

Stanislavski și alții...

Stanislavski este cel mai mare animator teatral al vremilor moderne. Meritul acesta i-a fost recunoscut nu numai în patrie, dar și de colegii săi de prețutindeni. Trecerea lui prin universul rampei înseamnă o epocă: epoca Stanislavski, care se prelungește decenii întregi după moartea lui. Învățăturile lui Konstantin Sergheevici încep să pătrundă și acolo unde, până acum, dominau vechile formule: vedetismul, patosul, artificialul decorului, sacrificarea textului în slujba actorului-prim, sărăcia figurației, anchiloza mișcărilor de mase și, în primul rind, lipsa de valoare literară a operei reprezentate. Acestea toate a căutat și a reușit să le remedieze fondatorul Teatrului de Artă din Moscova. Exemplul lui a fost imitat de cei ce voiau să ridice reprezentațiile teatrale la un nivel mai înalt decât în trecut.

Stanislavski înseamnă linia dreaptă străbătând zigzagurile celorlalte geometrii teatrale.

Realismul său este o reacție împotriva tuturor deformațiilor stilului teatral: de la falsul romantism la naturalism.

*

Născut la Moscova în 1863, Stanislavski a fost fiul lui Serghei Vladimirovici Alexeev, un om înstărit, care nu numai că n-a stăvilit predispozițiile artistice ale micului Konstantin, dar i-a încurajat aptitudinile ducându-l la teatru, înlesnindu-i chiar începuturile actoricești, punându-i la dispoziție mijloacele necesare ca să facă teatru în casa părintească.

Cel dintii rol, Stanislavski l-a jucat când avea trei sau patru ani.

Înfățișa *Iarna* într-un tablou alegoric, *Cele patru anotimpuri*. Purta căciulă, blană și o lungă barbă albă, care i se urca mereu pe nas. În acea seară, el a trăit întreaga viață a actorului. A cunoscut emoțiile, succesul și înfringerea: a fost aplaudat, apoi, apropiindu-și prea mult minuțele de foc, vata costumului s-a aprins. O mică panică. Tragedianul a fost scos din salon și dus în camera copiilor, unde a plins lacrimile amare ale căderii.

După cîteva ani, iată-l la circ unde, ca fiecare dintre noi, s-a îndrăgostit de călăreată. Loja din care urmărea feeria spectacolului era lângă intrarea artiștilor. De acolo, micul Konstantin a putut pătrunde, o clipă, misterioasa lume a culiselor, acea forfoteală de clovni, acrobați, oameni vopsiți și deghizați, animale dresate și Auguști-Proști. Când domnișoara Elvira, amazoana, și-a terminat numărul și a ieșit în ropote de aplauze, copilul vrăjit a sărit din lojă și i-a sărutat poala rochiei. Din acea seară, destinul lui Konstantin Stanislavski a fost fixat. Se va face director de circ! Impresionat de sonoritatea numelor saltimbancilor — Acaxeno, Mariani, Cuserti — și-a luat și el un nume italianesc, devenind domnul director „Costanzo”. A fondat acasă, împreună cu frații săi și cu micii săi prieteni, un circ, al cărui administrator, rețizor, dresor de cai și August-Prostul era el însuși. Ca orice director ce se respectă, signor Costanzo își atribuia rolurile cele mai importante.

Pe urmă a fost dus la Teatrul cel Mare din Moscova. Două mii de specta-

tori, o scenă vastă, potop de lumini, becuri de gaz aerian cu sutele, schimbări vertiginose de decoruri. Cui nu i-a rămas în nări, pină la bătrînețe, mirosul de gaz aerian al spectacolelor copilăriei? Cine a uitat priveliștile miraculoase, mările infuriate, vapoarele ce se ineacă, palatele ce se dărimă în flăcări și fum, toată fantasmagoria peisajelor miraculoase din lumea rampei? Aceste viziuni ale unor lumi exotice, emoțiile primelor feerii, rămîn adînc gravate nu numai în memoria noastră, dar în toată făptura noastră fizică și spirituală, constituind rezervorul imens, sporit prin mirajul depărtării, din care se alimentează permanent, inconștient, imaginația noastră, puterile noastre creatoare.



