

Departamentul de Cercetare

Caietele Bibliotecii UNATC

volumul 5/nr. 2/2011

**K.S. STANISLAVSKI ȘI FUNDAMENTAREA PSIHOLOGICĂ
A ARTEI ACTORULUI**

*un suport de curs de
lect. univ. dr. MIHAELA BEȚIU*



u n a t c

universitatea națională
de artă teatrală
și cinematografică
„I.L. Caragiale”

UNATC PRESS
ISSN 2065 – 7455

Caietele Bibliotecii UNATC

2011

*Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică
“I.L. Caragiale” București*

Centrul de Cercetare al Facultății de Teatru

Caietele Bibliotecii UNATC – vol. 5/nr. 2/2011

Coordonatori: lect. univ. dr. Mihaela Bețiu & conf. univ. dr. Carmen Stanciu

Editare: Mihaela Bețiu

mihaela.betiu@yahoo.com



www.unatc.ro

UNATC PRESS

ISSN 2065 – 7455

**K.S. STANISLAVSKI ȘI FUNDAMENTAREA PSIHOLOGICĂ A
ARTEI ACTORULUI
sau
SISTEMUL ca metodă-prototip**

*un suport de curs de
lect. univ. dr. MIHAELA BEȚIU*

CUPRINS

- 1 *TEATRUL RUS înainte de Stanislavski*
- 2 *KONSTANTIN SERGHEEVICI STANISLAVSKI (1863-1938) –
Etapele dezvoltării artistice*
- 3 *NORME, REGULI DE CREAȚIE sau „SISTEM”*
- 4 *REGULAMENTUL Teatrului de Artă și al Studioului*
- 5 *LIBERTATEA DE CREAȚIE*
- 6 *ADDENDA - câteva principii pedagogice*
- 7 *Bibliografie*

1 TEATRUL RUS înainte de Stanislavski

Istoria teatrului rus până la apariția marilor actori compune o poveste cu totul aparte. În 1648 toate reprezentațiile teatrale au fost suspendate prin decret. Numai teatrul religios va continua să existe și numai în cadrul mănăstirilor. Către mijlocul veacului al XVII-lea, țarul Mihail Fiodorovici Romanov și unii boieri au ideea de a aduce din Europa occidentală, mai ales din Germania, trupe de actori care să dea reprezentații la Curte. Prima reprezentație de la Curte va avea loc însă abia în 1672 sub domnia fiului său, Alexei Mihailovici într-o sală construită anume pentru trupa germană. Impulsul hotărâtor, ca în toate domeniile de altfel, avea să-l dea țarul Petru cel Mare (1682-1725), interesat să întemeieze un teatru public, după modelul occidental. În 1701 invită noi actori din Germania pe care-i face profesori la prima școală rusă de artă dramatică, iar primii actori formați aici debutează în 1705. În 1735 sosesc la Sankt Petersburg actorii Commediei dell'Arte și, imediat după ei, trupa germană a vestitei Caroline Neuber. Însă teatrul lasă locul operei pe la jumătatea secolului al XVIII-lea; sub conducerea italianului Araia, tinerii cadeți, mari amatori de muzică și literatură, devin cântăreți și dansatori. De la aceștia avea să pornească definirea unui stil dramatic cu adevărat rus, iar prima trupă „națională” este întemeiată de împărăteasa Elisabeta Petrovna în 1756 sub conducerea primului mare actor rus – *Feodor Volkov* (1729-1763). Volkov cucerea atât în comedie, cât și în tragedie, jucând conform temperamentului și inspirației mai degrabă decât după legile unei profesii învățate. Era cult, inteligent, artist total: actor, regizor, poet, sculptor, pictor, muzician (cânta la mai multe instrumente), traducător din italiană și germană.

Dintre actorii trupei sale, numele de marcă este *Ivan Dimitrievski* (1734-1821), care timp de doi ani (1765-1767) a studiat în Anglia și Franța jocul lui Garrick, Lekain și al domnișoarei Clairon. El și Volkov au meritul de a fi ridicat demnitatea socială a actorului și de a fi difuzat cultul pentru teatru în Rusia imperială. Dimitrievski era fiu de preot, era inteligent, cult, avea să fie un actor excelent, un profesor foarte bun, iar spre sfârșitul vieții va fi numit „patriarhul scenei rusești”. Acest lucru se datorează în primul rând jocului clasic pe care-l aborda, fiind întruchiparea idealului lui Diderot și interpretul perfect al dramaturgiei clasicului Sumarokov. Lucid, ținându-și temperamentul și sensibilitatea în frâu, stăpânind o tehnică perfectă, studiindu-și minuțios rolurile, perfecționându-și continuu declamația, trecerile de intonație, mimica, gesturile. El va fi mentorul primelor generații de actori ruși.

În 1757 este înființată Academia de Artă din Sankt Petersburg, capitala imperiului rus, la numai trei ani după începerea construirii Palatului de iarnă de către arhitectul Rastrelli (denumit mai târziu Ermitaj, de către Ecaterina cea Mare – 1762-1796). Este momentul clasic al culturii ruse, de mare importanță în formarea literaturii moderne, inițiat de Lomonosov și continuat de Kneajnin și Sumarokov (care traduce „Arta poetică”

a lui Boileau și scrie tragedii după modelul lui Voltaire), și de satirele lui Antioh Cantemir. Vor urma iluminiștii Krâlov, celebrul fabulist fiind și autor de comedii, și Fonvizin care vor contribui la promovarea culturii naționale și vor susține lupta socială. Este perioada de glorie a doi mari actori, ambii elevi ai lui Dimitrievski: *Iakovlev* (1779-1817), impresionant prin capacitatea de a se transpune în rol, întotdeauna profund și sensibil, și *Semenova* (1786-1849), o actriță frumoasă și foarte sensibilă, admirată de Pușkin („Jocul ei este întotdeauna liber, clar, mișcările-i sunt totdeauna minunate, vocea plăcută...”¹) și care va deveni cea mai mare tragediană a începutului de secol XIX.

