

sau

dragostea pentru teatru

Ce se poate spune, la un asemenea solemn prilej aniversar, despre un artist care a murit atât de tânăr, încât lista spectacolelor montate pe o scenă profesională însumează de-abia șase titluri *, într-o epocă în care ceea ce se întâmpla pe stradă și în alte locuri publice era nu numai mult mai important, dar și mult mai spectaculos decât orice s-ar fi putut petrece pe scenă ?

Prieteni și adversarii, admiratorii și denigratorii au murit, sau sînt atât de bătrîni încît au și uitat care au fost argumentele dezbaterii și scopurile ei subînțelese. Volumele de amintiri sînt duioase și cuviincioase și numai din cînd în cînd răzbate la suprafață tensiunea unei epoci care n-a fost nici duioasă, nici cuviincioasă. Exegeza teatrologică se străduiește să refacă din frînturi corpusul teoretic al concepției regizorului, să analizeze, din fragmente și mărturii, specificul și valoarea creațiilor sale scenice.

Să luăm ca punct de reper ziua de 4 martie 1911, cînd în biroul lui Vladimir Ivanovici Nemirovici-Dancenko, directorul Teatrului de Artă din Moscova, a intrat un tînăr :

- Luați loc, vă rog. Deci, ce ați dori să obțineți de la noi și ce ați fi dispus să ne oferiți ?
- Aș vrea să iau totul, și nu m-am gîndit niciodată la ce aș putea da.
- De fapt, ce doriți ?
- Să devin regizor.
- De cînd vă interesează teatrul ?
- Dinlotdeauna. Dar am început să lucrez de vreo opt ani.
- De opt ani ? Și ce ați făcut pînă acum ?
- Am o oarecare experiență — am jucat, am regizat în diverse cercuri de amatori, urmez cursurile școlii lui Adașev, studiez și cu Sulerjițki.

Tînărul acesta se numea Vahtangov. Într-adevăr, din dragoste pentru teatru se certase cu autoritarul său tată — un bogat fabricant de tutun din Vladikavkaz (astăzi Ordjonikidze), aceeași pasiune l-a făcut să acorde o atenție destul de limitată cursurilor Universității din Moscova, unde intrase în 1903, și pe care n-a terminat-o niciodată. Debutase în teatru ca actor, elev fiind, în 1900, interpretînd în travesti rolul Agafiei Tihonovna din *Căsătoria de Gogol*, într-un spectacol organizat de elevii clasei a VI-a a liceului din Vladikavkaz. Și în orașul natal, și la Moscova, Vahtangov își dedicase aproape tot timpul activității teatrale ; el joacă, regizează, organizează, educă, înflăcărează, neagă, se pare că are asupra semenilor săi acea autoritate care se naște odată cu talentul.

Elev preferat a lui Stanislavski, fanatic apărător al „sistemului”, Vahtangov devine chiar din prima perioadă a existenței sale la Teatrul de Artă un participant efectiv la activitatea de laborator pe care o presupunea elaborarea acestui sistem. Și poate că tocmai această totală identificare inițială, trăirea intimă a procesului de creație și nu doar însușirea plină de rîvnă a rezultatelor, i-au permis elevului să continue în alt plan gîndirea maestrului, s-o fructifice creator în direc-

* 1918 — „Rosmersholm” de Ibsen — primul Studio al Teatrului de Artă ;
 1918 — „Minunea sfîntului Antoniu” de Maeterlinck (prima variantă) — Studioul Vahtangov ;
 1920 — „Nunta” de Cehov (prima variantă) — Studioul Vahtangov ;
 1921 — „Minunea sfîntului Antoniu” de Maeterlinck (a doua variantă) — Studioul Vahtangov ;
 „Eric al XIV-lea” de Strindberg — primul Studio al Teatrului de Artă ;
 „Nunta” de Cehov (a doua variantă) — al treilea Studio al Teatrului de Artă ;
 1922 — „Dibuk” de Anski la Teatrul Studio „Habima” ; „Prințesa Turandot” de Carlo Gozzi — al treilea Studio al Teatrului de Artă.

ia împlinirii unor forme teatrale mai cuprinzătoare decît o permiteau canoanele teatrului psihologic.

Actor și regizor la Teatrul de Artă, ultimii și cei mai rodnici ani ai lui Vah-tangov sînt legați în special de viața acelor ramificații care nu fost la început studiourile Teatrului de Artă, pentru a dobîndi în cele din urmă o existență instituțională de sine stătătoare.

