

NATALIA STANCU

Moștenirea lui Stanislavski

Actuala stagiune teatrală sovietică este bogată în aniversări. În decembrie s-au sărbătorit 125 de ani de la nașterea lui V. I. Nemirovici-Dancenko, în ianuarie s-au împlinit 120 de ani de la nașterea lui Konstantin Sergheevici Stanislavski. De asemenea, M.H.A.T. (Teatrul Academic de Artă din Moscova), celebra instituție de faima căreia se leagă opera, „viața în artă”, a lui Stanislavski și strălucirea atîtor altor nume și spectacole prestigioase, a serbat 85 de ani de existență. Pentru a marca ultimele două comemorări, principalului mentor al teatrului sovietic i-a fost consacrat un simpozion internațional. Un simpozion care a avut ca premisă chiar un principiu al lui Stanislavski: acela că înțelegerea valorii teoriei sale este cu puțință doar prin mijlocirea practicii și prin validarea ei în timp.

Simpozionul a beneficiat, cum era și firesc, de o vie participare din partea oamenilor de teatru de pe întreg cuprinsul Uniunii Sovietice. Astfel, după referatele introductive susținute de O.N. Efremov, de M. N. Stroeva și E. I. Goreaikina, incitante opinii despre structurarea și închegarea, în activitatea scenică, a îndrumărilor stanislavskiene au exprimat Oleg Tabakov, K. Simionov, artiști din Letonia, Bielorusia, Estonia, Tadjikistan; o pleiadă de realizatori care au argumentat semnificația fenomenului petrecut în teatrul sovietic în ultimul deceniu, numit „înapoi la Stanislavski”, și care au făcut din metoda sa o cale de apropiere cît mai fierbinte de „starea de creație”.

Interesant, pentru a dovedi universalitatea metodei, dar și particularitățile însușirii și dezvoltării ei continue, Aleksandr Samsonovici Gregorian, directorul Teatrului rus din Erevan, s-a referit în cuvinte calde și elogioase și la experiența lui regizorală din România, la minunații actori ai Teatrului Național din Craiova, cu care a colaborat.

Despre „Moștenirea lui Stanislavski și experiența artei scenice din țările socialiste” au vorbit cu aplicație Karel Mar-

tinek și Anton Krett din Cehoslovacia, Agnieszka Koecher-Hensel și Olga Bienka din Polonia, Sașa Stefanov și V. Luțkanov din Bulgaria, Stevo Žigon din Iugoslavia, precum și oameni de teatru din alte țări, Europa, Asia și America Latină. Nu au fost omise, desigur, rolul creatorului „Teatrului de Artă” în promovarea unei dramaturgii cu aleasă ținută literară, de Gorki și de Cehov, ori meritele sale în organizarea vieții teatrale — așa încît instituția teatrală să devină un centru al vieții spirituale. Participanții la simpozion au făcut o profundă analiză a legităților artei, a metodelor pedagogice ale celui care a fost atît de viu obsedat de „munca” permanentă, neobosită, sistematică și tenace „a creatorului cu sine însuși” și de „munca actorului asupra rolului”. Au revenit în discuție, adesea, celebrele principii ale „acțiunii psihofizice” pentru stîmularea activității creatoare. Rolul pe care sistemul lui Stanislavski l-a jucat, cu deosebire în ultimele patru decenii, în dezvoltarea realismului scenic, în afirmarea personalității școlilor de teatru din diferitele țări a stat în centrul atenției participanților la simpozion.

Cele mai originale puncte de vedere (printre care, de o caldă apreciere s-a bucurat și comunicarea românească) au pornit prin a afirma că ceea ce e mai valabil, viu, actual, necesar în Stanislavski este *demersul spre aprofundarea vieții și a omenescului — compatibil și cu evoluția limbajului teatral și cu adîncirea imaginii și conceptului despre om, realizate în ultimele decenii*. „Întoarcerea la Stanislavski”, puternică în ultimul deceniu atît în U.R.S.S., cît și în alte țări, s-a făcut pe o nouă treaptă a spiralei. Arta teatrală „bazată pe reproducerea și redarea unei vieți organice, reale, nu poate îngădui forme și tradiții împietrite, oricît ar fi ele de minunate. Arta este viață, și, ca tot ce trăiește, ea se află într-o neconținută mișcare și dezvoltare”. Iată unul dintre cele mai importante legate ale marelui artist sovietic:

Să adincim puțin rolul lui Stanislavski, scarta moștenirii sale, coroborind datele experienței românești și principalele direcții ale teatrului contemporan în lume.

Categoric, spiritul lui Stanislavski a luminat teatrul mondial și pe alte continente, cum o atestă și faima școlii de teatru „Actor's Studio” condusă de Lee Strasberg, și cum o dovedesc, dealtfel, și realitățile ale vieții spectacolului din Asia și America latină.

