la Teatrul Mare etc. Și, în toată muncii, care îi ocupă tot timpul, îl frământă întrebarea dacă arta lui ajunge la înălțimea epocii, dacă răspunde cu demnitatea cuvenită suferințelor omenirii.

După Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, acest sentiment al său de neconcordanță între artă și timp se ascute și mai mult, și iată ce forme adoptă. În toamna anului 1922, Stanislavski scrie din Berlin, unde Teatrul de Artă se afla în turneu, lui Nemirovici-Dancenko, la Moscova : „Cînd, în *Trei surori*, jucăm scena în care Mașa își ia rămas bun, mă simt stingherit. După toate cîte au trecut peste noi, este cu neputință să te mai ținui că un ofițer se duce și că femeia pe care o iubește rămîne. Cehov nu satisface. Dimpotrivă. Nu mai simt nici o dorință să-l joc...” Iată o afirmație în măsură să uimească pe un cititor neavizat. Este îndeobște cunoscut că Stanislavski, atunci cînd regiza și juca piesele lui Cehov — și mai tîrziu, peste cîțiva ani după turneul berlinez, cînd lucra la „Viața mea în artă” —, a susținut și a dezvoltat ideea că poezia lui Cehov este infinită („este de domeniul eternului”) și că fiecare nouă generație găsește în ea noi zăcăminte, noi subtilități.

De ce atunci nu-l mai satisfăcea Cehov ? Care era motivul ? Poate pentru că, în perioada de avînt a revoluției, în momentul marii cotituri sociale, *Trei surori*, jucată în vechea interpretare a M.H.A.T.-ului, în ritmul stabilit în 1901, îi apărea acum lui Stanislavski prea arhaică. Spectatorul berlinez din loji și parter salutase furtunos vechiul Teatrul de Artă ; îl știa încă din turneul din 1906 și îi părea neschimbat. Dar Stanislavski își însușise de-acum marea lecție a revoluției : „este imposibil să continui vechiul”. Admirabile, această nelimitată credință în forța artei — îmbinată cu sentimentul critic, mereu înnoitor — și acest romantism înarmat cu experiența lucidității !

În esență, istoria îl pusese să aleagă. Puterea revoluționară nu-l grăbea, nu-l obliga să ia nici un fel de hotărîri. Lunacearski, citindu-l pe Lenin, spunea că „dacă există un teatru pe care trebuie să-l salvăm și să-l menținem, cu orice preț, din trecut, acesta este fără îndoială Teatrul de Artă”. În felul acesta, de la bun început s-a pus problema păstrării unor valori artistice acumulate din trecut și Stanislavski putea să aleagă pentru teatru un statut de muzeu, privilegiul unei rezervații pentru o artă-model. Dar o atare perspectivă îl mîhnea nespus : el nu voia să fie un bătrîn dornic să arate tînr și tîrîndu-se în coada noilor generații ; cu atît mai puțin îl atrăgea rolul unui înțelept, venerat pentru trecutul său, rolul unui reprezentant al senectudinii academice, cu salariu mare. Niciodată — nici atunci, nici în trecut — el nu s-a simțit bine într-o pace spirituală confortabilă. El repeta neîncetat că nimic nu este mai stupid decît un artist cu greutate, îndrăgostit prostește de sine însuși.

A avut noroc, din tinerețe și pînă la bătrînețe, scria el însuși lui Gorki : „Am avut noroc în viață. Viața a aranjat totul așa cum a aranjat”. E încă o dovadă a dificultății în care se află un artist de a fi obiectiv în aprecierea propriei sale cariere. Nu. El nu și-a urmat supus destinul ; nu s-a lăsat să fie o unealtă oarbă a lui. Ținea la succes ; dar nu era laș și nu se agăța cu orice preț de el. În anii cînd juca ca artist amator, i se propusese o dată, lui, diletantului, interpret al cîtorva roluri mai însemnate, să intre în trupa Teatrului Mic. Și răspunsul lui, dat după un răstimp de gîndire, fu că nu vrea nici să se piardă în mulțimea „actorilor de categoria a doua”, nici să se încumetă să concureze cu cei de prima mînă. Dincolo de acest refuz politicos, stăteau motive serioase : era foarte ispititor să ajungi actor în cel mai bun teatru rus ; dar ce s-ar fi ales atunci din planurile lui ? Pentru că era îndoielnic să fi putut trage după sine o trupă renumită din capitală. A preferat succesului recunoscut, independența și libertatea de acțiune.