Deosebit de emoționantă în întregul și în amănuntele ei este istoria celui de-al treilea studio — la început, un cerc de amatori studenți, care căutau în teatru mai mult o formă de intercomunicare spirituală, decît un contact cu publicul. Acestui colectiv, marcat de adorația pătimașă față de dascăl, de un rigorism etic care se împăca greu cu criteriul estetic, i-a fost dat să devină Teatrul Vah-tangov — locul unde s-a născut și a trăit în peste șase sute de reprezentații o capodoperă a artei spectacolului : *Prințesa Turandot*. Un spectacol al cărui fast șoca o lume marcată încă de mizeria cotidiană, un spectacol-sărbătoare a formelor, afirmînd puterea de

E.B. VAHTANGOV

Fragmente dintr-o discuție cu elevii

10 aprilie 1922

Prin teatralitate, Meierhold înțelegea suma acelor procedee datorită cărora spectatorul este obligat să țină minte că se află la teatru, neîncetînd nici o clipă să-l perceapă pe actor ca atare, ca pe un om care interpretează un rol. Konstantin Sergheevici (Stanislavski) pretindea contrariul ; el dorea ca spectatorul să uite că e la teatru, să se simtă ca acasă în atmosfera, în mediul în care trăiesc personajele piesei. El se bucura că oamenii se duc să vadă Trei surori nu la Teatrul de Artă, ci ca invitați ai familiei Prozorov, considerînd că asta este cea mai mare victorie a teatrului. El obișnuia să spună : „Din momentul în care omul se așază în stal și cortina se ridică, noi îl acaparăm și îl obligăm să uite că se află la teatru ; il atragem spre noi, în ambianța și în atmosfera noastră, în mediul construit pe scenă“.

Și după părerea mea spectatorul trebuie acaparat de actori, dar în același timp el trebuie să-și dea seama că aceștia sînt niște oameni care-și fac meseria.

Konstantin Sergheevici voia să elimine trivialitatea din teatru, voia s-o lichideze complet. Și nega pătimaș tot ceea ce se lega, oricît de puțin, de teatrul vechi ; la Teatrul de Artă, cuvîntul „teatral“ căpătase un sens peiorativ. Avea tot drep-

tul să deteste vulgaritatea, dar, fascinat de zdrobirea trivialității, Konstantin Sergheevici a distrus teatralitatea, atributul necesar al teatrului.

Ce înțeleg eu prin teatralitate ?

În primul rînd, o asemenea interpretare, asemenea rezolvări actoricești, incită spectatorul să simtă mereu măiestria actorului. Cînd sîntem confrunțați cu un talent, cînd rezolvarea scenică e în mîinile unui adevărat maestru, atunci se obține teatralitatea. Dar cînd un actor lipsit de har imită un actor talentat, fără să pună nimic de la el, atunci apare trivialitatea.

Așa a fost cu patosul. Cînd un actor talentat, care-și simte rolul, se exprimă patetic, spectatorul e impresionat și patosul actorului îl însuflețește. Dar cînd un actor fără talent îl imită (formal, firește), fără ardere interioară, spectatorul nu simte nimic, actorul nu-l contaminează ; și dacă între timp actorul se mai și autoadmira, rezultatul e într-adevăr jalnic. Este absolut evident că la teatru trebuie să existe cortină, orchestră, plasatori îmbrăcați elegant, decoruri frumoase, actori chipeși, care știu cum se poartă un costum, cu voci melodioase, cu temperament, la teatru totul trebuie să se termine cu aplauze — în absența lor teatrul n-ar putea exista. Dar cînd toate acestea nu se sprijină pe talent, cînd prin sală se agită plasatori îmbrăcați la întimplare, cînd se aude o orchestră rahitică, iar un actor fără talent încearcă să-și demonstreze temperamentul inexistent, expunîndu-se într-un costum lipsit de gust — toate acestea sînt triviale. Konstantin Sergheevici le-a atacat, a început să le elimine, a încercat să găsească dincolo de ele adevărul. Această căutare l-a condus spre adevărul trăirii scenice, uitînd că trăirea actorului trebuie să ajungă la spectator prin mijloace teatrale. Și chiar Konstantin Sergheevici a fost nevoit să le folosească. Dacă din montarea pieselor lui Cehov eliminăm limbajul specific teatral

influențare a convenției teatrale, a măiestriei interpretării actoricești, mizând nu pe exactitatea motivației psihologice, ci pe strălucirea improvizatiei, pe veselie jocului. Și, pentru a înțelege ceva din atmosfera cu totul specială a acestei premiere, trebuie să încercăm să ne închipuim ajunul repetiției generale, noaptea, la ora trei, când Evgheni Bogrationovici, legat la cap cu un prosop — semănând cu un vultur rănit —, torturat de durerea bolii care-l va răpune peste două luni, a spus: „Bine! Și acum încă o dată de la început!”. Omul știa că nu mai are mult de trăit. Prin acest spectacol creatorul se despărțea de viață, de actori, de lume, printr-o operă în care pusese toată bucuria și toată dragostea pentru oameni, tot sufletul său. Noaptea aceea a fost ultima pe care Vahtangov a petrecut-o în teatru. A doua zi se desfășura repetiția generală cu invitați; printre ei, K. S. Stanislavski și actorii de frunte ai Teatrului de Artă. Prima pauză a durat patruzeci de minute. Maestrul s-a dus acasă, la elevul care nu-și mai putea părăsi patul, să-l felicite. Când sînt geniali, profesorii știu să recunoască geniul diferit al discipolilor.

