

animatori

STANISLAVSKI:

„ÎNSĂȘI PASIUNEA UMANĂ”



Lui Stanislavski*, timpul i-a făcut cea mai mare nedreptate care se poate face unui artist: l-a canonizat, l-a transformat în dogmă. Tiparele în care i-a fost fixată imaginea sînt cu totul străine de viața și opera lui. (El însuși a luptat vehement, în ultimii ani ai vieții, împotriva fetișizării gândirii și metodelor lui.) A-l regăsi nu este ușor.

Stanislavski actorul a fost campionul unui uriaș repertoriu de mari roluri, fascinat de misterul arderii totale a tragicului, dar mai ales admirabil stăpîn a ceea ce, cu o expresie grosolană pentru el, numim „caracteristicul” — personalitatea vie, suprainălțată și suprasaturată, în raport cu realitatea, a eroului de teatru. Stanislavski animatorul de scenografie a lucrat cu cei mai mari plasticieni ai timpului lui — Simov, Golovin, Benois, Craig —, contribuind adeseori la formarea pictorilor ca pro-

** CONSTANTIN SERGHEEVICI ALEXEEV s-a născut la Moscova la 5 ianuarie 1863, în familia unui bogat industriaș, unde a primit încă din copilărie o vastă educație artistică. Atunci a asistat la renumite spectacole de operă, teatru și circ, avînd prilejul să admire creațiile cîntăreților Tamagno, Patti, Cotogni și ale actorilor Samarin, Fedotova, Ermolova, Jivokin.*

Activitatea de actor și-a început-o ca amator, jucînd în operetele și vodevilurile montate chiar în casa părintească. În 1885, devine unul din cei cinci directori ai Societății muzicale ruse. Frecventează scurt timp școala dramatică a Fedotovei, ia lecții de canto cu Feodor Komissarjevski. Continuîndu-și activitatea de actor-amator din ce în ce mai asiduă, își ia pseudonimul de Stanislavski. În 1888, fondează împreună cu Fedotov, Komissarjevski și cu pictorul Sollogub, Societatea pentru artă și literatură, care devine un fel de for superior al creației amatorilor ruși. În acest cadru, joacă, printre altele, rolurile: Baronul (Cavalerul avar), Ferdinand (Intrigă și iubire), Paratov (Fata fără zestre) etc. Începe să lucreze ca regizor punînd în scenă: Rodele învățăturii, Satul Stepancikovo, Uriel Acosta, Hannele, Clopotul scufundat, Othello etc.

La 21 iunie 1897, are loc la restaurantul „Slavianski Bazar” celebra întîlnire dintre Stanislavski și Nemirovici-Dancenko, în timpul căreia se pun bazele Teatrului de Artă accesibil tuturor. Este stabilit programul și se hotărăște componența echipei. Telul noii instituții teatrale este acela de a combate violent rutina și falsul teatralism. Teatrui

fesioniști ai scenei. El a parcurs o largă gamă de experiențe posibile atunci în plastica teatrală, de la naturalismul extrem al detaliilor și reconstituirea științifică, etnografică, pînă la convenția agresivă a paravanelor mobile și abstracția neliniștitoare a cutiei negre fantomatic încadrată în contururile desenului de frîghii. Ca explorator al celei mai îndrăznețe dramaturgii de la răscrucea celor două secole, conducătorul M.H.A.T.-ului a fost omul care, izbutind să impună, să dea viață pe scenă creațiilor lui Cehov și Gorki, a declanșat în istoria teatrului o modificare a structurilor dramaturgice mult mai importantă decît aceea realizată în prezent de adepții absurdului. În sfîrșit, ca regizor, a fost rînd pe rînd: un fanatic al autenticului exterior dus pînă dincolo de limita posibilă în artă (*Tarul Feodor, Ivan cel Groaznic, Puterea întunericului, Iuliu Cezar*); un creator de universuri lirice străvezii, tremurat înfiripate din vibrații abia perceptibile (*Pescărușul* și toată dramaturgia cehoviană, *O lună la țară*); un explorator al fantasticului gândirii lăuntrice, care a materializat pe scenă mișcarea visului și monologul interior (*Viața omului, Hannele*); un constructor de lumi teatrale desăvîrșite, de o vitalitate uimitoare (*Prea multă minte strică, Nunta lui Figaro, Inimă fierbinte, Trenul blindat, Suflute moarte, Tartuffe*). Acestor imagini li se adaugă aceea a pedagogului cap de școală — un om al credinței și al dăruirii, primul inițiator de știință a actorului, care vedea în această știință și o disciplină etic-spirituală, un rit. O asemenea viață este o enciclopedie trăită.