K. S. Stanislavski

Ani întregi, domnul director Costanze a cunoscut toate debuturile, trecînd de la teatrul de marionete, la teatrul de diletanți, la teatrul printre țărani, la asociațiile tineresti de artă și literatură. La 25 de ani (în 1888) era el însuși animatorul unui grup de scriitori, pictori și actori din „Societatea moscovită de artă și literatură”, avînd pe primul plan preocupări teatrale.

Konstantin Stanislavski a interpretat la reprezentația de debut, pe bătrînul din *Cavalerul zgîrcit* al lui Pușkin și pe Sottenville din comedia lui Molière, *Georges Dandin*.

A văzut jucînd pe marii tragedieni italieni Rossi și Salvini. Trecerea, prin Moscova, a celebrei trupe din Meiningen răscolii sufletul tînărului actor.

Regia, mișcarea maselor, disciplina, prezentarea perfectă a spectacolului au deschis orizonturi noi în fața celui ce mai tîrziu avea să devină el însuși un mare deschizător de orizonturi pentru toți oamenii de teatru ai planetei.

*

Într-o zi de iunie, în 1897, doi bărbați încă tineri se întilneau în marele restaurant „Bazarul slav” din Moscova. Unul era Vladimir Ivanovici Nemirovici-Dancenکو, autor dramatic. Criticii vedeau în el un nou Ostrovski.

Celălalt era Konstantin Stanislavski, actor și regizor, care incepea să fie cunoscut și apreciat în lumea artistică moscovită.

Această întilnire a ținut de la ora două după prînz pină a doua zi dimineața și a rămas memorabilă în istoria artei dramatice rusești. În acea zi s-au pus bazele Teatrului de Artă din Moscova. Optsprezece ore în șir cei doi corifei au discutat administrația, repertoriul, interpretii, regia, tehnică. S-au înțeles de minune, fiecare recunoscînd celuilalt supremația în materie, fiecare avînd dreptul de veto: literatul Nemirovici-Dancenکو în administrația teatrului și în alegerea repertoriului, iar Stanislavski rezervîndu-și ultimul cuvînt în realizarea scenică a acestui repertoriu.

Ei au stabilit și un cod artistic, un fel de legislație a viitorului teatru, consemnată în procesul-verbal al neuitatei ședințe.

Principiile enunțate atunci, ar trebui și azi afișate în foaierele de repetiție ale oricărui templu închinat Thaliei și Melpomenei.

1. Poetul, actorul, pictorul, costumierul, mașinistul urmăresc toți același scop, acela al poetului.
2. Inexactitate, lene, capricii, nervozitate, roluri neînvățate, obligația șefului de a repeta de mai multe ori același lucru, toate acestea păgubesc muncii, toate acestea trebuie să dispară.
3. Nu există roluri mici, există numai mici actori.
4. Astăzi Hamlet, miine figurant — să fii întotdeauna slujitorul artei.

Teatrul pe care îl fondau în acea zi și în acea noapte cei doi mari vizionari trebuia să fie accesibil maselor. Era realizarea celui „teatru al poporului”, al cărui plan îl prezentase dramaturgul Ostrovski țarului Alexandru III în 1888.

Abia după 16 ani, prin colaborarea Dancenکو-Stanislavski, s-a realizat visul lui Ostrovski. Noua trupă, care n-avea încă local propriu, începu să repete într-un hangar din localitatea Pușkino, la 30 de verste de Moscova.

Repertoriul ? *Țarul Feodor* de Alexei Tolstoi, *Antigona* lui Sofocle, *Neguțătorul din Veneția* al lui Shakespeare, *Pescărușul* lui Cehov, repertoriu variat, de calitate, cuprinzând o tragedie antică, o dramă shakespeariană, o frescă istorică națională, „comedia“ unui realist modern.

Toate genurile de actori își puteau găsi întrebuințarea în noua formațiune care-și arătase seriozitatea încă de la început, prin alegerea operelor ce urmau a fi reprezentate. La Pușkino, departe de zgomotul și întrecerile orașului, actorii puteau repeta în liniște. Ei lucrau de la 11 dimineața la 5 seara.

