

MEYERHOLD:

„ADEVĂRUL DILATAT PÎNĂ LA LIMITA SUPORTABILULUI”



Meyerhold dovedește nu numai o incredibilă receptivitate față de toate căutările pe care le întreprind curențele artistice ale vremii, dar și o uluitoare mobilitate. Creația lui regizorală traversează toate tendințele existente în arta epocii. Meyerhold le receptează de îndată ce se ivesc, le dezvoltă imediat și le finalizează, apoi le părăsește în favoarea altor cercetări. Fiecare nou spectacol al său rezolvă alte probleme, fiecare pune probleme noi, semnaleză drumuri încă necunoscute.

Meyerhold s-a format ca artist la școala Teatrului de Artă, în credințele estetice ale acestuia, dar a înțeles printre primii — odată cu Stanislavski însuși — că teatrul e pîndit de primejdia naturalismului și l-a părăsit, atras de dramaturgia și de ideile simboliste în care vedea o ieșire din impas.

În 1905, Stanislavski, interesat de căutările tinărului confrate, îl invită pe Meyerhold să organizeze pe lângă Teatrul de Artă un studio consacrat experiențelor înnoi-

USEVOLOD EMILIEVICI MEYERHOLD s-a născut la Penza în anul 1874. În 1895 se înscrie la Facultatea de Drept din Moscova. În 1896 este admis la cursurile Societății Filarmonice, unde devine elevul lui Nemirovici-Dancenko. Se numără apoi printre actorii Teatrului de Artă, unde interpretează, printre alte roluri, pe Treplev la faimoasa premieră a Pescărușului.

În 1902, Meyerhold părăsește Teatrul de Artă, întemeiază o trupă proprie și culege primele experiențe regizorale. Repertoriul e alcătuit din Maeterlinck, Schnitzler, Ibsen, Hauptmann.

În 1906, după închiderea studioului de pe Povarskaia și noi peregrinări, Meyerhold primește din partea actriței U. F. Komissarjevskaja invitația de a-și desfășura activitatea în Teatrul Dramatic condus de aceasta. Montează Hedda Gabler (Ibsen), apoi Sora Beatrice (Maeterlinck), Balagancik (Micul teatru de bilci, Blok) — în sala de teatru a școlii Tenișev. Deșteptarea primăverii (Wedekind) ș.a.

După despărțirea de Komissarjevskaja, Meyerhold este invitat de directorul teatrelor imperiale, Teliakovski, să colaboreze cu teatrele „Aleksandrin” și „Mariinski”.

Debutează pe scena imperială cu La porțile împărăției (Knut Hamsun). Odată cu acest spectacol (1908), începe colaborarea rodnică și de durată a lui Meyerhold cu scenograful A. Golovin. Urmează Don Juan (Molière — 1910), Furtuna (Ostrovski — 1916), la operă, Tristan și Isolda (Wagner — 1909), Orfeu (Gluck — 1911), Electra (R. Strauss

toare — studiul de pe Povarskaia. Stăpînit de dorința de a opune categoric naturalismului M.H.A.T. un teatru nou, Meyerhold montează aici *Moartea lui Tintagilles* (Mae-terlinck), în decorurile pictorilor Sudeikin și Sapunov — remarcabili reprezentanți ai picturii postimpresioniste practicate de gruparea „Mir Iskusstva” —, străduindu-se să obțină de la interpreți o nouă manieră de joc. Scurt timp înainte de deschiderea studioului, Stanislavski vizionează spectacolul și înțelegînd că investigațiile tînărului regizor se îndreaptă pe cu totul alt făgaș decît cel dorit de dinsul pentru împrăștierea Teatrului de Artă, oprește premiera. „Închiderea studioului din Povarskaia... — mărturisea mult mai tîrziu Meyerhold cu privire la această întîlnire ratată — a constituit pentru mine o adevărată dramă personală, dar în fond el avea dreptate. Nerăbdarea și impetuozitatea care mă caracterizează m-au făcut să reunesc acolo elementele cele mai disparate: dramaturgie simbolistă și pictori stilizanți, în sfîrșit, actorii tineri formați la școala Teatrului de Artă — prima manieră. Oricare ar fi fost scopurile noastre, aceste elemente erau de neîmpăcat: fiecare trăgea în altă parte. Intuiția lui Stanislavski și bunul lui gust îl făcuseră să înțeleagă asta. În ce mă privește, după ce s-a potolit amărăciunea eșecului, mi-am dat seama că a fost o lecție: trebuie mai întîi să formezi un actor nou și abia după aceea să-i impui sarcini noi.”