Magdalena BOIANȚIU

— și mă refer acum la zgomote: greierii, orchestra, freacăta străzii, strigătele vinzătorilor ambulanți, bătăile ceasului — eliminăm și valoarea. Acestea au fost mijloace specifice textului (...) Odată, Konstantin Sergheevici povestește: „Stăteam la bufet, prost dispus, în semiîntineric, eram toți foarte triști. Nu ne ieșea nimic. Deodată auzim un scîrțit. Un șoarece. Ascultam în tăcere, simțind că am dobîndit starea necesară”.

Atunci am înțeles. Am înțeles că secretul succesului montărilor cehoviene la Teatrul de Artă consta în adecvarea mijloacelor teatrale.

Dintre toți regizorii ruși, singurul care simte teatralitatea este Meierhold. El a fost un profet la vremea lui și poate că de aceea n-a fost auzit. Era cu cel puțin zece ani înaintea vremii lui. Meierhold a fost de fapt solidar cu Stanislavski, doar că el s-a luptat cu trivialitatea folosind mijloacele teatrului.

Convenția teatrală a fost necesară pentru a elimina vulgaritatea de pe scenă și din preajma ei. Prin nimicirea trivialității cu ajutorul convenției, Meierhold a ajuns la teatrul adevărat.

Fascinat de adevărul adevărat, Konstantin Sergheevici a creat pe scenă adevărul naturalist. El a căutat adevărul teatrului în adevărul vieții. Iar Meierhold a ajuns la teatrul adevărat prin convenția teatrală pe care acum o neagă. Meierhold a eliminat adevărul sentimentelor, dar autenticitatea există la amîndoi. (...) Și în teatru și în viață, sentimentul este același, dar mijloacele și modalitățile de a transmite sentimentele sînt diferite. O potîrnică este la fel și acasă și la restaurant. Dar la restaurant este preparată și servită în așa fel încît pare teatrală, în timp ce acasă este obișnuită. Konstantin Sergheevici prezenta adevărul drept

adevăr, apa, drept apă, potîrnică era potîrnică, iar Meierhold a eliminat complet adevărul — adică au rămas și farfuria și rețeta de preparare, serviciul era fastuos, dar era imposibil să te sature, pentru că pe farfurie nu era nimic. (...)

O operă de artă perfectă este veșnică. Înțeleg prin operă de artă acea alcătuire în care există o armonie desăvîrșită între conținut, formă și material. Konstantin Sergheevici a izbutit să intuiască starea societății rusești dintr-o anumită epocă, dar nu tot ce este actual devine veșnic. Doar ceea ce este veșnic rămîne mereu actual. Meierhold nu știa ce înseamnă „azi”, dar înțelegea ce înseamnă „mîine”. Konstantin Sergheevici nu simțea ziua de mîine, ci doar pe cea de azi. Eu cred că trebuie să simți prezentul din ziua de mîine și viitorul în cea de azi.

Cînd a început revoluția, toți ne-am dat seama că în artă nimic nu mai poate rămîne ca înainte. Nu găsisem însă o adevărată formă și de aceea și spectacolele noastre erau oarecum tranzitorii. Sînt sigur că în următoarea etapă vom găsi forma eternă. Pentru piesele lui Cehov, adevărul vieții a coincis cu cel al teatrului. Acum, mijloacele pe care noi le folosim la Minunea sfîntului Antoniu — „stigmatizarea burgheziei” — coincide cu necesitățile vieții, cu comandamentele contemporaneității. Dar această perioadă se va termina. Nu va mai fi stigmatizat nimeni, pentru că socialismul nu va fi o societate a sărătocilor, ci societatea unor oameni egali, mulțumiți pe plan material și spiritual. Cînd va dispărea nevoia, ba chiar și noțiunea de nevoie, nu va mai fi necesar să stigmatizăm burghezia. Mijloacele pe care le folosim acum nu vor mai fi teatrale. Oare adevăratul mijloc teatral este și singurul? Trebuie oare să găsim masca eternă?