Metoda lui Stanislavski a contribuit însă, mai ales, după al doilea război mondial și mai ales în multe țări ale Europei, la întărirea tradițiilor naționale în orientarea lor realistă (orientare fundamentală, alături de cea romantică), la delinirea școlilor naționale. Afirmatia este adevărată și pentru teatrul din România, unde, cu deosebire în perioada 1948—1958, dar și după aceea, metoda Stanislavski s-a bucurat nu doar de stimă, ci și de un studiu aprofundat și de realizări demne de exigența creatorului Teatrului de Artă.

Aș aminti în acest sens, pentru extrema lor elocvență, aprecierile extraordinare de care s-au bucurat *Revizorul* de Gogol, cu Radu Beligan în rolul principal, ori *Bădăranii* de Goldoni, ambele realizate în regia lui Sică Alexandrescu, în timpul turneelor întreprinse în Uniunea Sovietică și în Italia.

Desigur, cu timpul, în teatrul românesc și-au găsit expresie — sub semnul necesarei diversități de stiluri — și alte tendințe cu valoarea unui ferment viu, generos. Mă refer la tentative de teatralizare și reteatralizare a teatrului semnate de Aurel Ion Maican, Victor Ion Popa, Radu Stanca, apoi de Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Alexa Visarion, Cătălina Buzoianu, Dan Micu — care erau mai apropiate de căutările lui Gordon Craig, Vahtangov, Meyerhold, Artaud. Mă refer la tendințe proprii ultimilor generații de regizori vizând simplificarea și esențializarea convenției scenice și transformarea cuticii scenei într-o „cosmorama”, într-un „theatrum mundi” (în care, dacă vrem să depistăm neapărat influențe, sîntem mai aproape de Peter Brook, „Bread and Puppet” etc.). Și teatralitatea își continuă drumul, își îmbogățește arsenalul metaforelor scenice.

Dar flacăra teatrului de realism psihologic, a teatrului preocupat de adevărul reacțiilor umane, de veridicitatea legăturii dintre personaje, de analiza emoțiilor, a ars fără întrerupere. Și cred că nu greșesc afirmînd că această flacăra s-a învăpăiat, a căpătat în ultima vreme o lumină mai mare decît în perioada precedentă. Teatrul redescoperă (iarăși!) forța artei, capabilă să creeze similitudină. Acest fenomen s-a produs deopotrivă în teatrul românesc și pe plan mondial. Căci două sînt, după mine, tendințele

mari manifestate în arta spectacolului din lume. Cea dinții reîntoarcere la rădăcinile teatrului, la generozitatea formelor lui originare. Cea de-a doua reconsiderarea și noul prestigiu al modalităților teatrului realist, ale teatrului preocupat de a crea viață pe scenă, de a comunica prin adevărul trăirilor actricești. Această ultimă tendință se cere strîns asociată unui alt fenomen: cel al diminuării interesului față de formele de teatru indifferente la text, deschise improvizației, apropiate de happening, al revenirii autoritare în centrul atenției a textului dramatic pe deplin constituit, caracterizat prin virtuți literare. (Simptomatic, în primul sens, cel mai recent festival al Teatrului Național, de la Sofia, își alegea drept subiect al dezbaterii tema „Rădăcinile teatrului”. Și simptomatic pentru a doua direcție, Festivalul de teatru experimental de la Belgrad — BITEF — își intitula una dintre ediții, cea din 1978, „Reîntoarcerea la clasici.”)

Revenirea la metoda lui Stanislavski se face cel mai adesea creator. Sistemul este asimilat ca o „deschidere”. Artiștii contemporani se apropie de el cu o mare libertate decît altădată, fără prejudecăți, fără aprehensiuni, fără obsesia incompatibilităților — ducîndu-l astfel mai departe. A. S. Gregorian, regizor care a lucrat în diverse orașe din Uniunea Sovietică, dar și în țara noastră și în Ungaria, insistă, pe bună dreptate, în cuvîntul său, pe nuanțele variate ale explorării metodei în diferite arii geografice. El arăta ce cuvînt important își spun: valorificarea tradiției, a datelor psihice, temperamentale, a experienței de viață și artistice, specificul național.

În ceea ce mă privește, aș releva și alte demersuri înnoitoare ale experienței teatrale românești și universale ce au ca punct de pornire estetica lui Stanislavski, dar o duc mai departe, către alte niveluri ale spiralei. Aș atrage atenția mai întîi asupra lărgirii sferei a ceea ce numim „motivația realistă” și „conștientizarea” comportamentelor, atitudinilor: asupra unui puternic accent pus acum pe mentalitatea colectivă, pe tainele, șocurile subconștientului, pe revelațiile visului, pe conflictul dintre aparențe și esențe. Creatorii urmăresc să surprindă complexitatea binelui și a răului, dialectica mai subtilă a psihologilor (cu accent pe „jocul secund”). Este vorba, deci, de perspective regizorale ce asimilează noi concepții despre om. Dar este vorba de asemenea de reexaminări (de la esență la nuanțe) ale relației dintre individ și mediu, vîdînd, cel mai adesea, o adîncire materialist-dialectică a mecanismelor social-istorice.