Activitatea din cadrul studioului de pe Povarskaia a contribuit însă la cristalizarea concepției lui Meyerhold despre „teatrul convențional”. Sub puternica influență a literaturii simboliste, pe de o parte, și a teoriilor teatrale ale lui Georg Fuchs, pe de alta, Meyerhold cultivă în perioada următoare un teatru în care cuvintele să nu fie decît „ornamente pe fondul mișcărilor”, un teatru „imobil”, al compozițiilor statice statuare, un teatru al plasticii căutate, al decorului pictat, încărcat de simboluri coloristice, un teatru de sugestie și de inefabil muzical. S-ar spune că Meyerhold urmărește realizarea unui teatru bidimensional, stilizat, în care actorii, mișcîndu-se lent, maiestuos, ritmic, să se înscrie aproape ca niște manechine pe fundaluri, compunîndu-se împreună cu acestea într-un tablou unic.

Montarea *Heddei Gabler* la Teatrul „V. F. Komissarjevskaja” este caracteristică. Regizorul renunță la localizare, înalță podiumul scenei și îl apropie de rampă, pe care o menține. Decorul este compus din panouri decorative, în care domină albastrul deschis și auriul tomnatic. Anotimpul pătrunde parcă în interior. O tapiserie, culise ajutate; scena e încadrată de dantele argintii. Toate mobilele sînt albe. Un jilț și un divan acoperite cu blănuri albe. Profiluri de vase alb-verzui cu crizanteme. Costumele fiecărui personaj au o culoare simbolică: Hedda — verde marin, Tesmann — cenușiu plumburiu, Levborg — maro, Thea — roz pal. Intrările și ieșirile nu se fac decît prin laterale. Mizanscenele sînt construite frontal, adesea cu distanțe mari între interlocutori. Tăceri, priviri, surîsuri, freanăt reținut.

Căutările regizorului intră în contradicție cu personalitatea nervoasă, febrilă, cu temperamentul, cu individualitatea angajată, cetățenească a actriței, și Komissarjevskaja

— 1913). În 1913, publică volumul *Despre teatru. După revoluție, devine conducătorul TEO (Secțiunea teatrală) din Petrograd și inițiatorul mișcării „Octombrie în teatru”. În cîntea primei aniversări a revoluției, montează Misterul buf (Maiakovski, scenografia U. Malevici).*

În 1921, Meyerhold părăsește TEO. În același an, el reface Misterul buf. Teatrul R.S.F.S.R. este închis și Meyerhold devine conducătorul G.U.I.R.M. (Atelierele superioare de stat pentru regie). Aci pune în scenă *Magnificul încornorat de Crommelynck* (1922). Urmează *Moartea lui Tarekin* și S-a ridicat pămîntul (adaptare de S. Tretiakov după un text de Martinet). În 1923, teatrul primește numele de Teatrul „Meyerhold”, iar G.U.I.R.M. își schimbă denumirea în GHEKTEMAS (Atelierele teatrale experimentale de stat).

În propriul teatru, Meyerhold începe seria marilor spectacole clasice: *Pădurea* (Ostrovski-1924), *Revizorul* (Gogol-1926), *Prea multă minte strică* (Griboiedov-1928). Totodată pune în scenă D.E. (după Ehrenburg), Prof. Bubus (Faiko-1925), *Mandatul* (Erdman-1925), *piesele lui Maiakovski: Ploșnița* (1929), *Baia* (1930), apoi *Comandarm 2* (Selvinski-1929), Ultimul, hotărîtorul (Ușnevski-1931), *Lista binefacerilor* (Oleșa-1932). La Teatrul Revoluției (azi Teatrul „Maiakovski”) — Un post rentabil și Lacul Liull (Faiko).

În 1930 apare volumul „Reconstrucția teatrului”, sintetizînd căutările din ultimii ani ale regizorului.

cere lui Meyerhold să se retragă din teatru. Este o a doua ruptură dramatică în biografia regizorului.

Curînd după aceasta însă, Meyerhold, nemulțumit probabil de rezultatul încercărilor simboliste, reneagă principiile teatrului convențional și începe să experimenteze în spiritul unei concepții noi — „teatrul tradițional“.