Războiul de apărare împotriva lui Napoleon în timpul campaniei din 1812 mobilizează conștiința națională a maselor, reunește toate forțele sociale în marea confruntare și este germenul artei romantice. E drept că entuziasmul social generat de victorie s-a izbit în curând de zidul robiei sociale. Epoca romantismului rus și creațiile dramatice ale reprezentanților săi – Pușkin și Lermontov – se înscrie în perioada agitată care a culminat cu mișcarea decembriștilor, sângeros reprimată în 1825 de către țarul Nicolae I (în primul său an de domnie care va dura până în 1855), fapt ce explică existența în operele lor a unor puternice note sociale. Dacă „Boris Godunov” nu este o lucrare organică și deplin realizată, deși impresionează prin complexitatea psihologică a personajului principal, prin tragismul conștiinței sale pătate de crimă, înstrăinate de popor și deci destinate prăbușirii, în schimb talentul dramatic al lui Pușkin strălucește în „Micile tragedii” (1830), cuprinzând piesele „Cavalerul avar”, „Mozart și Salieri”, „Oaspetele de piatră”, „Rusalka”. Însă opera cea mai reușită a dramaturgiei romantice ruse este „Mascarada”, din 1835, a lui Mihail Lermontov, dramă complexă prin textura sa psihologică, în care personajele sunt victimele josniciei înaltei societății în care trăiesc. În pictură este epoca lui Scedrin („Colosseumul”), apoi a lui Karl Briullov care, în 1833, expune „Ultima zi a orașului Pompei” la Milano și Paris, Aleksandr Ivanov („Hristos arătându-se norodului”), Ivan Aivazovski („Al nouălea val”, „Constantinopole pe lună plină”), Fedotov („Encore!”) – expuși cu toții la Muzeul rus din Sankt Petersburg.

Începutul secolului al XIX-lea este deosebit de important pentru teatrul rus datorită înființării mai multor teatre: 1801 – „Teatrul mic” din Sankt Petersburg, 1809 – Teatrul din Odessa, 1824 – „Teatrul mic” din Moscova, foarte important pentru dezvoltarea tradiției realiste, 1825 – „Teatrul mare” din Moscova și teatrul cu același nume din Petersburg (mai vechi, dar fusese renovat) și, tot în orașul Catedralei Isaakievski, „Teatrul Alexandrinski” în 1832. În dramaturgie, era epoca satirei strălucite a lui Griboedov și a geniului realist gogolian. Gogol ne lasă o mărturie prețioasă a anilor 1830-1836: „Jur că secolului al XIX-lea îi va fi rușine de acești cinci ani! ... melodrama și vodevilurile au pus stăpânire pe teatrul din lumea întreagă – Dumas, Ducange au devenit legislatori mondiali. Unde e viața noastră? Unde suntem noi, cu toate pasiunile și originalitatea noastră? Melodrama noastră minte fără nici o rușine! ... Situația actorilor ruși e de plâns. În fața lor freamătă și clocotește populația proaspătă, iar lor li se dau figuri pe care nu le-au văzut în ochi ...

¹ Silvia Cucu, *Istoria teatrului rus*, editura Didactică și Pedagogică, 1962, p. 52

pentru Dumnezeu, dați-ne caractere rusești.”² Dar observațiile sale, ale lui Pușkin, ale marilor critici Herțen și Belinski, vor stimula arta realistă și vor fi puse în practică de mari actori ca Scepkin și Mocealov.

Rivalitatea între Mocialov și Karatâghin ne arată încă o dată față în față geniul instinctiv și perfecțiunea meșteșugului. Dacă Karatâghin reprezintă arta, Mocialov reprezintă geniul, acea sublimă combinație a unei naturi bogate cu o artă rafinată. *Mocialov* (1800-1848) este actorul prin excelență romantic, mare talent, intuitiv, instinctiv, pasional, neglijând elementele exterioare de costum sau grimă. Avea convingerea că „profundzimea sufletească și imaginația arzătoare sunt cele două calități fundamentale ale actorului.” Personalitatea lui se afirmă după 1835 când, după comedia și drama burgheză, atacă drama romantică sau melodrama. Apogeul creator îl atinge însă în tragedie, interpretând cu profundă implicare Romeo, Othello, Richard al III-lea, Coriolan, Lear. Hamletul lui a rămas celebru. *Karatâghin* (1802-1853), pe de altă parte, avea statura, forța vocală, tehnica, cultura, gândirea, priceperea de a descoperi și reda toate nuanțele psihologice ale unui rol, specifice unui mare actor, și totuși nu atinge niciodată momentele sublime, de reală inspirație ale rivalului său. De aceea nici nu putea să îmbogățească un personaj de slabă consistență interioară, așa cum făcea Mocialov, ci avea nevoie să se sprijine pe un text bogat. Tieghem spune despre el că „interpreta admirabil, nu crea.”³

În ce-l privește pe *Șcepkin* (1788-1863), el depășește granițele de gen, strălucește în teatrul clasic, romantic și realist deopotrivă, și este o combinație, rarisimă, trebuie s-o recunoaștem, între spontaneitatea genială a lui Mocialov și munca metodică a lui Karagâtin. Jocul său firesc, natural, simplu, expresiv, psihologic pune, după spusele lui Stanislavski, „bazele autenticei arte teatrale ruse, al cărei legislator a fost”. El a adus adevărul pe scenă, „el e primul care n-a fost teatral în teatru” (Herțen). Metoda sa, așa cum ne-o explică, era aceea „de a intra în pielea personajului pentru a-i studia existența socială, cultura, ideile personale și viața sa trecută.”⁴ „Arta e cu atât mai înaltă cu cât e mai aproape de natură”⁵ Actor prevalent de comedie la începutul carierei, jucându-i pe Molière, Sheridan, Gogol, va realiza mai târziu creații strălucite în dramaturgia shakespeariană (Polonius, Shylock, etc.). O admira pe marea Rachel și dezaproba dicțiunea cântată a domnișoarei George, ca și mimica „de efect” a actorilor de pe Bulevard. Scrisorile sale vorbind despre arta actorului au devenit texte de bază pentru tinerii actori; pentru aceștia întâlnirea cu profesorul Șcepkin a însemnat pasul spre arta actorului secolului XX – el transformă Teatrul Mic din Moscova într-o pepinieră de talente. El este primul mare actor și regizor rus care se gândește pe sine ca parte integrantă a unui ansamblu, și încearcă să creeze o imagine scenică omogenă.

