

NOUȚATEA CONTINUĂ A „SISTEMULUI”



Într-un recent interviu acordat la Moscova unui ziarist român, marele actor francez — regizor și animator de teatru — Jean Louis Barrault spunea că regizorul modern este în primul rând „creator de repertoriu și creator de trupă”. Desigur că funcția de creator de spectacole era subînțeleasă. Stanislavski a demonstrat cu strălucire

activitatea multiplă a regizorului care nu se limitează la punerea în scenă a spectacolelor, ci participă efectiv la crearea repertoriului și a colectivului teatrului, fiind astfel principalul lui conducător ideologic și artistic. Citind acum câteva zile formularea lui Barrault, m-am gândit fără să vreau la faptul că poate ea n-ar fi putut fi rostită azi atât de simplu și expresiv dacă mișcarea teatrală modernă nu s-ar fi dezvoltat sub influența uriașei personalități artistice și pedagogice a lui Stanislavski.

Să vorbești despre activitatea de regizor a lui Stanislavski e foarte complicat, pentru că ea a fost multilaterală, complexă și indisolubil legată de activitatea lui de pedagog și teoretician. Aceasta e, în orice caz, o muncă pe care au făcut-o și o vor face și de aci înainte teoreticienii și istoricii de teatru. Noi, cei care participăm activ la munca de creație în teatru, putem să ne referim mai bine și, sper, fără a face greșeli prea grave, doar la unele aspecte ale activității de regizor a lui Stanislavski, la cele ce ne sînt mai apropiate. Pentru că zilnic, în procesul muncii în teatru, simțim ajutorul lui, concret și viu, în rezolvarea celor mai dificile sarcini.

Activitatea de regizor a lui Konstantin Sergheevici Stanislavski e bine cunoscută oamenilor de teatru din lumea întreagă. Ne-au rămas montări, scrisori, mărturii ale contemporanilor și elevilor săi, filme care-l prezintă în timpul muncii asupra spectacolului, precum și neuitatele cărți ale lui Toporkov și Gorceakov — „Stanislavski la repetiție” și „Lecțiile de regie ale lui Stanislavski”. Din materialul documentar pe care-l avem la îndemână, aflăm că primul pas pe care Stanislavski l-a făcut în regie s-a datorat unei întâmplări: în 1889, pe cînd n-avea decît 26 de ani și era artist amator la „Societatea pentru artă și literatură”, i s-a încredințat montarea piesei lui Gnedici, *Scrisorile inflăcărate*, pentru că regizorul Fedotov — care fusese chemat să monteze spectacolul — plecase din localitate, iar invitarea unui alt regizor nu era posibilă din cauza lipsei de mijloace materiale a Societății. „De aceea, a trebuit să fac pe regizorul”, scrie cu modestie Stanislavski în jurnalul său. Totuși, încă de la această primă montare, el declară război nemilos rutinei și profesionalismului în arta teatrală. Renunță la decorația tradițională a scenei (cele trei uși amplasate în dreapta, stînga și fund), renunță la obișnuita amplasare a mobilelor (saloanele aveau întotdeauna o canapea în stînga și o masă cu trei fotolii în dreapta) și încearcă să creeze în scenă atmosfera adevărată a unui salon. De asemenea, impune actorilor o vorbire firească, cu pauze, acolo unde necesitatea lor apărea din dialog.

De aci înainte, lupta lui Stanislavski pentru un teatru nou, inspirat din viață, care să aducă pe scenă lumea interioară a eroilor și să se adreseze celor mai largi mase ale poporului, va fi neîntreruptă, și noi o cunoaștem cu toții, cel puțin în etapele ei principale (constituirea M.H.A.T.-ului, montarea *Pescărușului* și apoi

la coralalte piese ale lui Cehov, montarea *Micilor burgezi* și a *Azilului de noapte*, montarea *Bărbierului din Sevilla*, apoi montarea *Trenului blindat* și, în sfârșit, testamentul său artistic : montările pieselor *Suflete moarte* și *Tartuffe*).

Într-o genială formulare, Stanislavski ne vorbește despre rosturile artei teatrale, dînd în felul acesta, după părerea mea, și sensul cel mai complet al noțiunii de realism în teatru : „A aduce pe scenă viața spiritului uman“. Toate încercările noastre de teatru trebuie judecate prin prisma acestei minunate învățături, care separă, ca un hotar de netrecut, căutarea formală de căutarea adevărată, profunzimea artistică de superficialitate și de modă. Iată cea mai prețioasă învățătură pe care ne-o transmite regizorul Stanislavski nouă, urmașilor săi, învățătură care stă la baza întregii sale munci de regizor și educator.

Cîteva spicuri din scrierile și carnetele de note ale lui Stanislavski din perioada ce precede înființarea M.H.A.T.-ului aruncă o lumină clară asupra drumului pe care-l va urma în regie și care va duce la concluzii teoretice de cea mai mare însemnătate.