Apoi se duceau să se scalde în gîrla din apropiere. Trăiau în comun, în mici gospodării, fiecare avînd o însărcinare precisă în această mică cetate, care pregătea cetatea teatrului de miine.

O disciplină severă domnea printre membrii trupei, ale căror greșeli erau reprimite cu severitate de propriul lor colectiv. Nu o dată, Stanislavski s-a amendat el însuși și a fost afișat pentru abateri de la regulamentul confreriei.

Această atmosferă de camaraderie, onestitate și dreptate era cit se poate de prielnică muncii colective. Teatrul de Artă din Moscova, condus de oameni pricepuți, numărînd elemente înzestrate și devotate, a ajuns prima instituție de artă dramatică, nu numai din Rusia, dar din lumea întreagă.

Nu putea să nu reușească o întreprindere al cărei program era lupta împotriva unui repertoriu mediocru, a unei interpretări false, a falsei emoții, a cabotinajului, a declamației, a înscenărilor lipsite de adevăr, a vedetismului care strică armonia ansamblului, lupta împotriva a tot ce înseamnă prejudecată, an-chiloză. Actorii nu trebuiau să mai vorbească cu fața la public, să joace lingă cușca suflerului. Muzica ce însoțea spectacolele a fost desființată, fiindcă nu era nici o legătură între polcile și mazurcile executate în antracte și apariția fantomei bătrînului Hamlet. S-a renunțat și la obiceiul comediienilor, care, intrînd în scenă, salutați prin aplauze, veneau la rampă să mulțumească publicului pentru măgulitoarea primire

Acest program revoluționar nu putea fi pe placul vechilor oameni de teatru, care săgetau cu ironiile lor pe prezumțioșii inovatori.

Revoluționar ieri, Stanislavski a devenit cu vremea, un clasic. Cotitura istorică din 1917 i-a deschis marelui om de teatru noi căi pentru a-și putea pune în aplicare principiile sale artistice. Realitatea socială a dat un deosebit avînt în muncă acestui neobosit luptător pentru o artă pusă în slujba poporului.

Numele lui Stanislavski și al tovarășilor săi a trecut curînd hotarele țării; Occidentul european și lumea de peste Ocean l-au apreciat cum se cuvenea. Turneele Teatrului de Artă din Moscova erau triumfale. Regizorii străini vedeau în Stanislavski pe fratele lor mai mare, pe șeful lor necontestat: „călăuză“, „maestrul meu iubit“... așa îl numea Jacques Copeau, animatorul francez. Am avut norocul să-l văd jucînd pe Stanislavski împreună cu ansamblul Teatrului de Artă din Moscova, alături de Kacealov și de Moskvîn, alături de Ghermanova și de Olga Knipper-Cehova, soția lui Anton Cehov. În ziarele vremii, prin 1924, am publicat o serie de reportaje teatrale asupra reprezentațiilor date la Paris de admirabila trupă.

În 1946, am văzut la Moscova spectacolele organizate pe vremuri de Stanislavski, spectacole ce păstrează și azi frăgezimea înscenării de atunci. Nimic nu pare schimbat, deși s-au perindat atîția actori, atitea decoruri, atitea costume, în interiorul aceleiași reprezentații. Ai impresia că asistezi la premiera însăși a piesei, atît de strict s-a respectat fiecare amănunt al interpretării, al decorației, al luminilor, atît de firesc și de spontan e jocul actorilor.

Mă aflu la Moscova cînd a închis ochii marele actor Moskvîn, unul dintre ultimii supraviețuitori ai pleiadei.

Era o zi de iarnă și de doliu național.

Printre coroanele și jerbele care îi împodobeau cel din urmă drum trecea și prinosul de admirație pe care-l adusese delegația rominească neuitatului „Țar Feodor“, bătrînului valet din *Livada cu vișini*, colaboratorului din prima oră al lui Stanislavski, unuia dintre stilpii cei mai puternici ai Teatrului de Artă din Moscova.