² Idem op cit, p. 100

³ Phillippe van Tieghem, *Mari actori ai lumii*, editura Meridiane, 1969, p. 125

⁴ Ovidiu Drimba, op. cit., p. 166

⁵ Silvia Cucu, *Istoria teatrului rus*, editura Didactică și Pedagogică, 1962, p. 118

2 KONSTANTIN SERGHEEVICI STANISLAVSKI (1863-1938) –

Etapele dezvoltării artistice

Născut în 1863, Stanislavski a trăit schimbările profunde pe care le-a adus sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. A fost co-autorul unor revoluții estetice: apariția curentului realist (și, apoi, respingerea lui) și schimbarea de direcție a jocului actoricesc dinspre interpretare, spre implicare, dinspre imitare, spre identificare. A fost martorul revoluției politice și sociale rusești, trecerea de la monarhie la comunism transformându-l brusc într-un om sărac, dintr-un artist care a modelat teatrul modern, într-unul constrâns de direcțiile ideologice ale politicii vremii.

Konstantin Sergheevici Alexeev, pe numele din buletin, s-a născut într-una din cele mai bogate familii de industriași ruși și a avut parte de o copilărie și o tinerețe fericite. Mergea des la teatru, la circ, balet, operă. În 1877, văzând pasiunea fiului pentru artă, tatăl i-a construit la reședința familiei – *Liubimovka* – un teatru în miniatură, dar complet echipat. Acolo și-a făcut debutul împreună cu unul dintre frați și cu două surori, acolo a cunoscut primele chinuri ale creației, diferența între intenție și realizare, a descoperit importanța simțului măsurii. Copiii repetau vodeviluri, pe care le prezentau apoi oricui ar fi fost interesat să le vadă, chiar și unui singur spectator: „Pentru noi toate acestea erau repetiții, în cursul cărora ne puneam mereu noi și noi probleme ce ne înlesneau perfecționarea.”⁶ Pasionat de teatru, tânărul Alexeev dorea să devină actor și regizor. Până la revoluția comunistă și-a sponsorizat singur experimentele artistice: în 1885 participă la organizarea și conducerea „Societății de muzică rusă” și, în 1888, a „Societății de artă și literatură”. Împreună cu *Vladimir Nemirovici-Dancenکو* înființează *Teatrul de Artă în 1898*, iar în 1912 a inițiat „Studioul Unu” pentru a-și dezvolta „Sistemul”.

Până la înființarea Teatrului de Artă, Stanislavski a jucat și a regizat ca amator. La începutul secolului al XIX-lea, în Rusia, existau foarte puțini actori profesioniști; cei mai mulți erau amatori – nobili, burghezi sau robi ce jucau teatru pentru stăpânii lor de la care se puteau răscumpăra atunci când strângeau destui bani⁷; chiar și după abolirea iobăgiei și după ce actorii au devenit profesioniști, ei continuă să fie priviți ca cetățeni de cea mai joasă clasă. Prin urmare, deși familia Alexeev iubea teatrul, nu-și încuraja copiii să facă din el o profesie de teama respingerii societății. În 1884, Konstantin Alexeev a început să joace în producții ale amatorilor, fără ca familia să știe, și a preluat numele de Stanislavski (de la un actor pe care-l admira și care părăsise scena). Într-o astfel de producție „clandestină” și-a cunoscut viitoarea soție – *Maria Lilina*⁸ – care și ea juca pe ascuns de părinții ei. Aceste

⁶ Idem op cit, p. 61

⁷ Philippe van Tieghem, *Mari actori ai lumii*, editura Meridiane, 1969, p. 122

⁸ *Maria Petrovna Lilina* (1866-1943), pe numele ei adevărat M.P. Perevozckova, a devenit una din stelele de primă mărime ale Teatrului de artă. În anul 1889, în legătură cu spectacolul „Intrigă și iubire”, Stanislavski i-a făcut în jurnalul său o caracterizare amănunțită a talentului: „Are două calități artistice

spectacole de amatori au constituit o experiență îngrozitoare, dar foarte utilă. Îngrozitoare pentru că erau făcute de mântuială și pentru că unii dintre „actori” nu veneau la reprezentații, silindu-i pe ceilalți să le improvizeze rolurile. Utilă pentru că, pe de o parte, tatăl său, văzând un spectacol, l-a considerat compromițător și l-a sfătuit să-și formeze „un cerc și un repertoriu onorabil”, iar, pe de altă parte, pentru că de-a lungul acestor „hoinăreli” pe la spectacolele de amatori, a cunoscut pe cei care vor deveni actori ai Teatrului de Artă: Artiom⁹, Samarova¹⁰, Sanin¹¹ și, desigur, Lilina.

Deschiderea Teatrului de Artă în 1898 a avut un impact revoluționar în teatrul și cultura rusă datorită schimbării regulilor de comportare artistică de până atunci, datorită cerințelor adresate publicului, datorită programului artistic vast și foarte bine definit, dar și datorită reușitei punerii în scenă a „Pescărușului” lui Cehov. Cu acest spectacol, Stanislavski a devenit cunoscut ca regizor al dramaturgiei cehoviene, iar Teatrul de Artă moscovit și-a câștigat locul în istoria spectacolului și a artei actoricești. Punerea în scenă a dramaturgiei cehoviene (1898-1904), a celei ibseniene¹², a pieselor lui Gorki¹³ și faptul că a avut succes jucând roluri ca Trigorin, Astrov, Verșinin (Cehov), Lövborg, Stockmann (Ibsen), Satin (Gorki), Famusov (Griboedov), i-au creat reputația de regizor realist și l-au impus ca actor de talent¹⁴.

rare și prețioase. Prima este sensibilitatea, a doua este simplitatea artistică... Din doamna Lilina va ieși o artistă originală, foarte originală” („Însemnări despre artă”). Lilina era artista preferată a lui Cehov care-i prețuia foarte mult talentul ce îmbina măiestria de a caracteriza, comicul cel mai fin și dramatismul profund. Lilina stăpânea arta excepțională de a se identifica cu personajul. Avea gust, inventivitate și simț deosebit în materie de costume și, de aceea, îl ajuta mereu pe Stanislavski să le aleagă sau chiar plecau împreună în călătorii, fie prin satele Rusiei, fie prin străinătate, pentru a găsi materiale și modele autentice. Ea a fost colaboratoarea cea mai importantă în scrierea și editarea operelor lui Stanislavski.