Nu s-a lăsat hipnotizat de succes nici la Teatrul de Artă, cu toate că succesul întrecuse cele mai cutezătoare așteptări ale lui. În primăvara lui 1901, cînd cea de-a treia stagiune se încheia cu deosebite satisfacții pentru dînsul — pusese în scenă *Snegurocika* (*Albă ca zăpada*), *Doctorul Stockmann* și *Trei surori*, și jucase două din rolurile sale faimoase, doctorul Stockmann și Verșinin —, se plînge uneia din corespondentele sale : „Teama de a mă repeta, teama de a mă opri în loc îmi produc neliniște, mă fac să sufăr”. Totul se aranjează cum nu se poate mai bine ; totuși, fără a pune la socoteală riscul unor pierderi inevitabile, el se gîndește cu îngrijorare la noua stagiune, la ce trebuie să facă pentru a nu se repeta, pentru a-și dezvolta arta. Trebuie să se observe că, după stagiuni

proaste, după eşecuri, îl ştie ce are de făcut şi cum să reacţioneze la ele. În condiţii grele, îşi păstrează un uimitor sînge rece; în schimb îl pun deseori în încercătură victoriile, triumfurile. Să nu uităm că şi criza spirituală din vara anului 1906, care a marcat o cotitură importantă în viaţa lui, a intervenit după un formidabil succes reputat de Teatrul de Artă în Occident.

În februarie-martie 1906, Stanislavski, după propriile sale cuvinte, trece printr-o „clipă foarte importantă a vieţii”. Şi, într-adevăr, este greu să-ţi păstrezi cumpătul cînd toate ziarele berlineze — care pe atunci erau peste o sută —, toţi intelectualii, incluzînd cercurile social-democrate, onorabili profesori din toate domeniile ştiinţei, oameni ai artei, şi printre aceştia somităţi de talia unui Haase, în vîrstă de 80 de ani, scriitori, în frunte cu Hauptmann, îi socotesc arta drept o adevărată revelaţie, recomandă să se ia lecţii de la actorii moscoviţi, demni reprezentanţi ai „noului secol”... „Într-un cuvînt, am făcut o indigestie de glorie” — trage Stanislavski concluziile primului său turneu în străinătate. Şi, obosit de atîtea impresii, de triumful care a durat săptămîni în şir, se duce să se odihnească în Finlanda. Aici, pe ţărmul stîncos al Balticii, într-o deplină singurătate, el descoperă adevărul cunoscut „demult, tuturora”, şi totuşi neperceput pînă la capăt, că arta teatrului, în însăşi esenţa ei, e purtătoare de amăgire. Acum, cînd impresari întreprinzători invită din toate părţile Teatrul de Artă, în diferite turnee, cînd criticii cei mai severi numesc jocul lui Stanislavski genial — atît, genial —, el se judecă cu asprime extremă şi descoperă că profesiunea de actor s-a transformat la el într-o obligaţie de nesuferit, într-un soi de gimnastică tehnică, neamintind prin nimic procesul de creaţie. E necruţător cu sine. Ca o probă că judecata lui e dreaptă, mărturiseşte că pînă şi rolul Stockmann, rolul său iubit, îl joacă acum rutinier, cu gîndul dus la lucruri cu totul străine de el.

Se petrecu ceea ce nu o dată s-a mai petrecut în trecut. Un mare artist, ajuns la maturitate, îşi osîndeşte propria-i artă ca incapabilă, după cîte i se pare, să slujească adevărul şi oamenii, şi se osîndeşte pe sine însuşi. Numai că, în judecata lui Stanislavski, exista şi ceva nou! Convingîndu-se că amăgirea reprezintă un element inevitabil al jocului artistic, el nu renunţă la teatru, nu se depărtează de el. Dimpotrivă, conştiinţa imperfecţiunii artei sale îl incită la creaţie şi la experienţă. În volumul III din „Capitalul”, Marx susţine următoarele: „Dacă forma de manifestare şi esenţa lucrurilor ar coincide direct, orice ştiinţă ar fi de prisos”... Stanislavski creează teoria sa tocmai în momentul cînd devine conştient de întreaga profunzime a contradicţiei dintre aparenţă şi esenţă în arta actorului. El ia asupra-şi o sarcină extrem de curajoasă, aceea de a învinge minciuna pe scenă, fără a încălca natura scenei, şi propune „sistemul său” de creaţie actoricească, concret ca un manual de gimnastică şi universal ca matematica; „sistemul” care luminează ungherele întunecate ale subconştientului nostru în momentul creaţiei, şi care pune capăt diletantismului pe care el îl ura.

