

UN ANIMATOR AL TEATRULUI REVOLUȚIEI



TAIROV

În epopeea teatrului revoluționar, Tairov are un loc al său, cu totul deosebit de acela al tovarășilor de profesie. Între Stanislavski și Meyerhold, care își începuseră mai devreme căutările și ocupau pozițiile cele mai evidente în arena spectacolului nou rus, Tairov nu încearcă o alianță, și nu caută o sinteză, așa cum a făcut Vahtangov.

Inițial, estetica și practica tairoviană pleacă de la refuzul naturalismului și ca atare se declară pe față dușman tendințelor Teatrului de Artă. Un timp, foarte scurt, încercările lui se lasă furate de speranțele ostentației teatralului, al teatrului „convențional” — cum se spunea în 1913 —, curent strălucit ilustrat atunci de experiențele

Alexandr Iakovlevici Kornblit — Tairov — s-a născut la Romi (Poltava), la 24 iulie 1885, în familia unui profesor.

Pasiunea lui pentru teatru și operă a început să se manifeste încă din școală, elevul Kornblit luând parte la diferite spectacole de amatori și profesioniști. În 1904 începe să studieze dreptul la Kiev. În 1905 intră ca actor în trupa M. Borodai, unde joacă Lisander în Visul unei nopți de vară și primarul din Hannele. La Petersburg, în teatrul Ţerei Komissarjevskaja, Tairov joacă în regia lui Meyerhold (Sora Beatrice, Balagancik), parcurgînd experiențe de teatru simbolist și teatru convențional. Acum Tairov intră în contact cu principalii reprezentanți ai curentelor moderne ruse — Blok, Kuzmin, Sologub, Viaceslav Ivanov, Gorodeški, Sapunov, Sudeikin. Trecînd prin Teatrul Mobil (Peredvižnii), un teatru realist care lucra mai mult în turnee, Tairov începe să facă regie și renunță să mai joace. Primele montări: Hamlet, Eros și Psyche de Jerzi Zulawsky, Anatema de Leonid Andreu.

lui Meyerhold de la teatrele „Komissarjevski“ și „Alexandriński“. Curînd însă Tairov pierde această iluzie, dîndu-și seama că teatralizarea nu-l mulțumește, că decorativismul scenografiei și stilizarea mișcării actoricești îi spun prea puțin. Astfel, așezat între două negații, regizorul își începe căutările, cu prima lui echipă, care a lucrat în cadrul Teatrului Liber, condus de Mardjanov, și care mai tîrziu avea să-și urmeze directorul de scenă, constituînd nucleul Teatrului de Cameră. Montările realizate, în special studiul de pantomimă duse pînă la limita ultimă a posibilităților acestui gen, exprimă nedumeririle realizatorului și intuițiile lui estetice încă vagi. Liber de text, desfășurîndu-și fastuos fantezia, Tairov începe să-și demonstreze preocuparea pentru ritm, muzicalitatea actului teatral, desăvîrșirea actorului. Îndată ce Teatrul de Cameră își încheagă existența de mică formație independentă, preferințele sale estetice, profesate cu o încăpăținare extremă, se precizează: *Sakuntala*, *Viata e vis*, *Salomeea*, *Prințesa Brambilla*, *Regele Arlechin*, *Adrienne Lecouvreur*, formează tezaurul de spectacole prin intermediul cărora cercetările trupe se adîncesc, oscilînd între fantasticul comediei burlești și lumile de vis ale unor tragedii aeriene, încărcate de amintiri legendare, și ale melodramei despo-vărate de orice accent vulgar și prozaic.

Cu timpul, pozițiile aveau să evolueze, crezurile teatrale dominante în teatrul sovietic aveau să schimbe fiecare diferite chipuri, iar constelația animatorilor moscoviți urma să deseneze raporturi de forțe noi, mult îmbogățite. În esență însă, echilibrul mobil al acestei triple contrapunerii rămîne exprimat prin aceeași ecuație. Conducătorul Teatrului de Cameră (cum i se spunea, prescurtat, MKT) evoluează înăuntrul aceluiași refuz: teatrul nu-și realizează deplin promisiunile pentru el, nici în amețitoarea scufundare lăuntrică ce-l fascina pe Stanislavski, nici în violența de bici a supradimensionărilor ideii teatrale din spectacolul meyerholdian. Dar ideile tairoviene nu se definesc numai prin negare. Scopul, mai mult intuit decît definit limpede, acel înțeles al artei scenei care făgăduia o altă ieșire, un al treilea drum, a fost timp de mulți ani căutat pe nevăzute, în negura dibuirilor. Pe măsură ce munca de fiecare stagiune aduna clarificări și cuceriri noi, deveneau limpezi contururile noii, se definea tot mai ferm desenul esteticii teatrale proprii.

Unele fațete hotărîtoare pentru modul teatral despre care e vorba sînt contrare curentului de preocupări care dominau timpul. Cuvîntul de ordine era atunci participarea, atitudinea maxim activă a spectatorului, ștergerea hotarului dintre sală și scenă. Tairov răspunde rece, calm: „Trăiască rampa!”. Oamenii de teatru tindeau să lărgescă dialogul cu publicul la un număr cît mai larg de privitori. Echipa condusă de Tairov își alege denumirea „de Cameră“ tocmai pentru a arăta că nu dorește mii de spectatori, ci preferă să-și adîncească mereu posibilitățile de comunicare în cadrul unei arii strict limitate, și formîndu-și propriul cerc de spectatori inițiați. În sfîrșit, această opoziție se întregeste chiar în perspectiva oferită privitorului: participării fierbinți, fluxurilor de încordare intensă dintre scenă și sală, Tairov le preferă contemplarea. Spectatorul ideal tairovian privește scena cu o conștiință limpede, foarte trează, fiind în stare să evalueze sigur tot timpul ceea ce se petrece sub ochii săi.

Diferențele foarte mari de optică nu împiedică însă contactele, împrumuturile creatoare în acele zone ale profesiunii în care regizorul de la Kamernii se întîlnește cu colegii săi. Ca și Meyerhold, Tairov consideră textul un pretext, un început ce se

În 1913, Mardjanov îl invită să lucreze în cadrul Teatrului Liber, unde regizorul își începe munca experimentală cu pantomima Vălul Pierettei de Schnitzler-Dolmany — spectacol tratat într-o manieră exuberantă convențională asemănătoare cu unele montări meyerholdiene —, și Bluza Albastră — un montaj prezentat în spiritul spectacolului tradițional chinez. Curînd, grupul tairovian se desparte de Teatrul Liber, începîndu-și la 12 decembrie 1914 activitatea independentă, sub titulatura Teatrul de Cameră (Kamernii) cu premiera Sakuntala pe un scenariu de P. Kuznețov. Inspirată din miniaturile indiene, punerea în scenă creează un rafinat climat de mister.

Cîteva stagiuni, Teatrul de Cameră oscilează între mai multe modalități posibile. În 1916, montarea Famira Kifared de I. Annenski începe să definească mai hotărît orientarea proprie a ansamblului. Decorul cubist al Aleksandrei Exter deschide epoca experimentelor spațiale în teatrul rus, negînd formulele de scenografie picturală stilizată, dominante pînă atunci, iar jocul actorilor se compune într-o partitură de stări emoționale mu-

cuvine să fie tratat foarte liber; la fel ca regizorul montării maiakovskiene. Tairov se îndrăgostește pentru toată viața de studiul mișcării și de investigația plastică, atât în interpretare cât și în scenografie; de asemenea el își leagă ambițiile de modalitățile-limită existente în arta spectacolului, pe care le definește în estetica sa, ca fiind misterul — forma dezvoltărilor maxime ale stărilor tragice — și arlechinada, punct de vîrf al exuberanței comice. În același timp, el se lansează pe tărîmul care părusese rezervat stanislavskienilor, înaintînd pe un drum al său în cercetarea universului lăuntric al creației actorului.

Prin hățișul acestor negări și afirmații se descifrează tot mai clar punctul de interes central, simburile viu, ideea-ax ce ordonează convingerile și metodele specifice Teatrului de Cameră. Este *esteticul*, calitatea artistică a emoției scenice, valoarea de artă a sentimentului și stării de spirit care trebuie să fie dăruite publicului în liniște și reculegere, tocmai pentru ca suavele tonalități ale frumuseții lor să poată fi deplin gustate. Înainte de orice, Tairov este un iubitor al frumuseții teatrului.

Ideea se cere clarificată cu atenție. Pasiunea pentru estetic nu este una cu estetismul, ea poate fi cel mult așezată pe cea mai înaltă treaptă a unei ierarhii în care, jos, la nivelul rebuturilor născute din manieră, pot sta pozele schimonosite, artificiale, și arabescurile căutate ale estetizării intelectualiste. Într-un fel, în obsesia calității artistice, animatorul rus îi premerge lui Brecht, de care îl apropie dealtfel și dorința distanțării și preocuparea insistentă pentru gest — „gestus” avea să spună omul de teatru german, referindu-se însă la actul uman cu înțeles social clar —, ca celulă primordială a teatrului. În fond, Tairov refuză, ca și Brecht, iluzia și caută să redea teatrului stilul, să regăsească în fiecare moment al acțiunii scenice, acea concentrare adîncă de sensuri artistice, capabilă să înfățișeze „ca pe o tavă de aur” — pentru a împrumuta o formulă brechtiană — fiecare fapt, oricît de vulgar și josnic. Aproximarea se oprește aici, pentru că, dacă părintele ansamblului berlinez și-a dorit distanțarea prin idee ca armă imediată a confruntării conștiinței cu realitatea social-politică, Tairov căuta starea de contemplație relaxată și foarte receptivă în emoție, fără să încerce să dea teatrului alt rost decît acela de a oferi oamenilor bucuria adîncă, încîntarea calmă, înaltă a întîlnirilor cu frumosul. *Fedra* raciniană, în retranscrierea inspirată, elinizantă, a lui Valeri Briussov, devine pentru Tairov o lume hieratică de emoții elementare și forme pure, dezgolită de balastul podoabelor și de rețeaua explicațiilor și justificărilor istorice. Izbucnirile devastatoare ale pasiunii se înlănțuiau melodic, monumental, iar personajele titanice aduceau în scenă acordurile solemne ale emoțiilor vechi ca lumea. Zece ani de antrenament, de mișcare, de muzicalizare a vocilor și de miădiere a profunzimilor psihice au fost necesari pentru ca trupa să-și îngăduie să atace frontal, odată cu *Fedra*, această ipostază ideală a marilor sentimente. Interesant este că, așa cum observa Lunacearski în elogioasele însemnări consacrate spectacolului, efortul acesta lung și înverșunat de pregătire, ajuns aproape de țelul său final, începe să reamintească uimitor — bineînțeles, pe o treaptă superioară — vechiul teatru al marilor pasiuni, spectacolul dominat de actorii patosului legendar. Lunacearski pomenește pe Rachel și pe marii actori ruși Semenov, Karatîghin, văzînd în Alisa Koonen, protagonista lui Tairov, cea mai mare tragediană a teatrului sovietic de-atunci — apariție regală, copleșitoare, și în fiecare nuanță a ținutei sale și în sensurile compoziției lăuntrice a rolului.

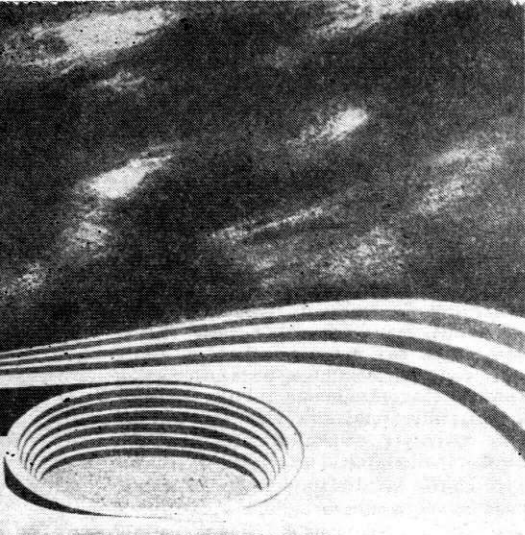
zical înlănțuite. Între 1917—1922, teatrul își continuă această linie, consacîndu-se unor spectacole de frumusețe modernă căutate și definindu-se ca centru al plasticii teatrale de avangardă. Aici lucrează scenograful Aleksandra Exter, B. Ferdinandov, G. Iakulov etc. În 1923, Tairov își publică „Însemnările de regizor”, care devine una dintre cărțile favorite ale timpului. Ca regizor, Tairov dezvoltă două orientări care se completează: arlechinada — Prințesa Brambilla, Capriciul lui Hoffmann (1920), Giroflée-Girofla, vodevilul lui Lecocq (1922), Ziua și noaptea de Lecocq (1928), Opera de trei parale de Bertolt Brecht (1930), spectacole în care regizorul creează o sinteză între operetă, music-hall, revista americană tip Broadway, opereta excentrică neagră, clownerie, pantomimă, teatru de trucuri — și misterul, noțiune care definește pentru Tairov linia tragică mare a spectacolelor sale — Salomeea de Oscar Wilde (1917), Schimbul și Buna Vestire de Claudel (1918), Fedra de Racine-Briussov (1922), montări în care directorul de scenă acumulează treptat experiența de exprimare a emoției tragice pure.

În inima căutărilor acestui regizor care, ca și Stanislavski și Meyerhold, a început prin a juca, stă întotdeauna actorul. Nici o clipă. Tairov nu a cochetat cu teza interpretului-marionetă sau cu lozinca actorului-acrobat redus la funcția executantului fără personalitate. La fel, el nu admitea nici estetica interpretului inițiator de rit, ideea actorului-oficiant, preot al transelor psihologice și pionier al lumii neluminate de dincolo de conștiință. El obligă cu adevărat fanatism pe interpretii săi să parcurgă toate fazele de cunoaștere ale profesiei — inclusiv introspecția, inclusiv desăvârșitul antrenament acrobatic, muzical și ritmic —, dar îi silește în același timp să rămână tot timpul creatori de frumos, conștienți de puterile lor și sensibili față de toate coordonatele sistemului de valori și raporturi estetice în care trebuie să-și înscrie creația. Ca pedagog, regizorul își desăvârșește în acest spirit un sistem al său, în care trăirea stanislavskiană este un pas de început, ea urmînd să fie legată de o serie de studii cu un caracter estetic declarat, exerciții de ritm, stil, atmosferă poetică, plastică perfect definită în raport cu întregul spectacol. Sprijinindu-se pe psihologia lui James (se știe că baza științifică a sistemului stanislavskian se opriese la lucrările lui Ribot), directorul Teatrului de Cameră propune exerciții speciale în sfera emoțiilor fundamentale — minie, teamă, durere, bucurie. Aceste emoții urmează să fie stăpînite de actor în ipostaza lor cea mai pură, cea mai larg cuprinzătoare, fazele mai evoluate ale sistemului tairovian întemeindu-se pe asocierile tot mai complexe ale acestor emoții primare în acorduri și contrapuncte subtile, savante. Perfect stăpîn pe resorturile biologice ale psihicului, interpretul tairovian este chemat să aducă în fața publicului sensuri din ce în ce mai larg generalizatoare ale stării emoționale. Dacă pentru Stanislavski nodul central al disciplinei actoricești îl constituie acțiunea, așa-numita „acțiune parcursivă”, la Tairov axul faptului de teatru se leagă în primul rînd de imagine, „imaginea fundamentală a spectacolului”. Acolo unde Stanislavski leagă etapele de lucru asupra rolului conform schemei: acțiune centrală — voință — scop — sentiment, Tairov presupune un drum de altă natură: relațiile reciproce dintre personaje, emoție, comportare, scop. Complicata alchimie profesională a acestei pedagogii se poate fugăr clarifica printr-o comparație: aceea cu muzica. Realizările tairoviene se sprijină întotdeauna pe câteva motive emoționale de bază, fixate în variante ale imaginii fundamentale de spectacol și dezvoltate ritmic de-a lungul întregii reprezentării. Comparația cu muzica nu se oprește aici. Animatorul care a redescoperit multe din valențele teatrului muzical, transformînd vodevilul într-o grandioasă demonstrație de arlechinadă modernă, care îngloba elementele de șoc ale music-hall-ului (*Giroflée-Girofla*), a fost toată viața preocupat de înrudirea teatrului cu artele muzicale. Mișcarea spectacolelor sale era adeseori derivată nemijlocit din dans, vorbirea și declamația construiau partituri savante și gingașe, străine de vechiul mod de recitație, dar foarte divers dezvoltate ca muzică a cuvîntului vorbit. Ritmul a fost una din marile teme constante ale regizorului. Adeseori, Tairov realizează pe scenă semnificația dorită numai prin dezvoltarea ritmurilor. Sala cazanelor din *Maimuța păroasă* a lui O'Neill și localurile de noapte din același spectacol deveneau prin compoziția de ritm sinteze poetico-filozofice ale unor stări din lumea occidentală a deceniului trei; mișcarea și împletirea diferitelor ritmuri creau aici revelația copleșitoare. Balul marinarilor și marșurile detașamentului spre cîmpul de luptă sînt, în *Tragedia optimistă*, momente

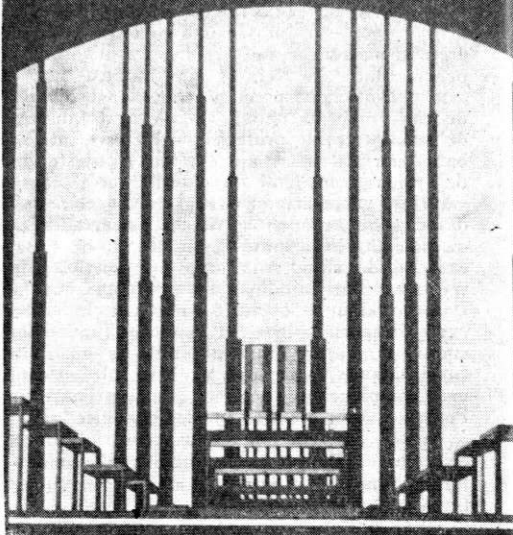
Perioada cea mai fertilă a activității Teatrului de Cameră este legată de o serie de spectacole cu tematică socială: Maimuța păroasă și Patima de sub ulmi de E. O'Neill (1928), precum și o serie de piese ale scriitorilor sovietici: Insula roșie de Mihail Bulgakov (1928), Natalia Karpovna de S. Semenov (1928), Limia focului de N. Nikitin (1931), Sonata patetică de N. Kulici (1931) și, în sfîrșit, Tragedia optimistă de U. Ușnevski (1934), cea mai importantă realizare a Teatrului de Cameră.

După 1934, teatrul parcurge o curbă descendentă. În 1936, opera lui Borodin Bogatiri (Cavalerii uriași), prezentată ca o parodie a lumii legendare, este supusă unei aspre critici. Realizările teatrului își pierd personalitatea, cedînd tiparelor devalorizate ale așa-zisului teatru de trăire.

Teatrul de Cameră se încheie în 1949: la 25 septembrie 1950, moare Alexandr Iakovlevici Tairov, animator, pedagog și teoretician din marea generație a revoluției, artist al poporului din 1935.



„Tragedia optimistă“ : scenograf
V. Rîndin

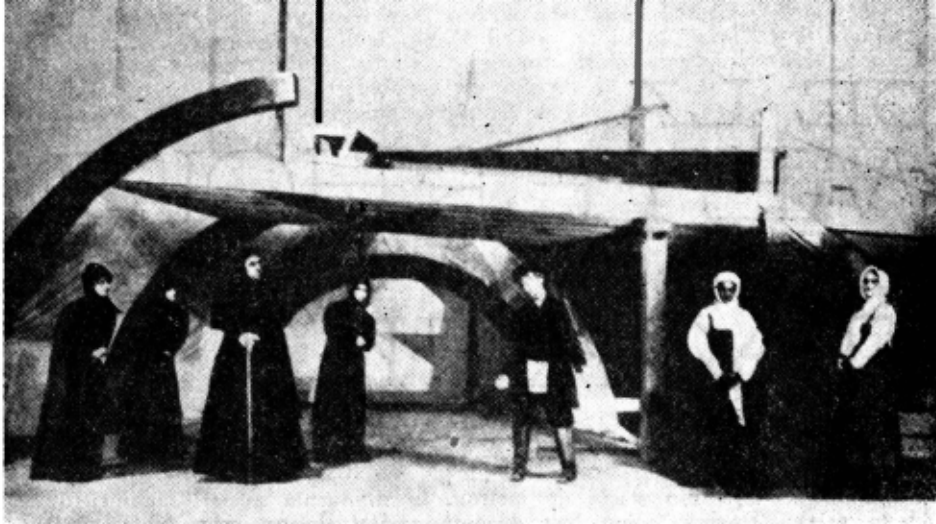


„Sfînta Ioana“ : scenografi frații
Stenberg

care au intrat în marea antologie a spectacolului rus, tot prin forța dezvoltărilor ritmice inegalabile.

Teoriile tairoviene, care au atras atenția prima dată prin acele „Însemnări de regizor“ publicate în 1923 și devenite celebre în lume sub titlul „Teatrul descătușat“, au continuat, schimbînd diferite denumiri și aprofundîndu-și principiile. „Neorealismul“, „realismul concret“, „realismul dinamic“, „realismul social“ au de fapt puține atingeri cu înțelegerea pe care o dăm astăzi noțiunii de „realism“. Ele caută o sinteză nouă între abstract și concret. Locul realizărilor regizorului și teoreticianului de la Teatrul de Cameră în peisajul artelor moderne se situează în filiația acelor experimente care s-au născut din exercițiul abstractizărilor celor mai îndrăznețe, păstrînd în același timp contactul cu concretul palpabil al vieții.

Tairov a fost un mare animator de scenografie. El a refuzat printre primii stilizarea și decorativismul. Concentrat asupra realității actorului, el încearcă să creeze o unitate între acțiunea interpretului și acțiunea decorului și a costumului. De aceea, interesul principal al scenografiei se îndreaptă, la Teatrul de Cameră, asupra valorii spațiale, iar costumul încetează să fie o simplă imagine, devenind recipient al corpului uman și expresie imediată a mișcării. Aleksandra Exter, poate cea mai cunoscută creatoare de decor și costum din timpul acela, Naumov, frații Stenberg și cei doi Rîndin sînt membrii formidabilei echipe de scenografie afirmată și maturizată în Teatrul de Cameră. Traversînd cele mai îndrăznețe experiențe abstracte, încercînd în toate sensurile posibilitățile cubismului și constructivismului pe scenă, plasticienii aceștia ajung la o anumită esențializare vizuală, care contopește forța compoziției abstracte cu savoarea unor concretizări bogate în arii de sugesție. Astfel, *Furtuna* lui Ostrovski este plasată sub și deasupra unui arc puternic de lemn, dispozitiv care exprimă vîguros tema apăsării celor slabi și nevoia lor de eliberare, oferînd și numeroase posibilități de fugară



„Furtuna“ de Al. Ostrovski : scenografi. frații Stenberg și Konstantin Medunețki

localizare — arcadă de biserică, drum, pod (frații Stenberg și Konstantin Medunețki). Pereții masivi ai clădirii în care se consumă tragedia *Patimii de sub ulmi* depășesc realitatea imediată a ambianței descrise, materializând cumplita încordare ce-i distruge pe eroi (frații Stenberg). Desenul grațios, aerian, care împrejmuieste istoria *Sfintei Ioana*, evocă arena, spațiul de luptă, închizând în severa geometrie a liniilor drepte un întreg joc poetic (frații Stenberg). Celebra elipsă dublă a *Tragediei optimiste* nu se oprește la nici un element realist, ci sugerează în același timp imaginea punții de vas și a fațadei încruntate de cazemată, desfășurând larg și liber alunecarea spiralată, lentă și parcă infinită, a unor visuri de uriaș (V. Rîndin).

Marea dragoste a lui Tairov pentru frumosul teatrului și-a dat deplina măsură, nu atunci când regizorul tânăr își făcea gamele pe un repertoriu de reverie tragică și de euforie veselă în arlechinadă și fantastic. Ea și-a fixat victoriile supreme atunci când Teatrul de Cameră s-a oprit asupra unor mari opere clasice și contemporane. Cîntecul de lebedă al acestui teatru a fost *Tragedia optimistă*, o epopee care, în ciuda formelor comunicate prin tradiție de la montare la montare, era hotărît deosebită de realizările pe care le cunoaștem. Ea compunea o lume excepțională, în care realul se citea limpede tot timpul, dar care își crea dimensiuni legendare — un fel de vis gigantic de speranță, învăluit în lumini ireale și străluciri ce păreau împrumutate de la alte universuri: anume pentru a glorifica faptele eroilor revoluționari. Fanatismul estetic cel mai intransigent s-a dovedit astfel nu dușmanul artei angajate, ci un foarte puternic luptător, în stare să dea sensului social, ideii politice și adevărului de viață feerica fascinație a frumosului desăvârșit.

Ana Maria Nartî