⁹ *Alexandr Rodionovici Artiom* (1842-1914) este unul dintre acei actori despre care se poate spune că sunt încântători. „Toate creațiile lui, ca și el însuși, ar trebui modelate și puse alături în vitrină sau pe un raft. Era sculptural... Sub chipul lui simpatic și hazliu se ascundea un suflet delicat, poetic și frumos, de adevărat artist. Artiom era una din acele personalități preganante pe care nu le întâlnești de două ori în viață. Poate că se vor găsi actori mai buni, dar unul ca Artiom nu va mai exista niciodată. Nu-i de mirare că noi toți, și V.I. Nemirovici-Dancenکو și Cehov, și toți cei care l-am cunoscut... am apreciat la el faptul că este un excelent *unicum*.” (*Viața...*, p. 540) Cehov ținea mult la el, îl îngrijea personal când era bolnav, prescriindu-i valeriană... va scrie mai târziu special pentru el rolul lui Cebutâkin; Artiom lucra extraordinar cu obiectul imaginar făcându-l pe Cehov să regrete că marele public nu poate vedea măiestria lui.

¹⁰ *Maria Alexandrovna Samarova* (1852-1919) era un talent viguros, o persoană spirituală și inteligentă, cu umor. Era foarte frumoasă și, pentru că la bătrânețe se îngrășase, era poreclită Medvediha – Ursoaica. Stanislavski ne spune că putea să-l întruchipeze tot atât de bine pe Napoleon I (la una din seratele actorilor la sfârșit de stagiune), pe încântătoarea dădacă Marina sau pe prost crescuta Ziuziușka.

¹¹ *Alexandr Akimovici Sanin* a fost actor și apoi regizor. Chiar în prima stagiune a teatrului a pus în scenă, fără ajutorul nimănui, „Antigona”. Va pune în scenă la Moscova și Petersburg.

¹² „Hedda Gabler”-1899, „Doctorul Stockmann”-1900, „Strigoii”-1905

¹³ „Micii burghezi” și „Azilul de noapte”, ambele în 1902

¹⁴ Așa cum putem vedea în fotografii, *Stanislavski* dispunea nu numai de inteligența și talentul mai mult decât evidente în scrierile sale, dar și de un fizic foarte „scenic”, deși înălțimea îi crea uneori probleme de agilitate. Fotografiile cu el sunt fascinante, desigur și datorită artei grimei și a costumului:

La scurt timp după impunerea Teatrului de Artă ca prima scenă a curentului realist, dramaturgii simbolști și regizorii ce erau în favoarea „teatralității” s-au revoltat împotriva acestui teatru de reprezentare. Simboliștii voiau să treacă dincolo de iluzia realității, creând expresii poetice ale transcendentului și spiritualității. Susținătorilor „teatralității” le plăcea să facă spectatorii conștienți de convenția spectacolului, de decoruri și de costume; ei doreau un teatru non-realist. Stanislavski a abordat cu plăcere noul curent punând în scenă el însuși piese simboliste în 1907 și 1908, fiind în general interesat să experimenteze cât mai larg. În diferite momente ale carierei sale a îmbrățișat orice ar putea să-i reveleze noi sensuri ale artei teatrale și a ajuns la o concluzie extrem de clară: „Având prilejul să cunosc de-a lungul activității mele toate căile și posibilitățile de care dispune teatrul și plătind în diverse etape tributul meu de entuziasm diferitelor genuri de punere în scenă, ba specific istoric, ba simbolist, ba abstract etc., studiind pe de altă parte fel de fel de forme de montare ale diferitelor curente și principii: realismul, naturalismul, futurismul, monumentalismul, schematizarea ori simplificarea cu ajutorul circularilor, paravenelor, draperiilor și efectelor de lumină, am ajuns la convingerea că *toate aceste mijloace nu-i servesc actorului decât ca fundal*, pentru a scoate mai bine în evidență rezultatele creației lui. ... *Suveranul și unicul stăpân al scenei este actorul de talent.*”¹⁵ Paradoxal, deși s-a manifestat și în alte direcții, Stanislavski a devenit prin activitatea sa maestrul realismului psihologic. Nemirovici-Dancenko, om de afaceri abil, s-a străduit să păstreze caracterul deja format al Teatrului de Artă, acela de bastion al realismului. În consecință Stanislavski își va muta experimentele într-o serie de studiouri deschise pe lângă scena principală și care se vor finanța independent.

Stanislavski a fost primul practician al secolului al XX-lea care a articulat un antrenament sistematic pentru actor, a introdus o metodă de lucru într-un domeniu lăsat, până la această dată, în seama empirismului. A început să dezvolte ceea ce el numea o „gramatică” a artei actorului în 1906, când a simțit că a început să se altereze jocul în rolul doctorului Stockmann. A început să folosească tehnici noi pentru prima oară în 1909 în timp ce repeta „O lună la țară” de Turgheniev. În jurul anului 1911 simte că „sistemul” său s-a definit și că nu mai trebuie decât să-l explice și altora. Încearcă implementarea sistemului în cadrul Teatrului de Artă, lucrând împreună cu asistentul său *Leopold Antonovici Sulerjițki*. Dar colegii săi, actorii care avuseseră succes cu piesele lui Cehov, făceau rezistență la noile exerciții pe care le considerau „excentrice”. În teatru se formează curente pro și contra sistemului. Atunci, Stanislavski își îndreaptă atenția către cei tineri și, după câțiva ani, metoda dă roade dintre cele mai bune: E.B. Vahtangov, M.A. Cehov, N.F. Kolin, G.M.

sobru în Iakovlev („Soarta amară” de Pisemski), prețios în Soteville („Georges Dandin” de Molière), un Don Juan frumos și cu adevărat cuceritor („Oaspetele de piatră” de Pușkin), un Satin autentic („Azilul de noapte”, Gorki), ce să mai spunem de Astrov, Verșinin sau Othello! Fotografiele cu Famusov („Prea multă minte strică” Griboedov) sunt foarte interesante pentru că ne dau o idee despre diferența de interpretare a aceluiași personaj jucat în două spectacole diferite în 1906 și în 1914; de asemenea, este uimitoare diferența dintre unul din conții săi, să spunem Abrezov („Cadavrul viu” de Tolstoi) și Argan („Bolnavul închipuit” de Molière).

¹⁵ Stanislavski, *Viața ...*, p. 472

Hmara, A.I. Ceban, V.V. Gotovțev, B.M. Șușkevici, S.V. Ghițașintova, S.G. Birman și alții. Rezultatele Studioului I vor fi, în 1914, atât de bune încât îi vor restabili popularitatea lui Stanislavski și în rândul actorilor mai bătrâni ai teatrului, ca să nu mai vorbim în ochii presei.

Revoluția bolșevică din 1917 a lăsat Rusia în haos. Războiul civil s-a prelungit până în 1921, mâncarea și alte necesități de bază erau greu de găsit, iar inflația a făcut ca rubla să nu mai aibă aproape nici o valoare. Pentru Stanislavski revoluția a însemnat pierderea averii și a tuturor privilegiilor. Sovieticii au confiscat familiei sale casa și fabrica. Ca să poată supraviețui, vinde tot ce mai posedă. „Viața mea s-a schimbat complet, scria el, am devenit un proletar.” Când i s-a îmbolnăvit fiul de tuberculoză nu și-a permis măcar să cumpere tratamentul. În 1923 a fost evacuat și, negăsind altă soluție, a cerut ajutorul dramaturgului Anatol Lunaciarski, noul Ministru al Educației. Lunaciarski a pledat pe lângă Lenin în favoarea lui, subliniind că mai are ... o singură pereche de pantaloni. În urma intervenției sale, Stanislavski primește o casă modestă cu două camere pentru repetiții, astăzi muzeu.

Și Teatrul de Artă s-a zbatut pentru existență în Moscova post-revoluționară. Teatrul avea nevoie pentru a putea exista de 1,5 miliarde de ruble, în timp ce câștigurile din încasări erau doar de 600 de milioane. Fără profit și fără subvenția guvernamentală, teatrul nu mai putea supraviețui. Din 1917 și până în 1922 se montează un singur spectacol („Cain” de Byron). Din lipsă de bani, piesa nu a avut decor, Stanislavski folosind doar un fundal negru (care nu a acoperit toată scena, pentru că nu s-a găsit în toată Moscova destulă catifea).

Stanislavski și teatrul său s-au îndreptat spre Vest și mai ales către America, pentru a putea supraviețui financiar. Prin urmare, compania s-a despărțit în două: actorii cei mai faimoși ai trupei, conduși de Stanislavski, pleacă în turneu în Europa și Statele Unite, în timp ce Dancenکو rămâne cu restul trupei și ține teatrul deschis. Turneul a durat doi ani, din 1922 până în 1924, și și-a propus să facă bani pentru teatrul falimentar. Totuși, au câștigat doar faimă. Mulți dintre talentații actori ai Teatrului de Artă preferă să folosească această faimă pentru a obține un loc de muncă în Vest ca actori, regizori sau profesori, decât să se întoarcă la viața dificilă din noua Uniune Sovietică. Așa începe răspândirea Sistemului. Acești emigranți, dintre care enumerăm pe Richard Boleslavski, Maria Uspenskaia, Michael Cehov, au promovat ideile lui Stanislavski despre arta actorului. Ei au ajutat la răspândirea metodei sale în afara granițelor Rusiei.

În timp ce se afla în turneu, Stanislavski a început să scrie pentru a obține bani. A publicat „My Life in Art” și „An Actor Prepares” în Statele Unite în limba engleză pentru ca să poată avea controlul asupra drepturilor de autor (noua Uniune Sovietică nu semnase încă „Acordul Internațional pentru Drepturile de Autor”). Decizia sa de a publica în America a ajutat la cunoașterea metodei sale în întreaga lume.

Când s-a întors la Moscova, Stanislavski și teatrul său au trebuit să facă față creșterii controlului politic asupra artelor. Ideologia politică socotea lumea fizică, materială ca fiind superioară spiritualității, transcendentului și, prin urmare, realismul era superior oricărui

tip de artă formală sau abstractă. Mai mult, în acea perioadă, i s-a dat artei un aspect utilitar; baletul era folosit pentru a se răspândi anumite noțiuni tehnice (!), cum ar fi: mijloacele de profilaxie împotriva malariei sau modul de funcționare al unei mașini textile. Iată poziția lui Stanislavski: „Posibilitățile multilaterale ale teatrului, precum și faptul că el este în măsură să rezolve nu numai probleme artistice, dar și probleme utilitare, nu pot decât să ne bucure. Dar ar fi greșit să confundăm tendințele sau cunoștințele de utilitate generală pe care unii încearcă să le situeze câteodată la bazele noului teatru, cu esența lui creatoare care constituie sufletul creației artistice.”¹⁶ Până în 1934, când realismul socialist a devenit singurul stil artistic legal, controlul guvernamental s-a transformat într-o mângâiere. Sovieticii aveau nevoie de nume pentru cauza lor politică. De aceea, presa anilor '30 îl elogia drept precursorul realismului socialist în teatru, chiar în timp ce o comisie sovietică îi cenzura cărțile și le reedita pentru a le conforma materialismului marxist.

Omul particular, însă, nu se potrivea deloc cu imaginea sa publică. În ciuda publicității făcute lucrărilor sale despre realismul psihologic, el continuă să fie interesat de yoga, de simbolism, de structurile formale ale dramaturgiei, lucru incorect din punct de vedere politic. Așa cum explica el însuși: „Viața umană este atât de subtilă, de complexă, de variată, încât are nevoie de un număr incomparabil mai mare de *-isme* care să o exprime în totalitate.”¹⁷ Și-a sprijinit fostul student, devenit regizor, Meyerhold, chiar și în momentul când Stalin trimitea asemenea artiști la muncă silnică sau îi executa. Stanislavski a îndrăznit chiar să critice repertoriul mediocru al Teatrului de Artă, ales acum de Mihail Geits, supranumit „Directorul Roșu” și numit în funcție chiar de Stalin. Corespondența cu Stalin (adusă la lumină după căderea Uniunii) sugerează că Stanislavski și-a trăit ultimii patru ani de viață într-un exil „intern”, conform politicii lui Stalin de „izolare și păstrare”, rezervată acelor cetățeni sovietici care erau cunoscuți pe plan internațional.¹⁸ Bătrânul Stanislavski și-a justificat detenția în fața presei spunând că era bolnav de inimă. Era adevărat, dar nu în totalitate. Din 1934 până în 1938, anul morții sale, ieșea din casă numai pentru scurte vizite la doctor, în timp ce personalul medical monitoriza toată informația pe care o primea de la lumea din afară. Cu siguranță că, dacă nu ar fi fost faima sa internațională, Stanislavski ar fi putut suferi mult mai mult decât acest arest la domiciliu.