În cadrul studioului de pe Borodinskaia, regizorul încearcă și verifică mijloace pe care le va utiliza în spectacolele sale „tradiționaliste“ — improvizația, pantomima, provenite din teatrul commediei dell'arte, manierele teatrului spaniol din secolul de aur, ale teatrului de curte francez din secolele XVII și XVIII, procedee ale teatrelor chinez și japonez. Meyerhold profesează acum un teatru de sursă populară, care să stilizeze toate aceste maniere, refăcînd în actualitate „tradițiile“ teatrului de comunicare nemijlocită și spectaculoasă cu publicul. Din ce în ce mai insistent se vedește în realizările lui Meyerhold preocuparea de a strînge contactul dintre scenă și sală, prin desființarea cortinei și a rampei, prin continuarea în decor a arhitecturii sălii, prin spectacolul jucat cu lumina aprinsă în sală. Meyerhold introduce în spectacol „slujitorii prosceniumului“¹ — utilizarea acestui spațiu generos, dar adesea ignorat, reprezintă o adevărată obsesie în creația regizorului —, se pasionează din nou pentru decorurile „cu volum“, încearcă o stilizare poetică, tridimensională, dansantă și pantomimică a caracteristicului plastic al fiecărei epoci. Noua etapă de căutări culminează cu *Mascarada*. Meyerhold reconstituie în spectacol luxul debordant al epocii lui Lermontov, virteful ameițitor al unei mascarade neîntrerupte, pustiitoare, dînd, cu risipă de mijloace scenice, adîncime și sinistru grandoare tabloului unei societăți fătarnice care ucide orice pornire generoasă. Este ceea ce se urmărește prin jocul cortinelor care se ridică și coboară, prin accentuarea patimii nebunești a jucătorilor de cărți, prin grupurile de mascați care traversează scena întrerupînd dialogurile eroilor, prin aducerea în prim-plan a figurii Necunoscutului, în care regizorul citește, dincolo de sensurile simbolice, pe cele sociale: intrigile care, la numai cîțiva ani după sfîrșitul lui Pușkin, l-au împins la moarte și pe Lermontov. În *Mascarada*, Meyerhold cere actorilor să se dezbrace de tonurile diurne, de mărunt, să se înalțe la măreția romantică a poetului. Premiera *Mascaradei*, pregătită vreme de șase ani, coincide cu revoluția din februarie. În acest context, delirul de aur, tul, panglici, oglinzi exprima pînă la capăt amurgul unei lumi somptuoase dar false, de măști.

După Revoluția din Octombrie, Meyerhold se numără printre primii care acceptă invitația lui Lunacearski de a susține puterea sovietică pe tărîmul artei. Propria experiență de viață, insatisfacția produsă de teatrul vechi, dorința de a rupe decis cu orice fel de tradiții rutiniere fac ca Meyerhold să vadă acum în teatru o tribună a comunis-

¹ Personaje mute, care execută, integrate acțiunii, schimbările de decor.

În 1932 începe construcția noii clădiri a teatrului său. Proiectul arhitecților M. Barhin și S. Vahtangov concretizează o idee a lui Meyerhold, un principiu constructiv subsumînd inovațiile sale din ultimul deceniu.

Spectacole: Nunta lui Krecinski (Suhovo-Kobîlin), apoi Dama cu camelii (Dumas-1934); în sfîrșit, 33 de leșinuri (compoziție scenică din vovedilurile cehoviene Jubileul, Ursul și Cererea în căsătorie) și o a doua versiune a piesei lui Griboiedov (1935). Tot în 1935, Dama de pică (Ceaikovski) la Teatrul Mic de Operă din Leningrad.

Intr-o atmosferă din ce în ce mai ostilă, Meyerhold susține la Leningrad referatul Meyerhold împotriva meyerholdismului, în care afirmă că vederile sale sînt compromise prin imitații epigonice și atacă pe aceia dintre elevii săi care îi caricaturizează concepțiile în montările proprii, dar îl învinuiesc totodată de formalism.

Repetițiile începute cu Boris Godunov n-au fost duse pînă la sfîrșit, iar spectacolele Natașa (Seifullina) și O viață (după Așa s-a călit oțelul de N. Ostrovski) n-au mai văzut lumina rampei.