Imaginea care poate, într-un fel, să adune, să concentreze sub semnul unei singure idei acest caleidoscop universal de experiențe este furnizată de o anumită tradiție spirituală a intelectualului rus: acest om al scenei a fost un căutător de adevăr. A căutat adevărul suprem al teatrului toată viața, cu fiecare gest profesional.

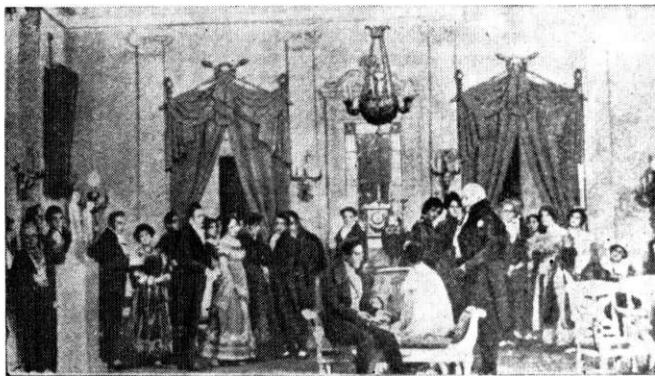
Și-a început căutările modest, încercînd să gonească de pe scenă șablonul, falsurile rutinei (falsuri care, la sfîrșitul secolului trecut, ajunseseră de o grosolanie respingătoare). Așa a început să caute o formă nouă, proaspătă, pentru actul teatral. După un timp a observat cu groază că și această formă abia descoperită poate să devină șablon. A început atunci cursa după mereu alte forme, alte moduri de „vizualizare” a ideii teatrale (ca să folosim un termen al nostru de astăzi, alte mijloace de afirmare a convenției. Și a descoperit așa, că totuși fiecare expresie nouă, oricît de îndrăzneată, degenează mai repede, în teatru decît în alte arte, născînd nenumărate falsuri noi. A ajuns astfel la o concepție apropiată de ceea ce numim astăzi „teatru sărac” (deși mai puțin categorică în formulări): actorul de talent și creația lui sînt inima teatrului, restul — montarea, punerea în scenă, ambianța de joc — trebuie să fie cît mai simplu, dar de o simplitate și foarte firească și adînc poetică, capabilă să creeze un teren favorabil desfășurărilor de fantezie. În 1925, Stanislavski mărturisește deschis că n-a știut să găsească această simplitate bogată, această dezgolare firească și plină: „Circularele de stofă, paravanul, catifeaua,

de Artă de pe Karetnii Riad se deschide la 14 octombrie 1898 cu premiera *Tarul Feodor Ivanovici de Alexei Tolstoi. Precizia naturalistă, dar inspirată, a decorului* (scenograf: Simov), bogăția costumelor, documentar reconstituite, dramatismul mișcărilor de masă, frumusețea creațiilor actoricești asigură un succes răsunător, revoluționar, spectacolului. În aceeași stagiune, teatrul prezintă *Pescărușul* lui Cehov, izbutind să impună publicului literatura atît de nouă a dramaturgului și găsindu-și astfel marile scrieri care avea să-i definească orientarea fundamentală. În prima sa perioadă, Teatrul de Artă duce o activitate pe care însuși Stanislavski o definește ca împletită din mai multe orientări: montarea de reconstituire naturalistă și istorică (*Tarul Feodor, Moartea lui Ivan cel Groaznic, Neguțatorul din Veneția, Iuliu Cezar, Puterea întunericului*); spectacolul fantastic (*Fata de zăpadă, Pasărea albastră*); experimentele simboliste și expresioniste (dramaturgia lui Ibsen, Andreiev, Hamsun); spectacolul de intuiție și sentiment (Cehov, Turgheniev, Dostoievski); realizările de orientare activă social-politică (Ibsen, Gorki).

În 1905, Stanislavski începe să simtă acut criza modalităților naturalist-realiste pe baza cărora își începuse activitatea la Teatrul de Artă. El încearcă să realizeze diferite alegorii simboliste, este atras de transcrierea abstracției și irealului pe scenă. În acest timp încearcă o colaborare cu Meyerhold, în cadrul Studioului de pe Povarskaia, colaborare încheiată cu un eșec. Experiențele lui îi atrag adversitatea mai mult sau mai puțin declarată a echipei, care vrea să rămînă credincioasă principiilor inițiale ale teatrului. Stanislavski începe să-și definitiveze preocupările de pedagogie inova-



Stînga : Stanislavski (Famusev) în „Prea multă minte strică” de A.S. Griboiedov (1914), la Teatrul de Artă. Dreapta : scenă din spectacol (montarea din 1906)



decorurile din frînghii pe care le-am folosit pentru montarea *Viata omului*, ca și alte mijloace de asemenea natură s-au dovedit a fi de o simplitate imbecilă, deoarece atenția publicului s-a concentrat asupra-le mai mult decît asupra unei montări obișnuite... Nu ne rămîne decît speranța că se va naște cîndva un mare artist plastic care va reuși să rezolve această problemă atît de complexă...”

Dezamăgit, dar mai ales preocupat intens de alt sens al muncii teatrale, regizorul renunță la orice încercare de nouă formulă exterioară, mulțumindu-se cu expresia cea mai puțin stridentă, cea mai ștearsă pe care o are la îndemînă — decorul naturalist, devenit numai în ultima perioadă tradițional pentru Teatrul de Artă. Regizorul trăiește procesul pe care îl reeditează într-alt fel — ironic a noului, veșnic redescoperit, veșnic reluat, atît de inedit pentru ochii noștri! — Grotowski: fascinația teatralului lăuntric, concentrarea fanatică, exclusivistă, a întregului efort creator asupra a ceea ce se petrece în actor, prin actor și prin comunicarea caldă, intimă, mai

toare în teatru. El nu găsește adepți în cadrul teatrului, ci izbutește numai din 1910 să treacă la aplicarea concretă a principiilor sale, cu ajutorul lui Sulcrjîtki, în cadrul școlii dramatice a lui Adășev. Aceste experiențe impun reușitele „sistemului”: din 1913 începe să înmulțească studiourile Teatrului de Artă, care aplică noile metode regizorale și de pedagogie.

În perioada dinaintea revoluției, Teatrul de Artă se concentrează asupra redescoperirii clasicii, jucînd Pușkin, Turgheniev, Shakespeare, Molière. După revoluție, teatrul intră în conflict teoretic cu tinerii creatori din avangardă, care văd în el un exponent al psihologismului burghez învechit. Stanislavski duce în acest timp mai mult o activitate de laborator, pregătind *Cain* de Byron (1920) ca o alegorie a spiritului revoluționar. După turneul triumfal din America (1922—1924), teatrul își refăce puterile și devine un centru de metodologie și studiu academic. În această perioadă sînt puse în scenă mai multe spectacole din repertoriul clasic (*Ostrovski*, *Beaumarchais*, *Griboiedov*), ca și noile piese ale dramaturgilor sovietici *Mihail Bulgakov*, *Zilele Turbinilor* (1926), și *Ușevod Ivanov*, *Trenul blindat* (1927). Stanislavski duce o activitate de pedagog și îndrumător. El polemizează prin spectacolele sale cu extravagantele tinerilor, nu fără să comunice cu ei însă: *Inima fierbinte* este rezultatul influențelor lui Meyerhold asupra bătrînului său maestru, după cum *Vahtangov*, cît timp trăiește, este activ sprijinit de profesorul său. În 7 august 1938, Constantin Sergheevici Stanislavski moare ca artist al poporului, autoritatea cea mai solidă a teatrului sovietic.