Ironia sorții face ca Stanislavski să-și fi desfășurat cea mai mare parte a muncii sale non-realiste de-a lungul acestor ani. În intimitatea casei sale lucra operă, piese shakespeariene și ultimul său spectacol – „Tartuffe” de Molière. Oricât de parțială rămâne imaginea publică a lui Stanislavski, „sistemul” său întruchipează o abordare a artei actorului ce scapă limitelor politicului. Iată ce scrie la sfârșitul cărții „Viața mea în artă”: „Aș vrea ca, în ultimii mei ani de existență, să nu fiu decât ceea ce sunt, decât ceea ce,

¹⁶ Stanislavski, *Viața ...*, p. 463

¹⁷ Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, ESPLA, București, 1955

¹⁸ Carnicke, Sharon Marie, *Twentieth Century Actor Training*, SUA, 2000, p 16

potrivit legilor firești ale naturii după care-mi trăiesc veacul, trebuie să fiu, și să lucrez până la sfârșit pentru artă.”¹⁹

3 **NORME, REGULI DE CREAȚIE sau „SISTEM”²⁰**

L-a obsedat un gând de-a lungul întregii vieți: acela că practicienii ar trebui să scrie, să încerce să-și sistematizeze procesul artistic, care nu poate funcționa în afara unor reguli conduse de câteva principii esențiale. „Manifestă oare actorii vreo preocupare legată de studiul artei sau a naturii acesteia? Nu! Eforturile lor studioase se îndreaptă numai asupra modului cum poate fi interpretat cutare sau cutare rol, și nicidecum asupra modului în care acesta *se creează organic*. Meseria nu-l învață decât cum să intre în scenă și să joace, pe câtă vreme arta adevărată își propune să-l inițieze cu privire la mijloacele de a stimula în mod conștient natura creatoare inconștientă, pentru a ajunge la posibilitatea de realizare supraconștientă organică.”²¹ El însuși a început să scrie în acest scop încă de la 14 ani, păstrând caiete detaliate ale fiecărui spectacol pe care l-a văzut, l-a jucat și/ sau l-a regizat. Proiectul său a culminat într-o biografie, maldăre de schițe pentru trei manuale de arta actorului, mii de note nepublicate, planuri de lecție.

Stanislavski observă că, deși ne-au parvenit diverse reflecții cu privire la teatru și joc (Shakespeare, Molière, Riccoboni tatăl și fiul, Lessing, marele Schröder, Goethe, Talma, Coquelin, Irving, Salvini, scrisorile lui Șcepkin ș.a), totuși rămân la nivel conceptual, privesc normele generale ale creației artistice, cum ar fi adevărul sau măsura.

¹⁹ Stanislavski, *Viața ...*, p. 463

²⁰ **Arta actorului este și normă și abatere.** Actorul are nevoie de regulă pentru că, dând coerență talentului, aceasta îl introduce în intimitatea creației și are nevoie, în același timp, de libertatea care îi garantează amprenta personalității și obținerea spontaneității.

Regula este criteriul (formal) de ordonare/organizare/sistematizare și mijlocul de realizare a scopurilor artei, în speță, a principiilor sale generale, a normelor.

Norma este principiul director de creație (sau cele câteva principii, căci nu pot fi multe), „principiul solid”, cum ar spune Stanislavski, care determină interdependența dintre reguli, dar le și omogenizează/armonizează, alcătuind astfel un sistem funcțional, coerent, unitar în concepție.

Prin urmare, dacă o metodă a artei actorului se poate sistematiza pe câteva reguli de funcționare, ea se poate totodată esențializa într-o singură normă, care-i dă concepția. De exemplu: Norma de creație pe care o propune Diderot este Rațiunea și se reflectă în regula lucidității sau a „paradoxului”, ca să folosim chiar cuvintele sale: actorul trebuie să emoționeze fără să se sensibilizeze el însuși. Pentru Eleonora Duse norma de creație este Adevărul și se reflectă în regula identificării totale cu personajul. Și, tot în același sens, dar cu alți termeni, Stanislavski ia drept normă Creația organică supraconștientă, ce se reflectă într-o serie de reguli ce nu sunt altceva decât mijloacele de a stimula în mod conștient natura creatoare inconștientă. (temă dezvoltată pe larg în lucrarea de doctorat *Actorul și performanța între normă și abatere* – biblioteca UNATC)

²¹ Idem op. cit., p. 477

Nici unele dintre aceste reflecții și îndrumări²², de altfel foarte prețioase, nu se află angrenate într-un sistem unitar, nu schițează o metodă care să vină în ajutorul începătorului lipsit de experiență sau al actorului aflat în impas ori rătăcind pe căi greșite. Ce exerciții ar trebui să facă actorul (sau ce exerciții ar trebui să dea profesorul elevilor săi) astfel încât să-și dezvolte aptitudinile, capacitățile, sensibilitatea creatoare, în fine tot ce se numește generic „natura”? După ce reguli și conform căror norme s-ar putea organiza un program practic de studiu? Ce program s-ar putea organiza, ce manual sistematic (cu teme de rezolvat în clasă și cu cele care ar urma să fie studiate acasă) s-ar putea scrie ca să transforme ceea ce e doar natură în artă? Și, fiindcă numeroasele lucrări cu privire la arta dramatică „nu spun nimic în această direcție”, hotărăște: „Pentru a-mi atinge țelul nu pot face decât un singur lucru: să expun tot ceea ce am adunat de-a lungul practicii mele într-un fel de manual de artă dramatică, un fel de gramatică a teatrului, cu exerciții practice.”²³ Astfel ia naștere „Munca actorului cu sine însuși”.

Stanislavski e conștient de noutatea și de importanța acestui manual, dar nu într-un sens dogmatic, ci în sens de „busolă”, de „ghid” pentru ca actorul să poată să descopere el însuși propria cale, propriul drum pentru realizarea *obiectivului* muncii sale: *stimularea firească – prin psihotehnica conștientă – a creației naturii organice și a subconștientului ei*. Autorul ne atrage atenția încă de la început, din prefața manualului său, asupra obiectivului studiului nostru practic, subliniind că aceasta este „esența creației și a întregului Sistem.”