Teatrul „Meyerhold“ este închis la 8 ianuarie 1938. După aceasta, Meyerhold este invitat de către Stanislavski la studioul său de operă, în calitate de pedagog. Meyerhold este cel care, după moartea lui Stanislavski, duce la bun sfîrșit repetițiile cu Rigoletto, începute de acesta. Cu aceasta cariera artistică a lui Meyerhold ia sfîrșit, în iulie 1939.

mului. El începe să experimenteze formula inedită a teatrului agitatoric, punind în scenă *Misterul buf* al lui Maiakovski.

Montind *Zorile* lui Verhaeren, Meyerhold încearcă să transforme destul de confuza dramă simbolistă într-un poem tragic închinat luptătorilor căzuți pentru cauza revoluției. Spectacolul combină elemente de tragedie antică și de futurism, cu declamație provenită din teatrul convențional. Dar pentru a șterge granița dintre spectacol și miting, marcînd caracterul mobilizator al montării, Meyerhold include în spectacol intervenția unor grupuri de soldați și marinari cu arme și fanfare și introduce în text, la fiecare spectacol, ultimele știri de pe fronturile războiului civil.

Era firesc ca încercarea de adaptare la necesitățile zilei a cetosului poem să nu izbutească decît parțial. Formula agitatorică nu-l mai satisface pe regizor, care se pasionează curînd de constructivism și concepe sistemul numit „biomecanică”.

Sub numele acesta specios și pretențios nu se ascunde nimic altceva decît un complex de exerciții (cîteva zeci), menite să desăvîrșească pregătirea fizică a actorului pentru a-l face cit mai mlădios. Ele reprezintă acțiuni fizice elementare (trasul cu arcul, închiderea unui pumnal), care sînt stilizate în sens gimnastic, acrobatic. Meyerhold pornește de la ideea că la cea mai simplă acțiune fizică participă întregul corp. Mișcarea scenică devine expresivă numai atunci cînd actorul își stăpînește organismul în asemenea măsură încît această contribuție a întregii sale ființe la cel mai neînsemnat și mai mărunț gest să rămînă vizibilă. Premisa utilizării în teatru a rezultatelor exercițiilor biomecanice o constituie ideea că o justă poziție exterioară dictează în mod reflex o justă participare interioară. „Sînt încredințat că actorul, situat într-un just raccourci fizic, va rosti just textul. Dar alegerea unui raccourci just este și ea un act conștient, un act de gîndire creatoare.”

Este ușor de observat că, dacă biomecanica nu coincide ca punct de plecare cu sistemul lui Stanislavski (și ar fi o mare greșală ca cele două teorii să fie identificate), o corespondență interioară există totuși între ele.

Meyerhold începe să aplice în practică biomecanica în *Magnificul încornorat*. În același timp, el înlocuiește hotărît decorul printr-o ciudată construcție abstractă, alcătuită din trepte, uși, platforme, planuri înclinate. Punctul de pornire al construcției este ușor de recunoscut: o moară (eroul piesei e morar). Cortina, rampa și culisele sînt definitiv desființate, iar actorii obligați la o demonstrație în care se îmbină elementele de balet, acrobatică și sport. Decorul constructivist, mișcarea dezlănțuită a interpreților, jazz-ul introdus în spectacol — toate componentele lui — exprimă loalaltă o exultantă bucurie de a trăi, transmit cuceritor senzația de tinerete, forță și suplete.

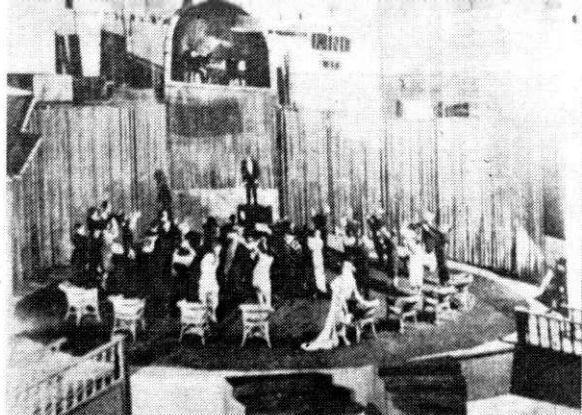
După o perioadă ceva mai îndelungată, în care Meyerhold răsucește pe toate fețele modalitatea descoperită, încercînd să-i epuizeze posibilitățile, urmează o nouă cotitură: marele regizor renunță la constructivism și, cu paleta îmbogățită, se întoarce la realismul psihologic de cea mai bună tradiție a Teatrului de Artă.

În *Dama cu camelii*, Meyerhold ambiționează să reabiliteze melodrama lui Dumas. El îngroașă adresa critică, mutînd acțiunea în perioada de decadență a celui de-al doilea imperiu. Povestea de dragoste a eroilor este tratată în registrul tragic. Gravitatea și patetismul regizorului curăță subiectul de banalitate, evită poncifurile. Cadrul scenografic „realist” e inspirat de pictura impresionistă, ca și mizanscenele, savant construite „pe diagonală”, pentru a crea, într-un fel aparte, iluzia „celui de al patrulea perete”. Meyerhold își drămuiește de astă dată efectele, năzuiește la simplitate.

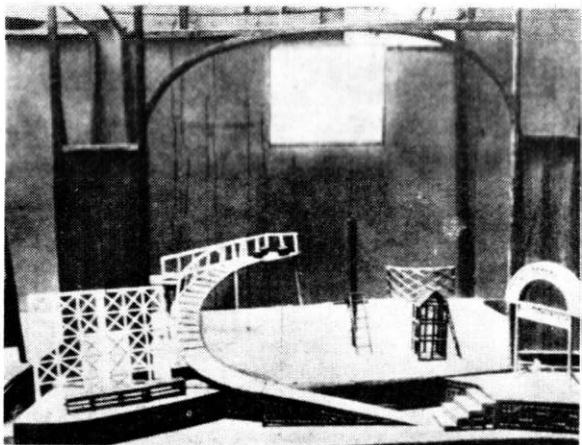
Caracterul extremist al regizorului face ca monumentală lui operă să se înfățișeze posterității ca o suprafață imensă de terenuri defrișate, spre folosul urmașilor, dar părăsite apoi, pentru ca aceștia să le cultive cu adevărat, în timp ce înaintașul investighează domenii noi, pășind cu decenii înaintea contemporanilor. Cu toate zigzagurile, creația lui Meyerhold descrie însă o curbă, asupra semnificațiilor căreia merită meditat: către sfîrșitul activității, genialul regizor simplifică tot mai mult aparatul exterior al montărilor, revine la decorul de arhitectură riguroasă, la o mare bogăție de recuzită autentică, și-și concentrează atenția asupra veridicității psihologice în joc, asupra interpretului. Stanislavski și Meyerhold se reîntîlnesc după decenii, cu convingerea comună că problema fundalului pe care se desfășoară arta actorului poate fi soluționată în chip diferit și niciodată pe deplin satisfăcător; esențial rămîne adevărul memijlocit al creației actoricești.

Pentru Meyerhold, regizorul care nu este decît un intermediar neutru între autor și public reprezintă un nonsens. El arogă, pentru regizor, titlul de autor al spectacolului și coautor al piesei, dreptul de a interveni energic în text ori de cîte ori o cer interesele spectacolului. De fapt, ale textului însuși, căci Meyerhold calcă adesea în picioare

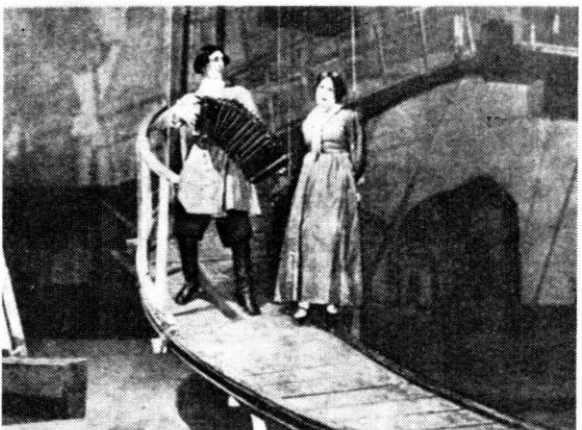
Scenă din „Profesorul Bubus” de Alexei Faiko. Regia : Vs. Meyerhold.
Scenografia : Ilia Stepanov



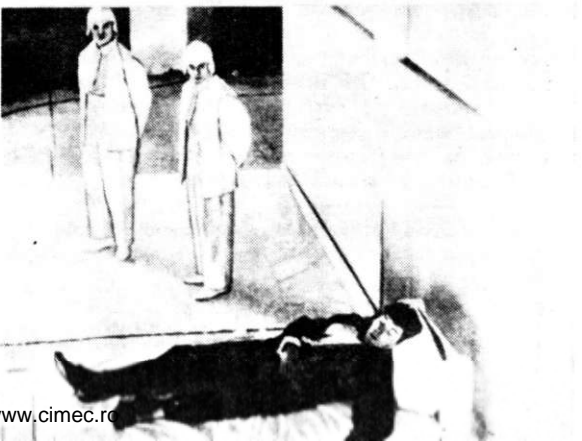
Decor la „Pădurea” de Ostrovski (1929), după schițele lui Vs. Meyerhold, regizorul spectacolului

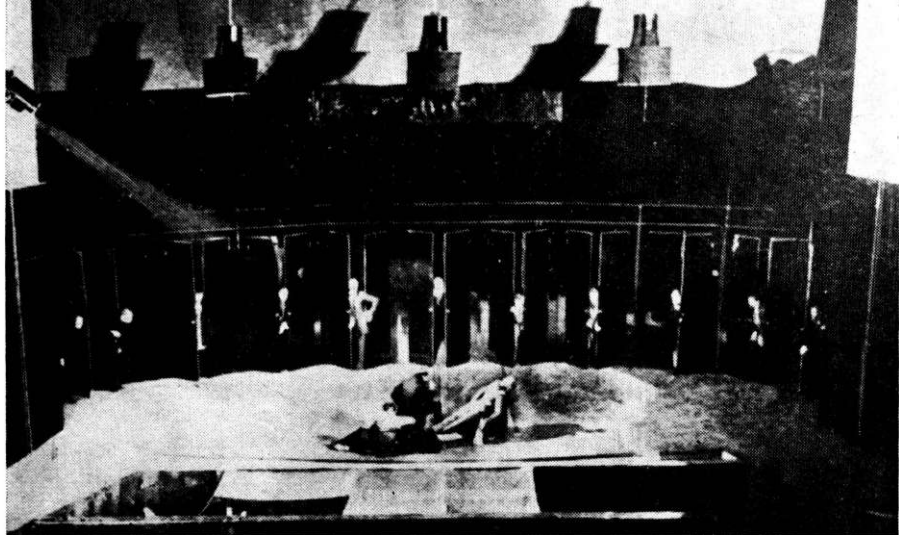


Scenă din „Pădurea” de Ostrovski cu Zinaida Raiș și Nikolai Bogoliubov (1924). Scenografia concepută de Meyerhold, regizorul spectacolului



Scenă din „Ploșnița” de Maiakovski (1929). Regia : Vs. Meyerhold





Două scene din „Revizorul” de Gogol. Regia : Vs. Meyerhold (1926)

litera textului, dar îi respectă cu sfințenie spiritul. „Mi se pare extrem de naivă disputa care se mai poartă încă în paginile revistelor de teatru : cine reprezintă figura conducătoare în realizarea spectacolului — regizorul sau dramaturgul ? După părerea mea, conducătoare este *ideea*, oricui ar aparține ea.”

Cînd Meyerhold intervine în textul canonic al *Revizorului*, alcătuiindu-și propria compoziție scenică în paisprezece episoade, cu interpolări, adausuri, amplificări, modificări de tot felul și compilări de versiuni, justificarea procedurii e simplă și rezonabilă. Meyerhold se sprijină pe faptul că Gogol, în dorința de a-și vedea piesa reprezentată, a trebuit să facă anumite concesii cenzurii. De aceea, variantele neintrate în textul canonic sînt adeseori mai interesante decît forma consimțită ulterior. Mai interesante nu numai din punct de vedere al ascuțimii satirei, dar și din punct de vedere teatral, căci, odată cu cenzura, au acționat asupra autorului și sfaturile oamenilor de teatru cu experiență — adică, de obicei, rutinați — care-i cereau să reducă numărul personajelor, să simplifice sarcinile scenice ș.a.m.d. Totodată, arhitectura piesei este determinată de tiparele dramaturgiei secolului și constrînsă și de redusele posibilități tehnice ale teatrului vremii. E firesc deci ca regizorul să-și îngăduie anumite libertăți față de text, pentru a putea schimba locul acțiunii de la episod la episod potrivit înseși logicii lor interioare.²

Tot acțiunea cenzurii s-a exercitat și în faptul că Gogol a căutat să bagatelizeze întrucîtva problematica *Revizorului*. Situarea acțiunii într-un mizerabil tîrgușor de provincie riscă s-o reducă la anecdotă. Intențiile sale vizau însă mult mai departe. Pe aceea, susține Meyerhold, e dator să le realizeze regizorul, dînd comediei proporțiile cuvenite, pe care nu a îndrăznit, nu a putut să le dea autorul. Pentru a o putea face, regizorul se servește de datele, de sugestiile pe care i le oferă întregul ansamblu al operei scriitorului. El introduce în text personaje, fragmente provenite din *Suflete moarte*, din *Jucătorii de cărți*, din nuvele, construiește „al doilea etaj” al piesei, reconstruiește complet tabloul epocii. În *Pădurea*, un prolog înfățișînd caricatural o procesiune religioasă (și amintind cunoscutul tablou al lui Perov) situa acțiunea pe un fundal mai larg decît putuse să o facă Ostrovski.

² La fel, Meyerhold recompusese primele două acte ale *Pădurii*, pentru a putea înfățișa evenimentele de la conacul Gurmijaskaiei în „montaj paralel” cu întîlnirea celor doi actori.



Privite prin această prismă, nici una dintre intervențiile regizorului în textul canonic nu apare ca gratuită sau arbitrară.

Mai mult decât atât. Ce interes poate prezenta pentru spectatorul sovietic din 1926 luarea în deridare a micilor păcate omenești ale unor funcționari de provincie obscuri din epoca lui Nicolai I?

Meyerhold mută acțiunea piesei la Petersburg, în cele mai distinse medii aristocratice. Pe scenă apare țarul în persoană. Primarul este transformat în general. Din respectabilă matroană provincială, mărginită, plată și plină de prejudecăți, Anna Andreievna devine o adevărată leoaică de salon, sensuală și acaparatoare, care petrece înconjurată de o liotă de ofițeri. Aceștia apar de peste tot, din dulap, de sub canapea, de după sobă. Nici urmă de inocență în cochetăria ei cu Hlestakov.³ Hlestakov însuși se transformă dintr-un inconștient fluieră-vînt într-un aventurier de anvergură cu aer mefistofelic. Meyerhold îi creează în spectacol un dublet, în persoana unui ofițer taciturn, care îl însoțește pretutindeni. Regizorul va proceda în chip analog atunci cînd va aduce în scenă pe Ceațki, însoțit de un grup de decembriști.

Meyerhold dimensionează fiecare scenă în colosale hiperbole. În episodul „procesiunea”, Hlestakov, după vizitarea așezămintelor de binefacere, pășește către locuința primarului împleticindu-se, despărțit printr-o barieră de cortegiul funcționarilor care îl urmează într-o hidoasă pantomimă, încovoiați, temători, slugarnici, lingușitori. Scena mituirii lui Hlestakov capătă proporții grandioase. Prin cincisprezece uși deschise se strecoară cincisprezece capete de înalți funcționari, fluturînd teancuri de bancnote. Meyerhold nu se mulțumește să-l arate pe Hlestakov pur și simplu asaltat de funcționari: jalbele care zboară pe fereastră se adună morman, înecîndu-l literalmente între ele.

Piesa trebuie să recapete vibrația universalului, în spectacol trebuie să se facă auzită struna ei etern-umană. Meyerhold redă scenic filiația lui Gogol din Hoffmann, îl vizualizează pornind de la Callot. Descripția critică de moravuri se transformă în viziune fantasmagorică, de coșmar.

³ O mutație de accent asemănătoare avea să se petreacă în curînd cu figura Sofiei în *Prea multă minte strică*.

Meyerhold rupe definitiv cu tradițiile interpretării *Revizorului* ca un simplu vodevil, readucînd piesa în sfera comediei înalte, a comediei filozofice. El îi imprimă un sunet tragic. Genul spectacolului este farsa tragică.

Criticînd scenografia spectacolului *Suflete moarte* la M.H.A.T., Meyerhold explică colaboratorilor săi că Gogol, prin structura lui scriitoricească, și teatrul, prin însăși natura lui, nu suportă aducerea în scenă a obiectului real tale-qual, căci aici el își pierde expresivitatea. O aglomerare de obiecte reale nu echivalează cu descrierea gogoliană a camerei lui Pliușkin. Pentru ca teatrul să-l poată traduce pe Gogol, e nevoie ca fiecare sugestie a lui să fie dusă pînă la ultimele consecințe. O piramidă de gunoaie, iată ce ar putea egala în teatru imaginea pe care o dă Gogol interiorului lui Pliușkin.