*

Cînd, la sfîrșitul ultimului deceniu al veacului trecut, dramaturgul Nemirovici-Dancenکو și actorul-regizor Konstantin Stanislavski au pus temeliele Teatrului de Artă din Moscova, o falangă de mari actori din Apus, înconjurați de trupe mediocre, cutreerău planeta, în turnee care îi îmbogățeau, într-un cor de osa-

nale al căror ecou l-am cunoscut și noi, pe vremuri, pe malurile girlei cu apă dulce.

În Italia, urmînd lui Salvini și lui Rossi, iată-i pontificînd pe Ermette Novelli, pe Ermette Zacconi, pe de Sanctis și pe Eleonora Duse; în Franța, pe Mounet-Sully, Coquelin și Sarah Bernhardt. Alături de ei, corifei din alte țări, stele de mărimea a doua și a treia, urmînd exemplul iluștrilor tragezieni latini, duceau, la paroxism, *vedetismul*, adică arta de a se pune pe ei înșiși în valoare în disprețul față de ansamblu, față de detaliile de regie și — ce este mai grav — în disprețul față de text, pe care-l ciunteau sau îl modificau după bunul lor plac.

Capo-comico la italieni, *chef d'emploi* la francezi, acești actori-primi purtau costume fastuoase, chiar dacă nu înfățișau împărați sau dogi; se plantau în mijlocul scenei pline de lumină, țineau pe parteneri în umbră, transformînd piesa într-un monolog, textul poetului într-un simplu pretext, ca să-și evedențieze darurile actoricești, incontestabile, desigur, dar care nu înseamnă finalitatea supremă a poeziei dramatice.

Jucînd pe regele Lear, cutare actor celebru lăsa cortina cînd își termina el tirada, suprimînd scenele în care vorbeau alții. Jucînd pe Othello, același *capo-comico* își însușea paragrafele lui Iago și le adăuga maurului, adică lui însuși.

Această lipsă de respect pentru opera marilor dramaturgi, neglijența cu care șefii de trupă își alcătuiau ansamblul, sărăcia de decoruri și de atmosferă, în care evoluau, au dus la reacția firească a oamenilor de teatru al căror ideal de artă era ceva mai înalt decît demonstrațiile actoricești personale.

Nemirovici-Dancenko și Konstantin Stanislavski au înscris în codul lor artistic antivedetismul, integrarea, confruntarea individului în ansamblu și redarea cit mai fidelă a gândului poetului, înfăptuirea totală, prin joc, decoruri, costume, lumină și sunete, a întregii opere dramatice. Pentru realizarea acestor nobile dezerate, le trebuia și localul adevărat, prevăzut cu toate instalațiile scenice, pe un spațiu generos, cu foaiere, ateliere și cabine confortabile.

Arhitectura italiană a mai tuturor teatrelor europene era pusă în slujba desfătării publicului, alcătuit din protipendadă, din burghezia înstărită, cu veleități aristocratice. Săli somptuoase, cu gigantice candelabre, cu căptușeli de catifea roșie, cu aur mult pe coloane și pe stucării, cu picturi alegorice pe plafoane și pe cortină, erau menite să incinte pe spectatori, în antracetele, uneori mai lungi decît tablourile piesei. În lojile capitonate cu purpură, în lumina bogată a policandrelor, doamnele își puneau în valoare toaletele, etolele și bijuteriile. Spectacolul era în sală, nu pe scenă. În vreme ce orchestra executa languoase arii la modă, cavatine, valsuri și potpuriuri, domni și doamnă își făceau vizite în loji, se tratau cu cofeturi, își admirau rochiile și tăietura fracului, discutau ultimele evenimente și, mai ales, ultimele cancanuri, în vreme ce dincolo de cortină, pe o scenă uitată de Dumnezeu, în cabine înguste, prost luminate, în foaiere prăfuite și igrasioase, actorii își lipeau bărbile de cîlți și tremurau de frig și de emoție, așteptînd să le vină rîndul ca să facă frumos la boieri și la cucoane.