Aș remarca apoi, ca o altă mutare de accent, faptul că scopul actului teatral

nu mai este acela de a recrea „viața spiritalului omenesc“, ci „viața omului care trăiește azi, aici și acum“ (sub semnul unei actualizări ce nu ignoră etern umanul).

De asemenea, perspectiva asupra personajelor devine, din pasională, mai mult sau mai puțin critică — distanța nefiind categoric incompatibilă cu aceea „redare a vieții interioare“ către care își dirija actorii întemeietorul Teatrului de Artă.

Revenirea, azi, în circuit a lui Stanislavski se face și în modalități „clasice“, dar, așa zice, mai ales în formule spectaculare de *sinteză*. Meyerhold, Vahtangov, Brecht au fost considerați multă vreme creatorii unor estetici teatrale incompatibile cu cea a lui Stanislavski. Celebrul director de conștiință teatrală însuși a cultivat acest sentiment de incompatibilitate și ostilitate, refuz și respingere a ceea ce nu corespundea viziunii sale.

Azi nu se arată, constatăm, că *sintezele* sînt deopotrivă posibile și necesare. Asistăm la transferul metodei, văzută ca o orientare către modalități scenice dintre cele mai variate. Că această aprofundare poate îmbrăca, în ultimă instanță, haina teatrului metaforic, expresionist, agitatoric etc. nu mai este considerat un fapt inacceptabil (cum îi părea lui Stanislavski). Astfel, este un lucru știut că

„mulți dintre practicienii teatrului de „reprezentare“ au recunoscut, cel puțin pentru o primă etapă a procesului elaborării artistice, valabilitatea metodei stanislavskiene. Chiar adepții teatrului politic, indiferenți la psihologie și concentrați asupra relațiilor dintre individ și mecanismul social-politic, au ajuns la concluzia că reușita lor e parțială, fără contribuția inspirației și a fanteziei, fără adîncirea, fie și discontinuă, a trăirii motivației umane — în conștientizarea căreia Stanislavski a avut un rol hotărîtor.

„Disecarea vieții sufletești“ — țel major al creatorului Teatrului de Artă — are o semnificație ce nu a fost, totuși, suficient subliniată. În fond, ea arată că Stanislavski pune în centrul situațiilor și evenimentelor *omul*. Acesta este principala *purător al valorii*.

Autorul unui dicționar l-a așezat pe Stanislavski în rîndul psihologilor, ignorînd preeminența contribuției sale artistice. Mai degrabă decît un psiholog, Stanislavski este un filozof umanist al teatrului.

Teatrul își poate propune să-și lărgască aria de investigare, să-și modifice mijloacele. Întotdeauna omul va rămîne nu numai obiectul, ci și mai cu seamă subiectul fundamental al comunicării umane. De aici, și șansa perenității metodei lui Stanislavski, șansa continuiei dezvoltării a moștenirii sale.

S-a stîns din viață în București, la venerabila vîrstă de 84 de ani, o mare actriță.

Nunuța Hodoș — artistă cmerită, personalitate marcantă a teatrului românesc —, ființă de o rară noblete sufletească și de o modestie cuceritoare, a plecat dintre noi în luna decembrie a lui '83.

Nunuța Hodoș a strălucit cu har și talent pe scena Naționalului clujean, și apoi, între anii 1953—1966, pînă la pensie, pe cea a Teatrului Dramatic din Brașov, spațiu în care a dat viață unei memorabile galerii de personaje în *Vinovați fără vină*, *Fata fără zestre* de A. N. Ostrovski, *Domnișoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu, *Anii negri* de N. Moraru și *A. Baranga* — și indesebi inegalabile creații din *Mutter Courage* de B. Brecht. A jucat în filme (din păcate, nu din vina ei, roluri secundare). A fost înzestrată de la natură cu un glas de clopot de aramă și cu un chip atît de expresiv, cum cred că doar Storin a mai avut.

Printr-un joc al hazardului — oare teatrul nu-l un joc? —, Nunuța Hodoș a închis ochii pentru totdeauna, sînd dreptă și neclintită într-un fotoliu, așa cum a murit de atîtea ori pe scena brașoveană în spectacolul cu plesa Copacii mor în picioare de A. Cassona. Repetase de prea multe ori această scenă ca s-o poată da uitării înainte de a se lăsa ultima și definitivă cortină peste viața ei, pe care a trăit-o intens și frumos, așa cum trăiesc toți oamenii care-și dăruiesc inima și sufletul semenilor lor.

Nunuța Hodoș ne-a părăsit cu sentimentul datoriei împlinite. Și-n timp ce scriu toate acestea, mă gîndesc că într-adevăr... „copacii mor în picioare“.

In memoriam

Nunuța Hodoș



Dimitrie ROMAN: