

Anatoli VASSILIEV

Sensul vieții în artă

Există lucruri care nu se schimbă, există constante. Pe baza lor actorul își începe drumul. Dar despre ce fel de bază e vorba? O bună bucată de vreme am rămas în interiorul sistemului teatrului psihologic. Mai apoi, am simțit că sistemul acesta traversează o veritabilă criză și l-am transformat în întregime în ceea ce am numit *sistemele ludice*. Am trecut de la un teatru narativ la un teatru conceptual. Am crezut că voi da astfel un suflu nou teatrului și, timp de cincisprezece ani, am repurtat succese răsunătoare. Mi-am dat însă seama că, în loc să fi format un actor nou, actorul unui nou *stil*, al unui nou teatru, dădusem naștere aceleiași rutine. M-am întors atunci la punctul de pornire, la bazele teatrului psihologic, nu ca să repet ceea ce făcusem mai înainte – mi-e cu neputință să mai lucrez în *stilul* acela, nu mai am temă, subiect, nu mai pot împărtăși gustul pentru așa ceva, în ce mă privește e o etapă încheiată. Nu, m-am întors aici ca la izvoarele, ca la originile școlii teatrale. S-ar putea să fie o idee tipic rusească, căci se știe că teatrul rus se întemeiază pe realismul psihologic. Am lucrat totuși în multe alte țări și am găsit și acolo același peisaj. Actorul nu se poate rupe de asta, pentru că el joacă în secolul XX, iar secolul XX e dominat de realismul psihologic, de ideea că omul e centrul universului. O axiomă adânc înrădăcinată: noi toți privim înlăuntrul nostru, ne credem unici și ne propunem pe noi înșine celorlalți. Dacă n-ar fi așa, am fi jalnici. Nu căutăm comori decât în noi înșine. Am constatat-o de atâtea ori...

Am căutat adevărul în afara omului și l-am găsit. Am găsit un *stil* și l-am aplicat; numai că m-am izbit de oameni incapabili să-l reprezinte. Oameni care continuau să trăiască în trecut. Întreaga biologie a actorului, întreaga lui ființă continuă să trăiască într-o viață anterioară. Intelectul lui își dorește să trăiască în viitor, dar sufletul i-a rămas în trecut. În artă, dacă vrei să joci viața ce va să vină, se cheamă că ești formalist. Iar dacă joci trecutul, ești trivial. O adevărată dilemă. Și uite-așa, întreaga mea existență de azi se înscrie între trivialitate și formalism. M-am întors, așadar, la trecutul meu, nu la un teatru depășit, ci la o școală, la o metodă care îngăduie actorului să privească în el însuși. E metoda pe care o aplic. Și cu cât înaintează pe acest drum, cu atât văd că actorul se eliberează: se eliberează de o școală pe care i-o impusesem în mod agresiv; se eliberează de mine, ca să se regăsească pe sine. Și eliberându-se, se îndreaptă către mine cu alte sentimente.

În fiecare etapă a biografiei mele artistice, etapă marcată de o schimbare de *stil* teatral, am studiat mereu arta prezenței autentice. Iar arta mea s-a îndepărtat tot mai mult de iluzia vieții. Desigur, începuturile mele se plasează sub semnul acesteia, dar, la un moment dat, am spus adio iluziilor scenice. Căutând un actor autentic, firesc, viu, rămâneam fidel școlii ruse. Am făcut tot ce mi-a stat în putință ca actorul pe scenă și din scenă să nu vorbească doar despre mărunta sa persoană. Aș vrea să conving pe toată lumea de această idee extrem de simplă: când intră în scenă, actorul nu are decât o singură dorință: să vorbească despre el însuși, iar asta e prea puțin.

Dacă, aidoma lui Narcis, actorul nu se contemplă decât pe el, va deveni la rândul-i un Narcis și nu se va iubi decât pe el. Or, el trebuie să fie un Apollo, cu săgețile în mână.

Am observat că tot ceea ce poate da actorul mai bun e să-și gândească emoția, să-i confere un sens. La limita cea mai de jos se află emoția fără nici un sens, iar la limita superioară emoția gândită, purtătoare de sens. Pe aceasta o preferă publicul.

Arta regizorului vine să se suprapună artei actorului. Actorul care dă un sens emoțiilor nu poate povesti parabole și atunci asta trebuie să o facă regizorul. El imaginează o „mizanscenă”, o așezare în spațiu având semnele și simbolurile parabolei. Scenografia va fi construită în consecință. Spectacolul devine astfel o simbioză a acestor două posibilități și, finalmente, a două știluri. În ce mă privește, am vrut să merg și mai departe, am vrut ca actorul să poată reprezenta emoțional ideea însăși. E cu totul altceva. E mult de când am ales drumul acesta, sunt vreo cincisprezece ani de atunci. Prima dată a fost pentru spectacolul cu *Cercul*, piesa lui Slavkin. A trebuit să-mi reînnoiesc concepția despre întreg sistemul lui Stanislavski, să-l reconstruiesc, să-i păstrez principiile generale și să schimb tot restul. N-am vrut să creez un nou sistem, l-am părăsit doar pe cel vechi. La început, construim rolurile pornind de la scop, de la final – era normal să mă întreb: care e scopul rolului? Care e finalul scenei? Apoi construim conflictul: două personaje luptau unul împotriva celuilalt pentru a atinge acest scop. Teatrul meu era un teatru al luptei. Înțelegeam conflictul ca pe o luptă. Iar scopul era transformarea unui personaj de către un altul.

Asta se întâmpla demult, pe la sfârșitul anilor '60. Era, în fond, ceva ce semăna izbitor cu ideologia unei țări socialiste, unde cineva trebuie să transforme pe altcineva, să-l reeduce, să-l pedepsească, să-l educe, să-l facă să iubească, în sfârșit, tot ceea ce se poate numi un *obiectiv*. Care e obiectivul? Să pedepsești. Să educi. Să trezești dragostea. Să schimbi, să faci din ceva rău ceva bun. Am făcut asta. Nu multă vreme, dar am făcut-o. Mi-am dat însă destul de repede seama că mă înșelasem. Până la urmă, teatrul meu era unul foarte pedagogic, foarte educativ. De când mă știu, n-am practicat decât acest fel de teatru, teatrul care educă. Și întotdeauna am întâlnit doar actori care aveau o concepție educativă despre rolul lor. Ca să ies din acest impas, am renunțat să mă mai interesez de finalul rolului și mi-am îndreptat atenția spre începutul lui, spre întreaga poveste din trecut. Am făcut totală abstracție de final. Asta a schimbat radical relația mea cu actorii. L-am pus pe actor să se afunde în începuturile rolului, ca și cum ar fi coborât până la izvoarele vieții. Am căutat aici momentele care aveau să-l determine să acționeze. Am făcut în așa fel încât provocările să fie diverse, conflictuale. Am făcut în așa fel încât acestea să-l pătrundă adânc, până în străfundurile ființei lui, acolo unde sălăsluiește taina sa, misterul său. L-am făcut să ajungă la asta prin *studii*. Reprezentațiile din acea perioadă au fost extrem de dure și de nemiloase, căci actorul era silit să coboare în adâncurile propriei sale vieți. Și numai de acolo putea privi spre public.

Mai târziu, am înțeles că nu puteam continua așa la nesfârșit, căci această istorisire a ceea ce e interzis să se istorisească, a profunzimilor, a terorilor, nu poate atinge dimensiunile romanului. Era poate și o chestiune de vârstă, sau pur și simplu de evoluție a vieții ca atare, dar mi-am spus că ar fi mai bine să găsesc o lumină, să luminez viața omului. Și atunci am abandonat această metodă, m-am îndepărtat de ea, am renunțat la vechea teorie și m-am întors la ideea de scop. Pe care nu-l mai înțelegeam ca pe o transformare a unui personaj de către un altul, pentru că scopul nu se mai situa în domeniul concretului. Scopul era, de acum înainte, situat în abstract: nu mai observam omul care gândește niște adevăruri, observam aceste adevăruri înseși. Am făcut astfel un mare pas înainte. Actorii nu se mai aflau în luptă, ci în joc. Iar conflictul era plasat acum într-un mediu de *joc*, un mediu *ludic*. Forțele antagonice continuau să existe, dar se înscriau în joc.

Șapte ani la rând, lucrând la Pirandello, mi-am perfecționat *stilul* pentru a ajunge să lucrez pe texte filosofice, religioase, ezoterice, metafizice, pe tot ce ne leagă de viața ideilor. Am pus în practică o metodologie: am înlocuit cuvântul „acțiune” prin cuvântul „compoziție”. Actorul urma să preia conducerea compoziției. L-am propus să improvizeze, dar s-a ivit imediat o problemă: acțiunea minunată, în schimb nu putea vorbi. Cu acțiunea, lucrurile sunt simple: e o mișcare pe care actorul o realizează la

trei niveluri: psihic, fizic sau plastic, și verbal. Trecerea la structurile ludice mă puneau automat în situația de a lucra mișcările verbale, deoarece aceste structuri nu țin de psihism, ci de verb, de cuvânt. Există doar două excepții, e vorba de doi autori: Pirandello și Cehov. Ei reprezintă un fel de sas între două structuri, și asta pentru că actorii, atât la Cehov cât și la Pirandello, acționează deopotrivă prin psihism și prin cuvânt. De aceea ruptura se produce odată cu Pirandello.

Citindu-i pe Platon, apoi pe Thomas Mann, pe Dostoievski și textele Bibliei, am înțeles că îmi lipsea capacitatea de a conduce acțiunea prin cuvânt. Ca să spun drept, habar n-aveam de așa ceva. Asta deoarece teatrul psihologic, despre care am vorbit, și toate școlile provenite din el și rămase în tradiția lui s-au concentrat prea puțin asupra cuvântului. Am elaborat atunci o teorie și câteva *training*-uri, m-am apucat să cercetez hexametru. Așa se face că astăzi teatrul meu, școala lui, metodologia lui și, finalmente, estetica lui, se bazează pe doi autori ai Greciei antice: Homer și Platon. Pe textele lui Platon, studiez arta de a ghida conținutul. Homer mă învață arta de a ghida forma: verbul însuși. Platon ne oferă compozițiile iar Homer secvența minimală: cuvântul.

Am străbătut un drum lung: drumul teatrului. Am pus în scenă Moliere, *Amphitryon*, Pușkin, *Don Juan*, Mozart și Salieri, Dostoievski, *Visul unchiului*, *Demonii*, *Idiotul*, Lermontov, *Mascarada*, o operă, *Dama de pică*, un Mister, *Tânguirile profetului Ieremia*, și alte titluri pe care nu le mai amintesc acum. Mi-am cucerit libertatea de creator. De ce am afirmat că teatrul nu trebuie nici să figureze și nici să reprezinte viața? Pentru că el trebuie să fie asemeni vieții; trebuie să fie creat de actor și de regizor ca și cum ar fi fost creat de Dumnezeu însuși. Teatrul nu trebuie să vorbească despre viața oamenilor, ci de cea a ideilor. Am înțeles că așa e lucrul cel mai important, cel mai necesar în ziua de azi. Omul rătăcește printr-un labirint personal atât de complicat încât e obosit și sătul de toate... iar eu am văzut atâtea chipuri plictisite la teatru, atâția oameni și atâția actori plicticoși! Cred că acestea sunt motivele mele. Cred că povestirea despre sine și-a trăit traiul... Iar dacă nu mai vorbești despre tine însuși, atunci trebuie măcar să știi să o faci, ai nevoie de o metodologie sau cel puțin de un model de teatru pe care să-l poți reproduce.

M-a surprins mult primirea făcută de public Misterului, *Tânguirile profetului Ieremia*. S-ar putea să greșesc, dar simt că există la Moscova, și chiar în toată Rusia, un mare interes nu pentru om, ci pentru filosofia pe care se întemeiază, pentru religia care îi dă viață, pentru Dumnezeu care l-a creat. De aici își trage rădăcinile metodologia mea. Mă interesează parabolele, Misterele, tratatele de filosofie. Mă interesează actorul care nu e un personaj. Vreau să văd în el persoana, poetul, individul. Anonimatul creației e o problemă atrăgătoare și importantă: ce vrea el să însemne? Pudoare, umilitate sau un nou fel de a numi artistul? Absența semnăturii e tot o semnătură. Poate c-am putea însă vedea în asta semnul explicit al unei alte estetici, al unei alte epoci culturale... Să crezi un rol și să rămâi anonim; să crezi un spectacol și să rămâi anonim. Să trăiești tu însuși așa ceva e o experiență unică.

Estetica pe care o practic în ultima vreme presupune că actorul e anonim în raport cu rolul său. Cum trebuie înțeles conceptul de anonim față de un rol?

Teatrul psihologic și teatrul *ludic* se opun în chiar principiul lor: concepția despre centru... În ce parte anume din mine mă percep... Dacă mă percep în interior, conformația va fi psihologică; întreaga compoziție, întreaga structurare va fi psihologică. Dacă percepția e exterioară, structurarea va fi *ludică*. Să te percepi din afara ta înseamnă să devii anonim față de tine însuși. În sistemele psihologice, personajul se situează integral în mine – nucleul personajului, infim și considerabil... cum percep personajul, cum îl trăiesc – toate acestea se află înlăuntrul meu. Și în sistemele *ludice*, deplasez totul în exterior: personajul și persoana – eu însumi – sunt separate. Dacă personajul și persoana coincid, creația e subiectivă și nu poate fi anonimă.