Betia lui Hlestakov, înfățișată de obicei ca o ușoară grizare, atinge la Meyerhold stadiul animal. Hlestakov dansează cu Anna Andreevna pe muzică de Glinka, abia ținîndu-se pe picioare, se proptește cînd de mobilă, cînd de parteneră, și cade istovit pe divan, unde adoarme imediat — imagine grotescă, dezgustătoare, a destrămării personalității. La sfîrșit, primarul, în disperarea lui, înnebunește și e îmbrăcat în cămașă de forță. (În *Pădurea*, Nesciastlivțev, revoltîndu-se, azvirlează cu scaunele.)

Și totuși: atunci cînd Hlestakov vorbește despre locuința lui, azvirlează cu mansarda și despre Mavrușa. Meyerhold a reușit să aducă în spectacol, pentru o fracțiune de secundă, poezia sumbră, tragică, pură a „noptilor albe” dostoievskiene. O întreagă societate, o lume de cultură, se regăsește în spectacolul lui Meyerhold. Nu spunea oare Dostoievski: „noi am ieșit cu toții din *Mantaua* lui Gogol”? În fulgerarea unei clipe, Meyerhold a reușit să azvirle o punte între Hlestakov și Akaki Akakievici.

În interpretarea Babanovei, Maria Antonovna, gîscuța de provincie cu spoială de instrucțiune și pudori imbecile, capătă note tragice. Căci ea este singurul personaj din piesă capabil să bănuiască în Hlestakov un impostor, dar și singurul care mai nutrește încă iluzii suave și suferă prăbușirea unor idealuri, fie ele și găunoase.

În scena mută din final, Meyerhold înlocuiește actorii prin manechine. Acestea reproduc caricatural, grotesc, atitudinile și expresiile actorilor din clipa în care i-a surprins căderea unui ecran pe care se află replica fatidică a jandarmului. Soluția meyerholdiană, necrezut de simplă și de eficace, realizează pînă la capăt indicația lui Gogol, îndeplinind, pentru singura dată în decursul lungii istorii scenice a piesei, dorința autorului, care visa ca această scenă să dureze minute în șir, sintetizînd întreaga oroare inumană, fantomatică, a unei orînduiri absurde care desfigurează făpturile vii, prefăcîndu-le în monștri de panoptic.

Singur Osip, cu cîntecul lui, se detașează dintre eroii piesei, căci și aci — ca și în *Pădurea*, unde a dat mare întindere rolului lui Piotr, pe care l-a adus în scenă cu armonica — Meyerhold, urmărit de imaginea troicii din finalul *Sufletelor moarte*, a ținut să facă prezentă poezia caldă și maiestuoasă a calităților perene ale omului simplu rus.

Aceasta este marea lecție de măiestrie regizorală pe care o oferă opera lui Meyerhold: orice sugestie a textului trebuie împinsă cu curaj, cu minuțiozitate extremă, fără teama superstițioasă a lungimilor excesive, pînă la ultimele consecințe — actoricește, plastic, regizoral — în mizanscenă și acțiune. Meyerhold avea oroare de timidități regizorale. Pentru el, expresivitatea teatrală este un adevăr dilatat pînă la limita suportabilului.

Fiecare dintre montările lui Meyerhold a stîrnit dezbateri furtunoase, atacuri vehemente și aplauze frenetice. În fiecare din ele, perspectiva anilor poate să descopere „sărituri peste cal”, izvorîte din dorința de teatralitate liminară, lăuntrică și exterioară, din voința de a epuiza teme abordate. Dar cu fiecare nouă montare se delimitează tot mai precis în creația regizorului invenția de geniu — chemată să talmăcească scenic cu relief izbitor conținutul poetic al piesei — de excentricitatea regizorală. Proiectele lui Meyerhold privind spectacolul *Boris Godunov*, proiecte care subsumează o viață de regizor și reprezintă într-un fel concluzia ei, sînt tulburătoare prin modestia cu care se pun în slujba textului, prin viziunea austeră, de profunzime și seninătate olimpiană.