Istoria creării „sistemului” este atît de dramatică şi zugrăveşte atît de limpede chipul moral al lui Stanislavski, încît merită să ne oprim asupra ei. Cele dintîi căutări teoretice ale lui Stanislavski n-au găsit sprijin nici în cercul propriilor lui adepţi; dar, poate ar fi şi greu să-i învinovăţim, deoarece la lecţiile cu „sistemul”, la studiile pedagogice şi de antrenament, predominau exerciţiile practice şi de creaţie, ceea ce pentru maturi, formaţi la o tehnică deja elaborată, era un adevărat chin. Chiar şi actorii Teatrului de Artă, obişnuiţi să aibă încredere deplină în Stanislavski, socoteau aceste exerciţii drept nişte inutile ciudăţenii şi le sabotau pe ascuns. În pofida rezistenţelor mascate, uneori şi făţişe, Stanislavski nu abandonă căutările şi ajunse la cîteva importante descoperiri în domeniul psihologiei şi tehnicii creaţiei actoriceşti. Avea acum o bază şi era încredinţat că merge pe o cale justă. Au trecut însă ani, iar el nu-şi publica descoperirile. Cartea „Munca actorului cu sine însuşi” a scris-o în răstimpul a treizeci de ani — şi aceasta este singura lui carte despre „sistem”; în orice caz, din cele trei pregătite, singura terminată. Nu poţi pune această încetinelă pe seama unui exces de reflecţie sau a unui neîndestulător curaj. Dimpotrivă, numai un scriitor curajos, după ce a elaborat douăzeci de variante ale unei lucrări, poate să pună deoparte cele aşternute pe hîrtie, pentru a aborda a 21-a variantă. Acest lucru se petrecea permanent cu Stanislavski, deşi el ştia foarte bine că „atmosfera căutărilor” nu trebuie condensată, căci altfel „poţi să te sufoci şi să-ţi pierzi minţile”; şi cel mai preţios diamant poate fi stricat printr-o şlefuire la nesfîrşit.

Cu toate acestea, el tărăgăna : și fiindcă era un experimentator cinsti și nu-și îngăduia să se încreadă în descoperirile sale — chiar după ce irosise ani în șir spre a le verifica ; și fiindcă descoperirile lui, cele mai deseori pur practice, își găseau chinuitor de anevoie o tălmăcire în limbajul noțiunilor generale („cuvintele necesare pentru definirea simțămintelor se ascund și fug“); și fiindcă teoria lui, reprezentând bilanțul dezvoltării seculare a teatrului mondial, nu putea reține din trecut nimic, fără o reconsiderare critică. Mergea, ca prim descoperitor, pe dibuite, ca să nu se poticnească. Poate însă că principala cauză a acestei autolimitări, pline de bărbăție, trebuie găsită în faptul că aflările lui Stanislavski se lărgeau neconținut, iar noile observații se deosebeau de vechile concluzii. Sistemul său cuprinde, înainte de toate, experiența a două revoluții, al căror contemporan a fost.