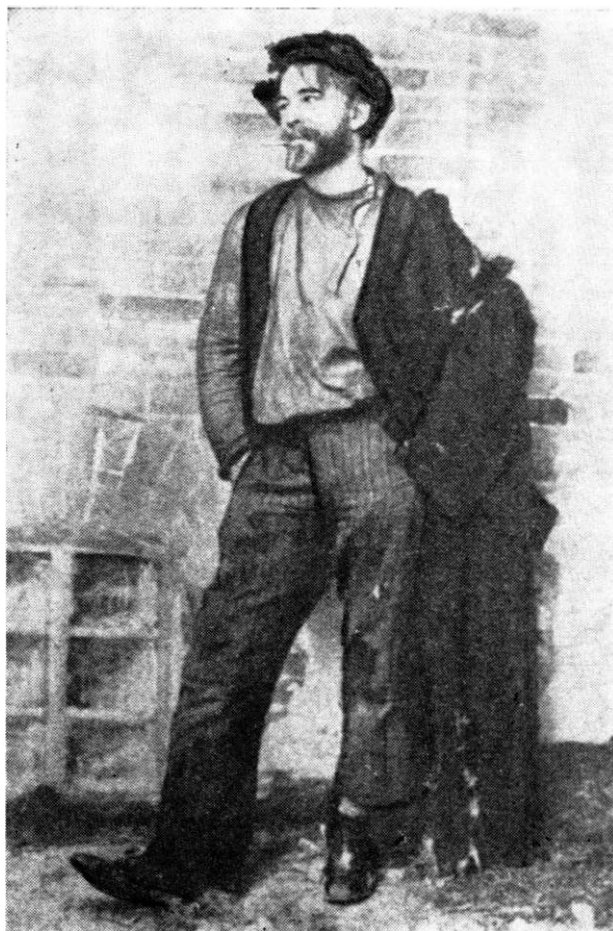
mult subconștientă decât conștientă, dintre public și interpret. Acesta a fost adevărul ultim care a reușit să fixeze într-o direcție continuă atenția creatorului experimentator. Și nu există nici o atingere între acest ideal estetic și realismul plat, cotidian, pur fotografic, mărunta copiere de mici și neteatrale așa-zise „adevăruri de viață” care s-au autopropovăduit câteva decenii sub pretinsa autoritate a celebrului părinte al Teatrului de Artă. Este adevărat, decorurile montărilor sale de după revoluție apar adeseori statice, de un naturalism fotografic, inexpresiv, învechit; în schimb, imaginile eroilor săi, fotografiile sale, ale colegilor și elevilor săi în roluri nu au îmbătrinit într-un nimic. Ele ne pironesc cu o intensitate dureroasă, neprevăzută, ca niște aparități naștăpătate, adeseori superioare personajelor pe care le admirăm în montările bune de astăzi.

Noi am avut prilejul să urmărim aceste inegalabile creații în *Suflete moarte* (și, fiindcă era vorba de un recital fără decoruri, am putut admira pe actori fără să ne împiedicăm în scenografie). Nu erau personaje, oameni posibili în viața de fiecare zi, caractere de dimensiunea realității, ci hiperbole poetice, apariții monumentale, totuși milimetric filigranate în nuanță, esențe umane ce atingeau veșnicia fără să piardă nici una din notele de personalizare socială, națională, istorică, de morav și de atmosferă. Planchon nu a făcut în *Georges Dandin* decât un pas în această direcție și ne putem întreba dacă noile viziuni ale lui Strehler asupra lui Goldoni și Pirandello nu se apropie, pe alte drumuri, de perfecțiunea spectacolelor de la M.H.A.T. În *Suflete moarte*, aveam în față tipuri teatrale eterne, ființe cu puteri de legendă, într-un nimic mai sărace decât personajele-schemă ale comediei dell'arte. Nu este oare cea mai înaltă creație a teatrului această încarnare a ideii creatoare devenită om, această transformare a poeziei în prezență vie, totodată deplin omenească și supra-omenească?