Cultura aceasta, care e preocupată de om și care studiază orice aspect al omului, nu poate fi anonimă. E imposibil. Pentru asta ar trebui examinat ceva aflat în afara omului. În sistemele de joc, *ludice*, persoana actorului e separată de personaj: actorul are o anume obiectivitate în raport cu *subiectul* său, *subiectul* rolului. Acesta din urmă poate fi personajul ori o idee personificată; în ultimul caz, anonimatul meu e și mai mare. În cele din urmă, actorul își pierde funcția sa tradițională de actor: devine un transmitător, un intermediar; spectatorul își pierde funcția de spectator pentru a deveni un martor.

În culturile psihologice, actorul și publicul sunt legați prin emoții comune. În culturile ludice, ceea ce îi leagă e un același joc și aceleași gânduri. Astfel, teatrul tinde spre un Mister al cărui martor e publicul. În sensul acesta a spus Grotowski că, atunci când niște călugări asistau la arderea pe rug a altor călugări, nu era vorba de emoție împărtășită, ci de mărturie. Și de anonim. Am ajuns acum la nevoia de anonim, deși cred că n-o să-l realizez niciodată pe de-a-ntregul; în ciuda acestui fapt, remarc totuși că actorul teatrului meu e diferit. Asta se vede limpede când joacă alături de un actor de teatru tradițional: la unul demersul e subiectiv, la celălalt obiectiv. Unul caută totul în sine însuși, ca personaj, celălalt pune în mișcare și face să progreseze ceva, ceva pe care îl transformă fără ca să se transforme și el.

Lucrul e evident în tehnică: dacă e brutală, violentă... toți practicienii teatrului știu că e foarte greu să te menții vreme îndelungată în registrul „forte”: actorul strigă, suneții se deschide, actorul joacă fals; dacă e pradă unui sentiment chinuitor, îți dă impresia că te afli în fața unui burduf atât de umflat că stă să plesnească. Căci violența, tehnica „forte” sunt incompatibile cu arta psihologică. La fel se întâmplă cu poezia: nu o lucrezi în aceleași condiții ca proza. Dacă actorul rămâne o persoană, își poate îngădui orice violență sau brutalitate, fiindcă începe să o stăpânească.

Cu mai mulți ani în urmă, m-am confruntat cu o problemă esențială: ce e de făcut cu verbul, cu cuvântul? Chestiunea se cerea studiată, trebuia învățată rostirea, rostirea în așa fel încât cuvântul să nu devină burduful în care amenința să se prefacă trupul. Toți cei care practică teatrul știu că, din clipa în care începi să pronunți cuvântul la modul „forte”, el se umflă, crește, se dilată. Întreaga noastră muncă, a actorilor și a mea, e consacrată în ultima vreme problematicii verbului, cuvântului, precum și teoriei, tehnologiei, training-ului. Pentru că pe drumul obiectivării actorului față de rol, cuvântul e ultimul meterez de care mai dispun armatele de emoții. Fiecare dintre noi și-a însușit o limbă, cu muzica ei, cu melodia, cu intonația ei. Această melodie cuprinde sentimentele și gândurile noastre, pe scurt istoria noastră. Iar noi împărtășim cu toții aceeași melodie. Când urcăm pe scena unui teatru, o păstrăm: e ultima rețută care trebuie distrusă. Compozitorul Vladimir Martânov, de pildă, știe foarte bine că, pentru a reda mișcarea spiritului, trebuie să scrie o altă muzică, că trebuie să excludă melodia; că nu mai poate scrie fie și un singur fragment care să fie tributar compoziției moștenite de la compozitorii clasici. O să vă mire poate, dar el lucrează acum la o carte intitulată *Sfârșitul erei compozitorilor*. Când mi-a vorbit despre ea, mi-am spus: „Dar eu, eu ce fac de fapt? Cum se cheamă ceea ce fac eu? *Sfârșitul erei compozitorilor*”. Gata, ajunge! Ne-am săturat să punem în scenă toate spectacolele astea. E adevărat, au existat regizori geniali, fantastici; au existat spectacole de mare clasă; s-a tot vorbit de mărunta noastră persoană, de femeile pe care le iubeam, de prietenii și de dușmanii noștri, de politică etc. A venit momentul să spunem: „Destul!” E sfârșitul erei regizorilor. Dacă ne încăpățânăm s-o ținem tot așa, o să se golească sălile de teatru ori o să ne ducem țintă către teatrul boulevardier.

Și asta pentru că în fața noastră se deschide o epocă culturală mai puțin preocupată de om decât de ceea ce se întâmplă în afara lui. La orizont se profilează era artiștilor anonimi.