Marea calitate a demersului său teoretic este aceea că izvorăște din cunoaștere practică, din experimentare: „Atât cartea aceasta, cât și cele următoare, n-au pretenția de a fi lucrări științifice. Scopul lor este exclusiv practic. Ele încearcă să împărtășească ceea ce m-a învățat lunga mea experiență de actor, regizor și pedagog.”²⁴ Scrierile sale sunt dinamice, sunt vii; el nu le-a considerat niciodată complete, dar le realizează importanța: „Avantajul sfaturilor mele constă în faptul că ele sunt reale, practice, aplicabile în profesiunea noastră, demonstrate chiar pe scenă, verificate în muncă timp de zeci de ani, și că dau rezultate sigure.”²⁵ Sau: „...și eu, și alții, am verificat de sute de ori tot ce se cuprinde în regulile și lecțiile noastre. În baza cunoștințelor, practicii și experienței am pus numai legi incontestabile.”²⁶ Efortul de a-și sistematiza arta în scris nu a fost nici pe departe ușor. Actoria, ca și mersul pe bicicletă, e mai ușor de făcut decât de explicat. Nu e de mirare că este mult mai eficient predată în clasă decât din cărți. [Nu e de mirare că unui profesor de actorie îi trebuie și experiență și capacitate de sinteză pentru a explica studenților în mod eficient o temă de exercițiu și că, atunci când e prea greu de explicat, se ridică în picioare și explică ajutându-se de gesturi, apoi de întregul corp, astfel că, în cele

²² Sau, cum le spune autorul, „speculațiuni filosofice, adesea foarte interesante, cu privire la roadele la care ar fi de dorit să se ajungă în artă”, dar care nu cuprind „nici o indicație asupra modului de a atinge obiectivele finale.”

²³ Idem op cit, p. 481

²⁴ Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, ESPLA, 1955, p 11

²⁵ Idem op cit, p 591

²⁶ Idem op cit., p 561

din urmă, ajunge să joace la capacitate maximă jocul, exercițiul sau situația respectivă. Să facem, prin urmare, încă o dată diferența între pedagogia modelului și cea de tip stanislavskian, între procedeul negativ de a arăta studentului pentru ca el să facă ca noi și cel pozitiv de a-i exemplifica din punctul de vedere al situației respective, pe care, și datorită experienței, ne e mai ușor să ne-o asumăm. Nicăieri nu e mai valabil proverbul latin: „Verba docent, exempla trahunt.”²⁷ Însuși Stanislavski ne povestește în „Viața mea în artă” (perioada Pușkino) că, atunci când nu-i putea convinge pe actorii rutinați să renunțe la șabloane și la exagerare, se urca pe scenă împreună cu Nemirovici-Dancenko și exemplificau prin jocul lor natural ceea ce cereau actorilor. Succesul îi ajută să-și impună convingerile. Totuși, nu arăta actorilor săi niciodată „Cum”].

Ca să surmonteze dificultatea explicării unei arte care este eminentamente practică, Stanislavski și-a scris manualele ca pe niște romane: a inventat o clasă, personaje-studenți veniți să învețe arta actorului și personaje-profesori care îi ghidează. Personajele sunt puse în cele mai diverse situații care îi provoacă la a-și spune părerea despre ceea ce înseamnă a juca. Ei explorează misterul acestei arte printr-un dialog socratic, se contrazic, ajung în cele din urmă la concluzii comune și uneori au mari revelații.

De fapt, metoda stanislavskiană *sistematizează principiile creativității umane necesare actorului*: „Ca bază pentru această metodă mi-au servit *legile naturii organice a actorului*, pe care le-am studiat prin aplicații practice.”²⁸ Mai mult: „Problemele despre care scriu în cartea mea nu se referă la o anumită epocă și la oamenii ei, ci la natura organică a tuturor oamenilor de artă, de toate naționalitățile și din toate epocile.”²⁹

Pornim la analiza așa-numitului „sistem” prin a-l defini cu înseși cuvintele creatorului său: „*metoda de lucru care îngăduie actorului să realizeze scenic un personaj și să descopere în el viața sufletească, spre a o reda pe scenă într-o formă artistică desăvârșită.*”³⁰

Sistemul are două coordonate principale:

- 1) *Munca interioară și exterioară a actorului cu sine însuși.* Munca interioară cu sine constă în elaborarea tehnicii psihice care-i îngăduie actorului să-și stimuleze sensibilitatea creatoare când e inspirat.
- 2) *Munca interioară și exterioară a actorului asupra rolului.* Munca exterioară cu sine constă din pregătirea sistemului muscular pentru întruchiparea personajului și redarea exactă a vieții lui interioare. Munca actorului asupra rolului necesită studierea „conținutului spiritual al operei, adică descoperirea aceluia nucleu germinativ care-i definește sensul general și sensul fiecărui rol în parte.”³¹

Prin urmare, Stanislavski a împărțit manualul în două: „Munca cu sine însuși în procesul creator de trăire scenică” și „Munca cu sine însuși în procesul creator de întruchipare”.

²⁷ Cuvintele ne învață, exemplele ne conving. (lat.)

²⁸ Stanislavski, *Viața mea în artă*, trad. I. Flavius și N. Negrea, editura Cartea Rusă, București, 1958, p.480

²⁹ Stanislavski, *Munca actorului ...*, p. 12

³⁰ Stanislavski, *Viața ...*, p. 480

³¹ Idem op cit, p. 480

Finalitatea ultimă a Sistemului este Creația organică supraconștientă (adică având aportul subconștientului stimulat de conștient).

*Actorul, de-a lungul întregii sale activități artistice (care, în cazul său, nu are loc numai pe scenă, ci și în afara ei și care este simultan practică și intelectuală), trebuie să se ghideze mereu după acest principiu ca după o **Normă imuabilă**: Creația sa trebuie să fie una organică, comportamentul său scenic trebuie să fie normal, după toate legile naturii omenesci. Pentru că ce nu e omenesc, nu este, nu poate fi în nici o circumstanță artistică.*

*Și pentru a-și realiza acest obiectiv, el are la îndemână o multitudine de mijloace pentru ca, prin stimularea naturii sale creatoare, să ajungă la Artă. Aceste mijloace nu sunt altceva decât **Reguli de creație** ce compun, grație lui Stanislavski, o metodă. O metodă fundamentată psihologic.*

3.1 Prima regulă este aceea a spectacolului „imediat” și a „prezenței” omului-actor în circumstanțele piesei

Stanislavski intră în conflict cu tradițiile secolului al XIX-lea, cu jocul retoric, cu rostirea declamativă, cu gesturile și intonațiile meșteșugite cu grijă. Intră în conflict cu Diderot care sfătuia actorii să nu se identifice cu rolurile, ci să le compună în mod obiectiv și să le reprezinte în mod rațional și continuă, astfel, linia teatrului aristotelic (a aceluia teatru care cere identificarea cu personajul).