Se înțelege că Stanislavski nu construia tipuri teatrale în sine, că eroii săi trăiau numai într-o lume creată pe măsura lor. Tocmai acest lucru îl uită acei care identifică acest mod regizoral cu cel mult o amabilă, îngrijită și domoală pictură de gen cu iz tradiționalist. Viziunea regizorului asupra pieselor clasice puse în scenă nu era mai puțin revoluționară decât aceea a colegilor săi mai exuberanți în inovații, Meyerhold și Tairov. Numai că revoluționarea operei clasice se realiza aici altfel, printr-o regindire explozivă a faptelor și împrejurărilor, și nu prin schimbarea violentă a imaginilor exterioare. Ni s-a părut fermecător de îndrăzneță mutarea acțiunii din *Georges Dandin* într-o curte de fermă țărănească aflată în neîntreruptă muncă; a însemnat oare mai puțin reinventarea ceremoniei prenuptiale din *Nunta lui Figaro*, pe care Stanislavski a scos-o violent din tiparele dragălașei festivități pastorale, situînd-o în curtea din dos a castelului, unde țăranii dădeau buzna chiuind și puși pe hartă? Dacă am relua relatările despre punerile în scenă stanislavskiene, am găsi nenumărate invenții regizorale care valorificau pînă la capăt potențialul de teatralitate cuprins într-un text. În *Inimă fierbinte*, regizorul umflă fiecare situație și fiecare raport omenesc pînă la o acuitate sălbatică înrudită cu cea intensitate teatrală pe care terminologia occidentală actuală o denumeste „teatru al cruzimii”. Cuvîntul și acțiunea sînt ridicate la puterea a zecea: stăpîinii își batjocoresc slugile, călcîndu-le literalmente în picioare, negustorii beți de atotputernicie pun la cale orgii monstruoase, în care dezmățul, bunul plac, voluptatea de a umili pe ceilalți iau chipuri neînchipuite de coșmar. În *Prea multă minte strică* toți interpreții au făcut exerciții speciale de șarjare, împingînd situațiile și acțiunile pînă la cea mai înaltă tensiune posibilă, pentru a scutura definitiv textul de maniera indiferentă, obosită, neteatrală, a falselor tradiții.

Nu este adevărat că regizorul de la M.H.A.T. disprețuia tehnica, reprezentarea exterioară, convenționalul. În teatrul de calitate, el admira sincer această artă, de care se simțea străin: „E o mare desfătare să privești asemenea actori. Ce artă! Ce perfecțiune! Ce păcat că interpreții de acest fel sînt rari!” serie el, la sfîrșitul cărții sale despre „Munca actorului cu sine însuși”. Dorea însă mai mult: „...un asemenea joc e lipsit de un singur lucru: de neașteptatul care te zguduie, te ametește, aureolează totul. Neașteptatul care ne smulge pămîntul de sub picioare, ne conduce deodată pe un tărîm pe care n-am mai fost nicînd, dar pe care îl cunoaștem perfect prin intuiție, presimțire... Nu este vorba numai de o imagine, ci de toate imaginile de același gen și origine, contopite laolaltă. E însăși pasiunea umană...”