Cu totul alte criterii au prezidat la construirea Teatrului de Artă din Moscova și, după exemplul său, a noilor teatre care începeau să se ridice în țările europene. Decorațiile inutile erau suprimate. Tonuri neutre pe ziduri, pe tavane, pe cortină. Ochiul spectatorului nu trebuia obosit cu ornamentații colorate violente. Atenția omului din stal trebuia păstrată pentru ceea ce urmează să se desfășoare pe scenă, nu în contemplarea snobilor, veniți mai mult ca să fie văzuți decît ca să vadă. Deci, mai puține lumini orbitoare, mai puține vedete în loji și-n fotolii. Sala trebuie să fie anonimă: toată feeria va fi concentrată acolo, în lumina rampei, toată atenția va fi acordată personajelor care înfățișează gîndul poetului creator: fantasmagoria scenei, nu a sălii; strălucirea întregului spectacol, nu numai a celebrei tragediene sau a marelui comedian.

Această revoluție a lui Stanislavski s-a propagat și în bătrînele cetăți europene, și-atunci iată primatul regizorului, adică al omului inteligent, cult, care consideră opera dramatică sub alt aspect decît al rolului mai mult sau mai puțin gras, pe care *les chefs d'emploi* îl îngrășau cu spicuiuri din alte roluri. Se vestea o muncă nouă în slujba gîndului creator. Prepararea unui spectacol ținea luni întregi, dacă nu ani. Animatorul care trebuia să dea viață operei dramatice studia textul pînă în cele mai mici amănunte, îl citea și-l recitea, se pătrundea de psihologia fiecărui personaj, confrunța epoca și peisajul geografic, costumul, arhitectura vremii. El nota pe un caiet, care devenea mai voluminos decît textul însuși, fiecare trecere, fiecare atitudine a protagoniștilor sau a grupurilor de figurație, dacă nu indica individual mișcarea și aspectul fizic al fiecărui figurant. Pe planșe

colorate potrivea zonele de lumină și de obscur, indica locul ușilor, al ferestrelor, al mobilelor și organiza zgomotele dinăuntru și dinafara scenei. Grimele și perucile erau și ele studiate și armonizate. Textului inițial i se adăugau jocuri, pauze, tăceri, expresii de fizionomie, pe care autorul, de cele mai multe ori, nu le bănuie. Regizorul recrea, cu material uman și tehnic, viziunea, uneori abia schițată, a poetului dramatic. Lucrări prăfuite reinviau prin magia animatorului. Asemenea unui șef de orchestră, care, prin bagheta-i fermecată, dă noi valori și un tempo tineresc simfoniei îmbătrinite, sub mina iscusită a regizorului prindeau viață făpturi și conflicte lăsate-n adormire, se colorau pagini șterse, inviau peisaje împăienjenite. Drame și comedii celebre, reconsiderate, stirneau un interes nou prin felul cum erau văzute și redată de colectivul artistic.

Un caiet de regie al lui Stanislavski sau Max Reinhardt reprezintă o admirabilă demonstrație de artă scenică, o creație personală; după cum în fiecare autor dramatic se ascunde un actor nerealizat, tot așa fiecare regizor reprezintă un dramaturg care, neputînd să scrie, își folosește fantezia în completarea dramei altora, într-o versiune acompaniatoare, vizuală și auditivă, împletită cu opera inițială, cu gândul scris al poetului.

Mari regizori au existat totdeauna, desigur. Tragediile bătrînului Eschil nu se jucau singure. Cineva, dacă nu autorul însuși, organiza toate acele cortegii triumfale, dansul torțelor, năvălirile furiilor, procesiunile în onoarea divinităților și aparițiile în văzduh, pe mașinării pe cit de rudimentare, pe atît de complicate, ale eroilor întorși din Hades. În evul-mediu, inscenările misterelor în fața catedralelor cereau mari desfășurări de mase, sute de personaje, distribuite în trei etaje, în paradis, pe pămînt și-n infern. Directorul trupei, numit protocolul, trebuie să fi avut el însuși geniul improvizator, conducerea supremă a administrației unui text colosal de lung. Iată o funcție care nu era o sinecură. Dar primatul regizorului s-a vădit abia în vremile moderne, la sfîrșitul veacului trecut, la începutul secolului nostru. Un nou pontif se introna în imperiul teatral. Ca orice potentat, el nu putea să nu-și rivnească extinderea puterilor, să nu-și depășească atribuțiile, să nu-și mărească rolul. Și iată imperialismul directorului de scenă. El supune personalității sale orice text, îi pune propria pecetie domnească. Un întreg reperoriu, oricît ar fi fost de variat, îmbracă o viziune uniformă, stilul X sau stilul Y, al celebrului regizor cutare. Inamicul public Nr. 1, actorul-vedetă fiind neutralizat, ostracizat, iată, pe nesimțite, insinuîndu-se vedetismul pictorului-decorator, al costumierului, al regizorului însuși. Mai ales al regizorului.