Nu vreau să spun că Stanislavski a fost de la bun început partizanul Marii Revoluții Socialiste din Octombrie. Dimpotrivă, procesul de înțelegere și asimilare a ideilor revoluției a fost îndelung pentru el și, în unele momente, chiar plin de zbucium. Totuși, fără a vedea limpede ce atitudine se cuvenea să aibă față de revoluție, el a intrat în vîltoarea ei, tras de logica de fier a evenimentelor, și tot ceea ce a înfăptuit atunci în teatru a înfăptuit ținînd seama că este revoluție. Iar teoriile lui — un domeniu al științei nelegat direct de relațiile de clasă, așa cum nu este legată de ele nici, de pildă, gramatica — au avut nevoie de noi idei, care să le apropie de știința materialistă. El nu cunoștea încă drumurile artei revoluționare ; îl speriau avîntul futurismului și cel al curentelor de stînga în general ; orientarea lor spre statistică și neîncrederea față de om ; acel caracter de masă care duce la depersonalizare, la utilitarism (de genul baletului descris de dînsul în „Viața mea în artă“, baletul despre lupta împotriva frigurilor) ; teatralitatea de dragul teatralității, de genul extrem de agresiv al estradei-foleton, care nega tot trecutul teatrului rus etc. Era însă ferm convins de un lucru : că, odată cu dezvoltarea revoluției, va renaște în mod necesar curentul psihologic în artă, că aici se va manifesta efectiv dramatismul epocii noi, măreția schimbărilor legate de ea, și că „sistemul“ lui nu putea trece neinfluențat pe lîngă acestea. Universal prin scopul urmărit, valabil pentru actorii de toate școlile, naționalitățile și timpurile, „sistemul“ trebuia în primul rînd să reflecte lecțiile timpului său. Și Stanislavski se întoarce iarăși la lucrările sale scrise dar neterminate. Cititorul care cunoaște culegerea completă a operelor sale, editate în ultimii ani, poate să-și facă o imagine a uriașei munci închise în cele opt volume apărute.

Ce ne atrage cel mai mult în aceste lucrări (unice chiar prin volumul lor — ele conțin aproape trei sute de coli de autor), dacă avem în vedere sfera de îndatoriri și ocupații ale lui Stanislavski ? Ne atrage concepția lui asupra artei ca activitate etică, menită să ducă omul la perfecțiune. E o concepție care s-a dezvoltat în timp, dar a rămas totuși neschimbată la rădăcină. Estetica lui este bazată pe etica lui, și se întrepătrunde cu ea.

Primele lucrări publicistice ale lui Konstantin Sergheevici, incluse în operele lui complete, se referă la acel dificil deceniu din viața intelectualității ruse despre care am pomenit. Deseori considerăm anii de după întîngerea revoluției din 1905 ca anii cei mai rușinoși și sterili din istoria artei noastre. E oare justă o asemenea apreciere ? Merită să ne gîndim la aceasta. Să ne amintim că în acea vreme mai trăia Tolstoi, că Gorki se afla în perioada de înflorire a forțelor lui creatoare, că Korolenko, Blok și Bunin scriau mult și publicau mult, că apăruse o minunată pleiadă de poeți și că glasul lui Maiakovski începuse să răsună tot mai puternic ; că Șaliapin era în culmea gloriei sale, că mai juca încă Ermolova, că Vahtangov își începuse experiențele sale în studio, că Komissarjevskaja făcea turnee prin Rusia, fără a renunța la visul ei de a crea un teatru nou, că garda Teatrului de Artă intrase în epoca unei maturități strălucitoare, că Meyerhold iniția montări noi, că Iujin juca roluri noi ș.a.m.d. Același lucru se petrecea și în muzică, reprezentată pe atunci de Skriabin și Rahmaninov ; același lucru în pictură, în balet, în arhitectură.

Nu avem, după cum se vede, nici un motiv să ne plîngem de lipsă de talente, și să afirmăm că moralistul epocii era Mencikov de la „Novoe Vreme“, iar poetul ei, pornograful Kuzmin. Nu trebuie, și este chiar imposibil să-i învinuim pe toți intelectualii din perioada 1900—1910, pe toți de-a valma — excepțînd cîteva nume —, de lichidatorism politic și deșănțare decadentă. Mai degrabă se cuvine să vorbim despre tragedia marilor artiști ruși, asupra căroră se nă-

putate epoca reacțiunii, cu predica amoralismului și egoismului, cu teama fașă de viață și cu cultul morții și al fatalității; despre cei ce-au știut să reziste presiunii valului de renegare și obscurantism și despre cei ce n-au rezistat, au capitulat și au pornit pe alte căi.

Drama spirituală a epocii l-a atins și pe Stanislavski — atît în calitatea lui de actor, cît și în aceea de conducător al Teatrului de Artă. Lui îi aparțin o seamă de amare cuvinte despre lipsa de sens a creației, despre creația frustrată de sentimentul perspectivei, lipsită de scop — cuvinte în care freamătă surd deznădăjduirea: „jucăm, jucăm, îmbătrînim, ne consumăm“ (decembrie 1911). Îl amărăște și publicul „indus în eroare de presă“ și contaminat de cinism; și repertoriul bazat pe reclamă ieftină, compus din noutăți îndoielnice; și „apatia voinței creatoare“, ce se face simțită la numeroși actori; și jocul lor de-a singurătatea și neînțelegerea, și atmosfera otrăvită, generată de critică; și degradarea generală a gustului, precum și pătrunderea tot mai evidentă a spiritului negustoresc în artă. Dar cel mai mult îl amărăște că „toți presimt catastrofa, dar nimeni nu încearcă s-o preîntîmpine“. Atunci, în decembrie 1911, el scrie lui Nemirovici-Dancenko: „Am un plan, limpede, precis, elaborat întreaga mea viață, și dacă acționarii și trupa nu vor să sprijine acest plan, să propună altul, numai să acționeze, să nu bată pasul pe loc, în dorința lor ca totul să rămînă neschimbat“. Această scrisoare, și tragică și curajoasă, se încheie cu cuvintele care sună ca o lozincă — „numai muncă, muncă, muncă!“ Așadar, sufletește, Stanislavski este cuprins de îndoieli, dar nu este înfrînt, nu se dă în lături de la o activitate furtunoasă, caută un drum nou în creație. Și este deosebit de semnificativ faptul că, în 1908, cînd în artă aveau preț cu deosebire producțiile de scandal și cînd teoreticienii și practicienii decadentismului rus, de toate nuanțele — de la cea religios-mistică pînă la cea pornografic-trivială —, făceau elogiul singurătății și al izolării omenești, precum și al personalității libere de orice îndatoriri, Stanislavski scria Lilinei că, dacă nu se va întîmpla ceva, „vom pieri cu toții în dezmăț“ și concepea lucrarea despre etica actorului și despre legile ansamblului în creația scenică.

Ideii ansamblului, veche cît teatrul însuși, el i-a dat un sens nou, nu unul îngust profesional, ci unul etic, afirmînd că creația scenică trebuie să fie armonioasă, că a utiliza „arta noastră colectivă pentru creație personală“ înseamnă a distruge această artă de la rădăcina ei, că teatrul se înalță pe „orgolii zdrobite“, că esența ansamblului constă în convingerile și comportarea artistului; că este imposibil să duci în culise o viață mărunță de mic-burghez și apoi să ieși pe scenă și să fii într-o clipă la înălțimea lui Shakespeare. În anii întunecați ai reacțiunii, el ridică steagul *teatrului etic*, abordînd lucrarea capitală de reconsiderare și fundamentare științifică a artei actorului. Despre aceasta a scris, cu multă competență, Jean Vilar în prefața la ediția franceză a cărții „Munca actorului cu sine însuși“. „Stanislavski, acest neliniștit practician și sever moralist, ia pas cu pas de la interpretul rolului tot ceea ce reprezintă obiectul vanității lui, smulge de pe actor podoabele ieftine, supune unei analize nemiloase pseudogeniile în fața cărora acesta se ploconeste, desființează cu totul infumurarea și spiritul cabotinismului generat de aceasta. După toate acestea, el propune actorului o metodă zilnică de muncă — fără îndoială unică — și întotdeauna eficientă“.

Arta teatrului este vremelnică, timpul e necruțător cu ea. Ermolova, la o vîrstă relativ nu prea înaintată, scria în 1915 lui Iujin: „Din mine a rămas doar o bucătică din steagul rupt și vechi“. Aceste cuvinte sînt ecoul unei zguduiri sufletești. Geniul Ermolovei trăiește și astăzi în tradițiile scenei ruse. Istoria își are însă legile ei, și sosește o zi cînd arta unor actori oricît de mari, care au dominat gîndurile unei întregi generații, devine obiect de muzeu, iar publicul cel nou o admiră așa cum se admiră trecutul măreț, dar stins. O legătură de cu totul altă natură s-a încheiat între noi și Stanislavski-regizorul și ideologul teatral. Discuțiile în jurul „sistemului“ său, la care participă nu numai specialiști de bibliotecă, ci și regizori practicieni, nu încetează a se purta de o jumătate de secol. Știu din experiență că tineretul artistic consideră atitudinea față de Stanislavski ca pe un crez personal. A merge cu Stanislavski ori împotriva lui înseamnă a-ți alege poziția în viață — a alege maestrul după care te orientezi, drumul căutărilor în viitor, școala pe care o accepți. Desigur, nu întotdeauna artistul își alege atît de conștient drumul; dar nu poți gîndi la viitorul artei

la la viitorul tău, nici acum, în deceniul nostru al șaptelea, fără să te gîndești la Stanislavski, la lecțiile și la descoperirile lui !

Nu este de mirare că lucrările lui Stanislavski sînt citite de actori și de specialiști din domeniul istoriei artelor. E firesc. Unele aspecte ale popularității „sistemului” său sînt însă într-adevăr uimitoare. Voi da un exemplu. În 1960, au fost publicate în limba rusă însemnările unui mare savant francez participant la Rezistență, chimistul Jacques Bergier — „Agenți secreți împotriva armiei secrete”. Este o carte pasionantă, aș zice de-a dreptul eroică, în care, pe neașteptate și într-o legătură cu totul neprevăzută, e pomenit numele lui Stanislavski. Ilegalistul Bergier, trecut prin toate chinurile temnițelor fasciste, scrie că, pentru participării la lupta antifascistă, cunoașterea „sistemului” lui Stanislavski și aplicarea lui „erau o condiție absolut necesară”. Fapt verificat în nenumărate ocazii. Chiar și în împrejurarea că nimerea la Gestapo, dacă își trăia perfect personajul său — cel pe care trebuia să-l reprezinte —, membrul organizației ilegale nu putea fi identificat. Iar de i se hărăzea un sfîrșit fatal, omul murea cum trebuia să moară personajul creat de el. Iată ce puncte de intersecție există între artă și politică. Și trebuie să ținem seama că chimistul Bergier vorbește despre „sistemul” lui Stanislavski ca despre un bun îndeobște cunoscut al culturii mondiale, fără nici un fel de explicații suplimentare și referiri istorice.

Acesta era Stanislavski, participantul la Rezistență.

Și acum, ceva despre Stanislavski, părinte sufletească al artei contemporane. Din numeroasele exemple voi alege unul, și el interesant pentru neașteptata legătură dintre unele fapte cu totul distincte.

Nu se poate stabili în ce împrejurări a cunoscut Hemingway concepțiile lui Stanislavski despre artă. O fi asistat, poate, la spectacolele lui, date în timpul turneului Teatrului de Artă la Paris, la începutul deceniului al treilea; Hemingway locuia pe atunci la Paris. O fi citit, poate, lucrări de-ale lui ori cărți despre el, în același deceniu, al treilea, sau în al patrulea. Un lucru putem afirma: că unele gînduri ale autorului povestirii „Moartea după-amiază” exprimate, de pildă, în legătură cu raportul dintre cunoștințe și zugrăvire în creația artistică, sînt foarte apropiate de Stanislavski. Lui Stanislavski i se părea întotdeauna, vorbind în limbajul sec al formulelor, că rezerva de cunoștințe trebuie să depășească în artă volumul reflectărilor și că valoros este acel text care are și subtext. Hemingway a găsit pentru această idee o imagine plastică. „Măreția mișcărilor ghețarului constă în aceea că el se înalță doar cu o optime deasupra suprafeței apei.” E drept, Hemingway nu-l citează direct, nicăieri, pe Stanislavski. Cu atît mai interesante ne apar relatările corespondentului revistei „Ogoniok”, care l-a vizitat pe Hemingway în Cuba, în 1959. Venind vorba despre partea vizibilă și invizibilă a ghețarului, scriitorul explică: „E întocmai ca la Stanislavski al vostru: cînd actorul spune pe scenă doar două cuvinte, trebuie să știe totul despre eroi”. Hemingway revenise la această idee 27 de ani după scrierea povestirii „Moartea după-amiază”. La Stanislavski găsisse el, așadar, acel „moment al adevărului”, pe care-l aprecia cel mai mult în artă.

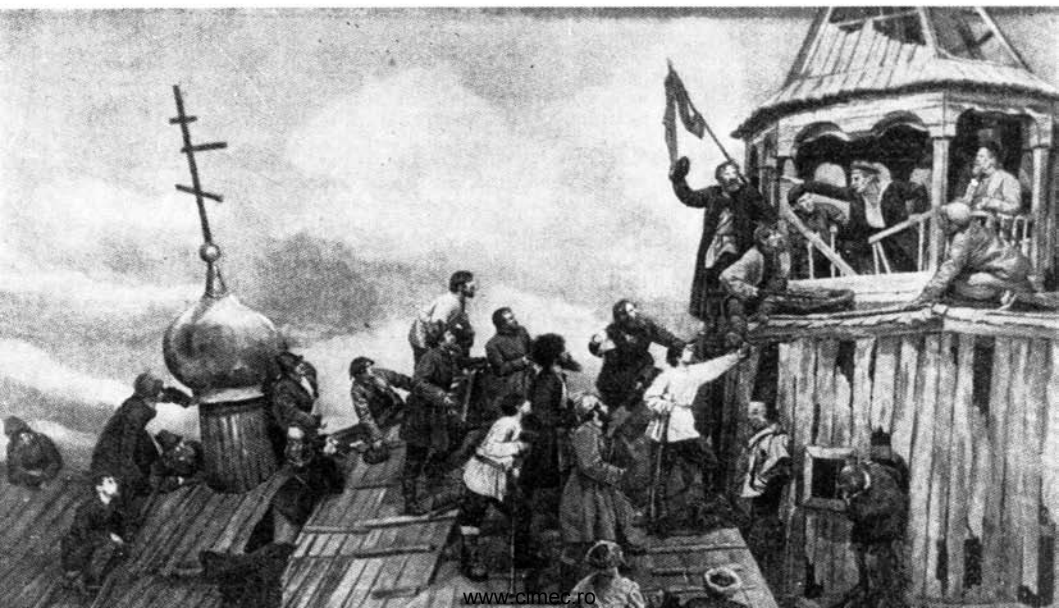
Declarațiile lui Bergier și Hemingway sînt mărturii ale unor prieteni și oarecum ale unor oameni care gîndeau deopotrivă cu dînsul. Ideile lui continuă însă să trăiască și pentru că există oameni care nu le admiră. Căci sînt și adversari, adversari politici, de felul bătrînului emigrant Evreinov, care, pînă acum cîțiva ani, edita cărți pline de răutate și prostie la adresa teatrului sovietic; și adversari pe plan artistic, care resping „sistemul”, din felurite motive: de pildă, fiindcă, după părerea lor, Stanislavski l-ar fi descoperit în legătură cu propria lui natură artistică și, sprijinindu-se pe un caz particular, nu ar ajunge să fie un principiu universal valabil. Desigur, este un neadevăr evident, ușor de dezmințit. Ceea ce nu trebuie să ducă la concluzia că adversarii „sistemului” ar fi oameni pierduți, cufundați în eroare. Ar fi o intoleranță care n-ar putea aduce decît daune. Teoria lui Stanislavski nu are decît de cîștigat dacă adversarii ei își pot expune argumentat obiecțiile. Istoria științei ne demonstrează că, pentru succesul cercetărilor, un adversar inteligent este mult mai util decît un adept lipsit de caracter, servil. Nu-i vorbă, Stanislavski n-a avut parte de adversari serioși; de regulă, critica lor ori nu corespunde faptelor, ori este bazată pe prejudecăți.

Astfel, unii dintre tinerii noștri regizori și actori îi reproșează, bunăoară, lui Stanislavski că, în deceniile al patrulea și al cincilea, „sistemul” lui se aplica obligatoriu în toate teatrele. Dar nu Stanislavski este vinovat de aceasta. Ca

K. Stanislavski în rolul Satin din
„Azilul de noapte” de Maxim Gorki



Scenă din „Trenul blindat 14—69” de Vsevolod Ivanov, prezentat la M.H.A.T. (1927)



șef de școală, el era, firește, interesat să știe că ideile lui cunosc o cifră mai largă răspîndire; teoria lui este „o teorie pusă în slujba realizării”, a acțiunii. În același timp, el condamna cu fermitate orice tendință cazonă („obligativitate birocratică”) în procesul subtil și delicat de formare a psihologiei și tehnicii artistului. El avea nevoie de partizani convinși, nu de lingueșla funcționarilor, care făceau propaganda „sistemului” așa cum se popularizează vaccinurile în timp de epidemie. În septembrie 1934, el scria lui Sobinov despre un cunoscut om de teatru, cîndva adversar înverșunat al „sistemului” său și care acum își recunoscuse greșeala: „Se pare că înainte l-a studiat «cam superficial». În ultimul timp însă, a «aprofundat» problema și a găsit în «sistem».... Urmează măr-turisirea entuziasmului... Înseamnă că cineva a dat niște dispoziții”. Stanislavski nu spune nimic rău despre proaspătul convertit la „sistem”; de fapt, îi era și milă de dînsul, pentru că Stanislavski nu putea înțelege cum îți poți schimba la comandă concepțiile. Nu credea în eficacitatea metodelor silnice în artă și, într-o scrisoare către I. Boiarski, unul din conducătorii Comitetului de Artă, protesta nu numai împotriva întregului program de popularizare a „sistemului”, program întocmit de Comitet și care denatura sensul muncii lui de ani de zile; el protesta și împotriva monopolului „sistemului”, recomandînd înlăturarea scolasticității cu tendința ei monstruoasă de nivelare, cerînd să se aplice „singurul sistem just — natura noastră umană, organică, creatoare”.

Ediția, în opt volume, a operei lui Stanislavski nu conține toate scrisorile lui; unele dintre ele au fost omise din motive de elementară umanitate. El era necrutător în aprecierile sale, iar oamenii despre care vorbește, ori rudele acestora, mai trăiesc încă și se cuvine a fi menajați ca oameni. Nu vom face reproșuri celor ce l-au editat pe Stanislavski; le vom urma exemplul, atunci cînd vom folosi arhiva lui Stanislavski. Există la Teatrul de Artă un regizor de frunte, energic și activ, pe care însuși Konstantin Sergheevici îl numise odată „un mare activist”. La început, acesta nu-i stîrnise vreun motiv deosebit de ostilitate. Ba, mai degrabă, îl simpatiza. Pe măsură însă ce regizorul făcea carieră și căpăta tot mai multă influență, Stanislavski își schimba tonul în scrisori, se arăta tot mai iritat, mai intransigent. (De-a lungul vieții sale, cred că doar față de un singur om a mai manifestat asemenea antipatie: față de inspectorul de gimnaziu, care i-a otrăvit anii de școală.) Cu timpul, pînă și personalitatea regizorului pierduse pentru Stanislavski din valoarea ei reală, iar numele aceluia care „îi gonea din spate cu biciul” pe regizori și actori, pentru „a se evidenția și pentru a-și îndeplini planul”, a devenit pentru Stanislavski o noțiune generală, întruchi-parea a tot ce era mai negativ din ceea ce prinsese rădăcini la Teatrul de Artă, a ceea ce amenința cu adevărat viitorul lui. Socotesc că sentimentele lui Stanislavski erau prea subiective și că regizorul care i-a trezit atare antipatie avea calitățile sale indiscutabile. Dar nu la aceasta se gîndea Stanislavski; el voia să ferească Tea-trul de Artă de „ritm mecanic”; de creație nepăsătoare la esența creației; de „pseudoacumulare de producție” în locul unei adevărate înfloriri artistice; de supunere mic-burgheză în locul unei slujiri revoluționare; de înșelătorie și laudă cu recordurile inventate de oamenii ce se intitulau pe nedrept adepți și propa-gandiști ai ideii lui, fiindu-i de fapt ostili; de cei ce transformaseră „sistemul” creat de dînsul într-un nonsens obligatoriu, într-un ritual birocratic plictisitor, opac la legile și cerințele teatrului poetic, elaborate de-a lungul întregii sale experiențe artistice.

În creația lui Stanislavski s-au îmbinat două elemente, îndeobște incompatibile: elementul de sinteză și elementul de fragmentare — spontaneitatea artistului care ia realitatea în totalitatea ei și spiritul de migală al cercetătoru-lui, care o descompune, prin analiză, pentru a stabili legile existenței și dez-voltării ei. Largul diapazon al talentului lui Stanislavski i-a permis să se înalțe pînă la culmile artei și să descrie critic experiența sa, din care au luat naștere cărțile sale, cărți-bilanț, martori analitici ai drumului parcurs.

Era în însăși natura talentului său nevoia de a se convinge pentru a crede în ceva și de a-și duce numai în acest chip, pînă la capăt, credința. Așa proceda el, și aceasta cerea el elevilor lui. Intransigența etică a lui Stanislavski ne tre-zește admirația, pentru că fanatismul lui artistic și transformator al artei avea un sens măreț: să slujească oamenii și timpul său.