În timpul montării *Roadelor învățaturii*, în 1891, el scria : „Începusem să urăsc teatrul în teatru și căutam în el viața reală, autentică“. Și, cam tot în această perioadă, răspundea unui critic francez, care-l acuza că în montarea lui *Othello* n-a respectat tradiția, că nu recunoaște alte tradiții în montarea lui Shakespeare decît acelea pe care chiar Shakespeare le-a exprimat prin gura lui Hamlet, cînd acesta dă sfaturi actorilor. Și conchide : „Credeti-mă, sarcina generației noastre este să izgonim din artă tradițiile învechite și rutina, să oferim cît mai multă libertate fanteziei și creației. Numai așa vom salva arta“.

Pornind de la asemenea gînduri, regizorul Stanislavski organizează, prin spectacolele sale, frontul de luptă împotriva rutinei, conformismului, minciunii, opunîndu-le un teatru bogat în idei. De aici încep să se contureze gîndurile lui în privința rolului social al teatrului. În cuvîntarea la inaugurarea M.H.A.T.-ului, care a avut loc în perioada creșterii mișcării revoluționare în Rusia, el spunea : „Idealul nostru este să luminăm viața întunecată a clasei sărace, să le dăruim acestor oameni clipe frumoase, clipe luminoase în bezna care-i înconjoară. (Țelul nostru este crearea primului teatru rațional, moral, accesibil tuturor, și acestui țel îi dăruim toată viața noastră.)“.

Toate aceste sarcini noi pe care și le impun Stanislavski și M.H.A.T.-ul duc la necesitatea promovării unui anumit teatru, la necesitatea stabilirii unui scop concret educativ în fiecare spectacol. În munca sa de regizor, Stanislavski pune un accent hotărîtor pe descoperirea și transmiterea către spectator a mesajului (supratemei) fiecărei piese. Aici trebuie căutată rădăcina concepției regizorale a fiecăreia dintre montările sale. Concepția regizorului trebuie să fie un vehicul pe care să circule mesajul piesei către spectator. Iată o altă învățătură de bază pe care marele regizor ne-o transmite și care, aparent, pare că limitează aria fanteziei regizorului, dar care, de fapt, o amplifică, o stimulează, îi dă adîncimi de nebănuite, pentru că îi stabilește un scop. Transmiterea către spectator a supratemei e pentru Stanislavski un principiu fundamental al artei spectacolului. De aici decurg toate sarcinile actorului, stabilirea acțiunii parcursive a fiecărui rol, stabilirea apoi, în cadrul acțiunii parcursive, a schemei acțiunilor fizice ș.a.m.d.

O altă mare învățătură a lui Konstantin Sergheevici — și aici mă întorc la sarcinile regizorului despre care vorbea Barrault — se referă la rolul activ al regizorului în stimularea creației dramaturgice. Cine altul dacă nu el a fost și este pentru noi toți un exemplu viu de pasiune și perseverență în munca pentru obținerea de noi texte dramatice valoroase pentru literatura rusă și sovietică ? Putem oare să ni-i închipuim pe Cehov și pe Gorki fără Stanislavski și în afara Teatrului de Artă ? Desigur că nu. Tot atît de exemplară e și munca pe care el a dus-o pentru realizarea dramatică a *Trenului blindat* de către Vsevolod Ivanov. Cu toții știm că ideea de a transforma nuvela lui Ivanov într-o piesă aparține lui Stanislavski și că el l-a determinat s-o facă și l-a ajutat pe dramaturg în tot timpul procesului de creație. Și exemplele se pot înmulți.

Influența lui Konstantin Sergheevici Stanislavski asupra dezvoltării teatrului modern mondial este uriașă. Regizori, actori, oameni de teatru din lumea întreagă se recunosc acum, dacă nu discipoli, în orice caz adepți ai lui Stanislavski. Viața teatrului modern nu poate fi concepută în afara lui Stanislavski. Aș dori să citez în acest sens cîteva cuvinte ale unui regizor bulgar, care, de curînd, scria : „Pe tot parcursul vieții mele artistice, eu am fost pentru Stanislavski sau împotriva lui, dar întotdeauna CU Stanislavski. El m-a învățat să gîndesc în artă“.

Asupra teatrului nostru influența lui Stanislavski s-a manifestat din plin. Generația tinerilor artiști din teatre a crescut în spiritul învățăturilor lui Stanislavski despre teatru. Desigur că noi cu toții aplicăm în teatre învățăturile primite în școală și încercăm să le dezvoltăm creator. Și, cum era și firesc, am avut eșecuri și succese. Eșecurile noastre — mai precis, eșecurile mele — au fost întotdeauna datorate încălcării unor principii ale învățaturii lui Stanislavski sau aplicării lor dogmatice, formale. Atunci când aplicarea metodei (și la noi s-a întâmplat de multe ori așa) a fost datorată doar dorinței de a o aplica, de a nu ieși din litera ei, de a o demonstra, eșecul a fost inevitabil. Primul care s-a ridicat împotriva unui astfel de mod de a privi metoda a fost însuși Stanislavski.