În vreme ce interpretului i se cerea o totală depersonalizare, în profitul ansamblului, ochii începeau să fie uluiți de bogăția decorurilor, de strălucirea costumelor. Nume de scenografi înlocuiesc numele actorului-prim. Atenția spectatorilor e captată de arta comentatorilor plastici ai textului și textul începe să fie înăbușit de accesoriile scenice. Abuzurile au culminat după primul război mondial, pe vremea „expresionismului“, care transforma, standardiza toate repertoriile, indiferent de familia din care făcea parte lucrarea. Începea o confuzie pe care e nevoie s-o lămurim.

Fiecare piesă de teatru își are stilul ei. Dacă autori ca Strindberg, și imitatorii săi din lumea germanică, se puteau încadra în formulele exasperante ale expresionismului, dacă însuși Shakespeare, în unele opere, poate fi trecut prin viziunea unui regizor care se vrea original cu orice preț, anumite opere, tragedii antice, drame romantice sau comedii realiste se refuză unei astfel de interpretări. Nu poți juca la fel pe Victor Hugo și pe Anton Cehov. A pune personaje moderne, scoase din viața reală, să declame ca Hernani sau ca Don Ruy Gomez de Sylva este o greșală egală cu interpretarea unui act romantic cu mijloacele discrete ale actorului realist în tonalitatea veridică, sau naturalistă, intimistă. Nu vei juca pe *Oedipos*, *Cidul* sau *Burgraviu* în semitonuri și nici *Unchiul Vanea* cu surle și trompete. Sint incredințat că altfel a înfățișat Stanislavski pe Othello și altfel pe ratatul din *Livada cu vișini* a lui Cehov. Anumite piese cer concentrări lăuntrice, un debit firesc, un joc calm, cumpănit; altele pretind interpretelor un suflu eroic, o dicțiune impecabilă, căldură, generozitate, febrilitate — un avînt fără de care artificialitatea tiradei se demască, acțiunea, intriga își dezvăluie arbitrarul, puerilitatea.

Marea artă a regizorului constă în a găsi stilul în care trebuie redat un anumit gen de teatru, a-l realiza pînă la capăt în spiritul autorului.

Altfel se joacă *Puterea întunericului*, altfel o dramă de Ibsen, altfel *Regele Lear*. Acest personaj legendar, halucinat, care trebuie să-ți dea de la început impresia că nu mai e în stăpînirea echilibrului său mintal, acest rătăcitor dement prin bărăganele bătute de furtună, moșneagul cu barba și pletele răscolite de vîntul

noptii vijelioase, e rupt mai mult dintr-un basm decit din realitatea istorică. Mi-a fost dat, totuși, să văd un rege Lear cu părul scurt, fără mustați și fără barbă, care-și debita rolul cu placiditatea unui tată burghez, din cea mai recentă operă realistă. Fantasticul din sumbra feerie a lui Shakespeare pierise; tendința de a moderniza ucisese spiritul piesei. Tot așa, am văzut la Comedia Franceză un *Ruy-Blas* jucat cu mijloace moderne. Asemenea albatrosului lui Baudelaire, versul lui Victor Hugo se tira lamentabil pe pământ, fiindcă aripile lui mari îl împiedicau să meargă.