Toate învățăturile marelui experimentator al teatrului lăuntric caută această maximă spontaneitate și plenitudine interioară. „Trăirea” stanislavskiană nu admite decât teatralitatea care a țîșnit organic din concentrarea vie a creatorului, dar nu poate trăi fără teatralitate. Ritmul, stilul de spectacol, datele plastice vizuale, carac-



teristicile de gen ale reprezentației fac substanța emoției actorului. Acesta nu poate să apară în repetiție (și cu atât mai puțin în spectacol) fără ca atitudinea lui intimă față de rol și reacțiile lui să fie perfect definite formal, să se compună conform unor anumite structuri teatrale. Vodevilul este o lume de cristal, în care obiectele trăiesc, gesturile și mișcările se desfășoară în coadă de păun, cîntecul se topește în vorbire, rămînînd totuși cîntec. Melodrama adună, una peste alta, nenumărate sincerități: este, cum o vedea regizorul, un gen al credințelor copilărești fără margini. Fiecare nuanță a formei teatrale este studiată. Pînă și semnele de punctuație capătă o anumită personalitate sub presiunea formei teatrale în care trebuie să se integreze. Iată cum este definit punctul în monologul de tragedie: „Înțelegeți voi ce înseamnă asta? Punctul final, în monologul tragic?! Este sfîrșitul! Este moartea! Vreți să simțiți ce spun? Cățărați-vă pe cea mai înaltă stîncă! Deasupra unei prăpăstii fără fund! Luați o piatră grea și... aruncați-o... jos, pînă în adînc! Veți simți cum piatra se va rostogoli în vid, pînă va cădea sfărîmată în nisip! E nevoie de o asemenea cădere vocală!... De la cea mai înaltă notă la cea mai de jos!” Fantezia este materia primă a „sistemului” și improvizația este principala lui armă. Cum ar putea să încapă verismul neteatrul, ncinspirat în această concepție?

Pedagogul care a format pe cei mai mari actori ruși ai secolului și a deschis drum admirabilelor școli de joc din țara sa și din teatrele engleze și americane a lăsat în urmă o metodică teatrală încă puțin cunoscută. Meyerhold și Brecht au elaborat alte linii de cercetare, fără să atingă universalitatea aceluia cu care au polemizat.



Stanislavski în rolul titular din „Unchiul Vania” de A. P. Cehov (1899), avînd ca parteneră pe Lidina



I. A. Zawadski în Contele Almaviva din „Nunta lui Figaro” de Beaumarchais. Stagiuina 1927. Regia : K.S. Stanislavski

Dullin, Kazan, Strassberg au aplicat învățătura regizorului din Moscova, fără s-o amplifica. Abia Grotowski încearcă astăzi să continue, într-un fel, metoda stanislavskiană, să meargă mai departe, deși investigațiile sale se desfășoară pe o arie mult mai îngustă, mai fanatic delimitată decât aria pe care se situau lucrările lui Stanislavski. „Sistemul” apare, așa cum îl cunoaștem, fără îndoială, greoi, monstruos dezvoltat în insistența asupra fiecărui amănunt. Uneori avem impresia — pe care n-o putem controla în afara unui laborator de experiențe îndelungi și antrenament neîntrerupt — că eforturile lui încearcă să învingă imposibilul. De altfel, înțelegerea „sistemului” este îngreunată de faptul că el există încă într-o prezentare amorfă, incompletă, din care etapele de început nu au fost eliminate, iar ultimele experimente, cele mai prețioase — studiile de improvizație — lipsesc. Chiar Stanislavski îl considera nedeșăvîșit, neîncheiat. Această uriașă sinteză de experiențe, gîndită și prelucrată pînă la profunzimi greu de sondat, dar ordonată deocamdată numai în parte, constituie și astăzi un început. Se înțelege că o continuare la înălțimea premiselor date de marele animator este posibilă numai într-un spirit dușman fetișizării, liber de prejudecăți. Una din marile lecții stanislavskiene este, desigur, refuzul canonizării, respingerea dogmei. Această lecție este mai mult decît actuală : ea se înscrie firesc în tendința fundamentală a culturii noastre artistice de a încuraja — cum se arată în îndrumările adresate de P.C.R. oamenilor de artă — diversitatea firească a căutărilor și orientărilor derivate din autenticitatea organică a fiecărei experiențe creatoare.

Pentru a ne întoarce la „sistem” : ar putea arta scenică mondială modernă să pășească mai departe fără să continue opera începută de Stanislavski, fără să disciplineze clar lumea lăuntrică a teatrului ?