Sistemul a fost creat de Stanislavski în special pe baza dramelor realiste de moravuri și psihologice ale lui Cehov, parțial a celor ale lui Ibsen și Ostrovski și a pieselor lui Gorki. Acest lucru face desigur mai ușoară, mai imediată așa zice, aplicarea sistemului la acest teatru. Dar opinia că el se aplică numai anumitor piese este falsă. Desigur, acum au apărut autori noi, piese noi, alte modalități de transmitere a ideii către public. În unul dintre blocnotesurile lui găsim notat: „Actorul trebuie să aibă în fiecare clipă un *obiect*, dar neapărat pe scenă și nu în public“. E greu să-ți închipui azi un actor interpretând un rol din Dürrenmatt, Anouilh, sau chiar din nenumărate piese românești sau sovietice noi, fără comunicare directă cu publicul. Acest lucru e posibil însă în cadrul „sistemului“, cred eu. Când am pus în scenă piesa lui Dorel Dorian *De n-ar fi iubirile...*, am căutat să stabilesc relații exacte și trainice între toate personajele piesei, plus încă un personaj — publicul. De câte ori nu se întâmplă, chiar în piesele lui Cehov, ca un actor să-și împartă atenția între doi parteneri! În cazul nostru, cel de-al doilea partener era publicul. Și în spectacol acest lucru le-a reușit de minune actorilor.

Regizorul Ruben Simonov povestește că o dată, în timpul unei discuții despre „atenția scenică“, o actriță i-a povestit lui Stanislavski despre Tomasso Salvini că acesta, jucând Othello și avînd-o pe ea ca parteneră în Desdemona, o ducea, în scena sugurării, în spatele unei draperii; aici, nevăzut de public, Salvini îi cînta cîntece vesele și-i povestea anecdote... După aceasta, dădea la o parte draperia, arătînd publicului o față transfigurată de groază. Exemplul contrazicea cele spuse de Stanislavski despre „atenția scenică“. După o mică pauză însă, acesta a răspuns: „Înseamnă că avea un temperament bun“. Bineînțeles că răspunsul era logic. Fiecare actor are propria sa psihotehnică, pricepera și posibilitatea de a se integra sau de a ieși dintr-o anumită stare sufletească. În teatrul modern, fără a călca principiul concentrării atenției scenice, avem nevoie de actori antrenați, care să-și poată trece fulgerător atenția de la un obiect la altul, de la un partener la altul. O asemenea problemă mi s-a pus cînd am montat *Ciocîrlia* lui Anouilh. În anumite momente, Ioana avea în scenă trei parteneri, care deveneau pe rînd principalii: Beaudricourt, tribunalul care o judeca și publicul, pe care-l lua complice la mărturisirea ei. Eu cred și acum că n-am rezolvat aceste scene în afara sistemului, ci am încercat să adaptez sistemul la noi date, cerute de noi texte dramatice.

Marele regizor sovietic Tovstonogov scria într-un articol: „Nici una din ideile regiei contemporane nu capătă valoare artistică reală dacă nu se exprimă prin actori“, reeunțînd astfel unul din principiile fundamentale ale învățaturii lui Stanislavski. „Dar asta nu înseamnă — continuă el — că pe această bază (e vorba de legile stilului realist în arta actorului, pe care ni le-a lăsat Stanislavski) putem să ne considerăm scutiți de căutări, că nu mai avem nimic de descoperit, că în fața noastră nu mai stau nici un fel de probleme. Marele geniu al teatrului a lăsat o moștenire uriașă, dar descoperirile lui vor fi scolastică moartă, abstracție rațională, dacă noi, în dorința de a căpăta totul într-o formă finită, gata preparată, nu vom transforma această moștenire în propria noastră practică de zi cu zi, dacă nu o vom privi cu ochii vii ai contemporaneității“.

În încheiere, îmi îngădui să citez încă o dată numele lui Tovstonogov, regizorul care, pentru mine personal, este un model în aplicarea învățaturii lui Stanislavski în teatrul modern, contemporan, și care, cu prilejul acestui centenar, scria în revista „Teatr“:

„Cînd vom ajunge la teatrul viitorului, primul care ne va întâmpina va fi un Stanislavski tînăr, înțelept, zîmbindu-ne șăgalnic.“

El s-a născut și a trăit pentru teatrul viitorului, și acolo trebuie să i se ridice monumentul. Astăzi, el e cu noi. Atît doar că el se află în frunte“.

Radu Penculescu