*

Vedetismului actoricesc i-a urmat vedetismul regizoral. Personalități marcante sau simpli veleitari, maștri ai artei punerii în scenă, sau imitatori ai lor, neofiti care exagerează totdeauna, dornici de succese personale, dar fără geniul care taie brazda personală, luau, incetul cu incetul, locul *capo-comicului* detronat. Pentru ei, textul devenea un pretext ca să-și valorifice unele formule, de cele mai multe ori străine de intențiile autorului. Despotismul regizorului stăpinea din plin. Comedienii și tragedienii de frunte erau distribuți, ostentativ, în roluri neînsemnate care li se potriveau sau nu, numai pentru ca directorul de scenă să-și îmbogățească afișul, să semneze o colaborare prestigioasă, să beneficieze de avantajul unui colectiv ales. În acele distribuții poate că ar fi fost mai nimeriți începători, dornici să se manifeste și cărora rolul li se potrivea mai mult decit artiștilor cu renume care îl jucau cu indiferență. Transformați în manechine, actorii se simțeau demobilizați. Ei nu-și puteau valorifica darurile cu care veniseră pe lume și care îi îndemnasera să îmbrățișeze această carieră. Jucau mecanic, fără nici o transfigurare, numai ca să-și îndeplinească funcțiunea.

Regizorii mergeau și mai departe.

Asemenea șefului de trupă, a *capo-comicului* de odinioară, începeau și ei să mutilizeze textul, să-l schimbe, să-i adauge replici menite să justifice anumite intercalări de dansuri, dueluri, mișcări de mase, efecte de lumină și de sunete. Trebuia subliniată, cu orice chip, virtuozitatea girantului, a celui ce-a organizat spectacolul, care se voia mereu pe primul plan.

Cînd, în amurgul carierei sale bogate, după o vastă experiență, în care a încercat toate repertoriile, trecînd de la drama și satira națională (*Tarul Feodor* al lui Alexei Tolstoi și comediile lui Gogol), de la sumbra *Putere a întunericului* a lui Tolstoi la înaripata feerie a lui Maeterlinck, *Păsărea albastră*, care se joacă și azi la Moscova în inscenarea de acum 50 de ani; de la fanteziile truculente ale lui Shakespeare, de la tragediile sale întunecate, la teatrul naturalist al lui Hauptmann și la comediile otit de umane ale lui Cehov, de la *Antigona* lui Sofocle pînă la farsele lui Molière — Stanislavski a proclamat reîntoarcerea la actor, la scindurile aproape nude ale scenei, pe care urmează să le mobilizeze numai inspirația poetului și puterea emotivă a interpretului; cînd a cerut un teatru dezbărat de adausurile, încărcăturile, abuzurile directorului de scenă, Stanislavski, spirit onest, echilibrat, reacționa împotriva aceluia egocentrism, a aceluia elefantiazis al anumitor regizori; se ridica discret și indulgent, cum se și cuvenea maestrului unanim venerat, împotriva scamatoriei care înlocuia un vedetism cu altul.

Cei ce iubesc cu patimă teatrul și doresc să-l vadă progresînd, apropiîndu-se de perfecțiune, sînt datori să vegheze la puritatea lui artistică, pentru ca actorii și decoratorii, regizorii și costumierii, păstrîndu-și personalitatea, libertatea imaginației și temperamentului, să nu-și depășească propriul lor domeniu; să-și armonizeze eforturile în slujba acelei minunate simfonii, care este opera dramatică, să colaboreze cu lealitate, fără gîndul de-a lua unul locul celuilalt, de a-și pune în umbră colaboratorii, așa cum făceau pe vremuri, *capo-comicii*, acești paladini ai teatrului de unul singur.

*

Cazul, fenomenul Stanislavski, pune o întrebare.

— Un animator teatral se poate realiza într-o societate ale cărei virfuri îi arată, dacă nu ostilitate, indiferență? Mediul în care urmează să se manifeste are vreo înriurire asupra activității sale sau, asemenea altor creatori de artă, regizorul poate lucra în sîrgurătatea biroului, a atelierului?

Răspunsul este un categoric: nu!

Dacă renumele lui Stanislavski s-a statornicit încă din viață, dacă prestigiul său crește neîncetat, dacă piesele montate de el acum citeva decenii se joacă și astăzi la Moscova, cu aceeași grijă și prospețime, fără nici un fel de modificare,

nici în text, nici în jocul actorilor, nici în decor și lumini, — atît de perfecte le-a dăruit maestrul luminei-rampei — în schimb din alți mari regizori străini n-a rămas decît amintirea unui nume. Tradiția lor s-a pierdut și ea. Fiecare nou animator își caută propriul drum.

Antoine, fondatorul lui „Théâtre Libre”, care a jucat cel dintîi la Paris pe Ibsen și pe autorii realisti autohtoni, un Goncourt, un Brieux, un François Curel și alții, luînd direcția teatrului național al Odeonului și prezentînd publicului din cartierul latin opere de alt calibru decît melodramele și vodevilurile cu care era obișnuit acest public, s-a ruinat. El n-a mai putut obține vreo direcție de teatru și a sfîrșit ca recenzent dramatic la ziarul „l'Information”, după ce, ca să scape de faliment, a recurs la prietenul său Clemenceau, pe atunci ministru, cerîndu-i decorația Legiunii de Onoare pentru un afacerist bogat, care era dispus să plătească această distincție cu cîteva zeci de mii de franci. Iată prin ce mijloace extrateatrale a scăpat de rigoarea legilor marele animator al vieții teatrale franceze.

Lugné-Poe, conducătorul formației „l'Oeuvre”, al cărei repertoriu, ca și al lui Antoine, era compus din operele fruntașilor dramaturgiei străine și din piesele de debut ale tinerelor talente franceze, n-a avut nici el noroc cu teatrul de avangardă, cu reprezentarea unor lucrări de valoare, într-o punere în scenă simplă, veridică, spiritualizată. După zeci de ani de sfortări îndrăznețe, care au avut adeziunea intelectualilor, dar nu și a marelui public, Lugné-Poe s-a retras în sudul Franței și s-a făcut podgorean. Cînd l-am văzut ultima oară și l-am întrebat ce mai face, a dat din umeri și mi-a răspuns, cu o amară ironie :

— Fabric vin la Avignon...

Un alt invins a fost Jacques Copeau, inițiatorul mișcării de la „Vieux Colombier”, care, cu toată calitatea pieselor reprezentate și a înscenărilor sale atît de artistice în simplitatea lor — sau poate tocmai din pricina acestor calități — n-a izbutit să-și adune un public credincios și numeros. A renunțat. În vreme ce directori de întreprinderi teatral-comerciale ajungeau milionari, jucînd piese bulevardiere, Jacques Copeau a fost nevoit să-și dizolve trupa de la Paris și să-și poarte bătrînețile prin provincie, jucînd cu amatori, pe unde apuca !

Tot în provincie și-a sfîrșit zilele, ca păpușar, Gaston Baty, după atîtea spectacole de artă, dăruite parizienilor la Teatrul „Montparnasse”.

Charles Dullin, care a condus mulți ani „Atelierul” din Montmartre, a contribuit și el, în mare măsură, la ridicarea nivelului teatrului francez. Trăind într-o permanentă sărăcie, el a înlocuit fastul scenic prin frumusețea textelor dramatice și prin jocul intens al actorilor. Pe afișul „Atelierului” său din Place du Tertre, Aristofan, Shakespeare, Ben Jonson alternau cu autori moderni, aleși dintre novatori. Charles Dullin a murit, tînăr încă, după ce nu reușise nici la directoratul Teatrului „Sarah Bernhardt”.

Atîtea și atîtea demonstrații de artă teatrală ale lui Antoine, Lugné-Poe, Jacques Copeau, Gaston Baty și Charles Dullin s-au irosit în cele patru vînturi !

Conservarea, ca într-un muzeu viu, a realizărilor regizorale ale lui Stanislavski, mereu proaspete și vibrante, este unul din simptomele ajutorului și prețuirii de care marele om de teatru s-a bucurat din partea regimului sovietic. Partidul și guvernul sovietic au apreciat și promovat în Konstantin Sergheevici pe reprezentantul cel mai de frunte al noii concepții realiste asupra artei din teatrul secolului al XX-lea, artă inspirată și adresată marelui public al popoarelor sovietice.

Fără acest public, Konstantin Sergheevici n-ar mai fi fost marele Stanislavski !