Stanislavski cere actorului implicare totală – „*Fără trăire nu există artă*” – și îi oferă o metodă care să-l ajute să-și păstreze vie creația de-a lungul carierei unui spectacol, în ciuda elementelor formale sau tehnice inerente – text, situații propuse, mișcare, ritmuri, sunet, lumini, costume, decor. Oricât de bine repetată ar fi o piesă, actorii stanislavskieni rămân în mod esențial dinamici și deschiși improvizației de-a lungul spectacolului. Stanislavski numește acest tip de joc actoricesc „*experimentare*”. Adoptă termenul de la Lev Tolstoi care argumentase că arta comunică experiențe trăite, nu informații. Stanislavski compară „*experimentarea*” cu sentimentul unei existențe intense (*переживаю*, a trăi cu intensitate) în momentul *Acum* – ceea ce el numește *Я емъ* – adică, *Eu sunt*, trăiesc eu însumi în circumstanțele propuse de autor: „Eu sunt, în limbajul nostru arată faptul că m-am situat în centrul condițiilor născocite, că simt că mă găsesc în mijlocul lor, că exist în mijlocul vieții închipuite, în lumea lucrurilor imaginate și încep să acționez în propriul meu nume, pe riscul meu și cum îmi poruncește conștiința.”³² Cu alte cuvinte, dacă dramaturgul propune situația, actorul trebuie să-i „*dea viață*”, folosindu-și simțurile, mintea, imaginația, sufletul și conștiința cum o face în condițiile vieții obiective, în situațiile propuse de viață. Cum ar spune profesorul Cojar, „*miracolul scenic*” sau „*mecanismul specific al creativității actorului*” este „*acela de a transforma convenția (tema propusă) în realitate psihică procesual-obiectivă care determină în mod natural, organic și comportamentele adecvate.*”³³

³² Stanislavski, *Munca actorului ...*, p. 82

³³ Cojar, Ion, *O poetică a artei actorului*, editura Paideia by Punct, 1998, p. 14

Stanislavski numește această „stare” fericită pentru că atunci actorul are dimensiunea rolului. Cuvântul rusesc are mai multe nuanțe: „a experimenta”, „a simți”, „a deveni conștient”, „a trece prin”, „a retrăi”. Din nefericire, nu s-a găsit traducerea exactă a termenului în celelalte limbi, alegându-se mereu ultima opțiune, fapt ce a dus de multe ori la înțelegerea greșită a idealului lui Stanislavski de „a trăi rolul”.

Stanislavski a creat întregul Sistem pentru a adânci experimentarea și pentru a impune actorului un joc firesc, adevărat. Pentru asta i-a dat *magicul* „Dar dacă...?”, intrarea în convenție cu ajutorul imaginației, „începutul creației” pe care situațiile propuse o dezvoltă. Vorbește pe larg despre acest imbold care te pune în situație, în capitolele III și IV din „Munca actorului...”: „Acțiunea. Dacă. Situațiile propuse” și „Imaginația” (realitatea în sine nu e artă. Pe scenă se numește adevăr ceea ce nu e în realitate, dar s-ar putea întâmpla). Tehnica aceasta, ca multe alte lucruri ce țin de arta actorului în concepția sa modernă, de joc, nu de interpretare, este preluată din jocurile copiilor: „Am să vă descriu jocul preferat al nepoatei mele, care are 6 ani. Jocul se cheamă «Ce-ar fi dacă?» și constă în următorul lucru: fetița mă întrebă: «Ce faci?» Eu îi răspund: «Beau ceai.» «Dar dacă n-ar fi ceai, ci ulei de ricină, cum l-ai bea atunci?» Trebuie să-mi aduc aminte gustul doctoriei. Când izbutesc și mă strâmb, copilul umple întreaga încăpere cu hohote de râs. Apoi îmi pune o nouă întrebare: «Pe ce șezi?» «Pe scaun», răspund eu. «Dar dacă ai șede pe o plită încinsă, ce-ai face?» Trebuie să mă așez în gând pe o plită încinsă și să mă apăr de arsuri cu eforturi nemaipomenite. Când izbutesc, fetița i se face milă de mine. Dă din mânuțe și țipă: «Nu vreau să mă mai joc!» și, dacă eu continuu, jocul se isprăvește în lacrimi.”³⁴

Acest exercițiu se poate lucra de către actor acasă sau cu colegii în clasă chiar în această formă (Dar dacă apa pe care o bei este otravă?) sau alegând un obiect și schimbându-ți relaționarea cu el: cartea mea, cartea de la bibliotecă, cartea mamei mele, cartea-jurnal de bord al unui vas scufundat, etc. O precizare: așa cum observăm este o abordare tipică copiilor și nu nebunilor: „Noi nu credem în autenticitatea faptului că scaunele vieneze ar fi copaci sau stânci, dar credem în autenticitatea atitudinii noastre față de obiectele substituie, ca și cum ele ar fi într-adevăr copaci sau stânci.”³⁵

Spuneam că Stanislavski cere actorului adevăr, implicare sinceră, credința în ceea ce face pe scenă, în rolul său, în mediul înconjurător al piesei. De fapt, rolul nu există în afara artistului, a personalității sale, a sufletului, corpului său, sentimentelor sale, cărnii sale, simțurilor, sângelui. Chiar dacă, în ce privește această artă, a actorului, această egalitate între artist și instrument, între artist și operă, părea un adevăr de la sine înțeles, el nu era evident împământenit în jocul actorilor – ne-o arată felul fie rațional, fie instinctiv, fie static, fie agitat și mereu declamator în care se juca încă la sfârșitul secolului al XIX-lea. Acestui tip de joc nu îi scăpau decât marile talente, marii artiști, cutremurători prin implicarea lor, prin adevărul gândurilor și pasiunilor. Pentru a da un ajutor tuturor actorilor, căci era convins că fiecare actor, indiferent de rol, este important în cadrul

³⁴ Stanislavski, *Munca actorului ...*, p 78

³⁵ Idem op cit, p 82

ansamblului, că nu este suficient ca trupa să aibă unul-doi actori străluciți, ci, fiind vorba de o artă colectivă în sensul cel mai înalt, toți trebuie să strălucească și pentru a înlătura diletantismul din arta noastră, Stanislavski pune mare accent pe această idee: „Pe scenă nu te pierzi niciodată pe tine însuși. Acționezi întotdeauna în numele tău, al omului-artist. De tine nu scapi niciodată. Dacă însă renunți la eul tău, atunci pierzi terenul de sub picioare și asta e cel mai îngrozitor lucru. Pierderea ta pe scenă e momentul după care trăirea se sfârșește dintr-o dată și începe jocul superficial. De aceea, orice și oricât ați reprezenta, trebuie ca întotdeauna, fără nici o excepție, să vă folosiți de sentimentul vostru personal. Călcarea acestei legi e egală cu omorârea de către artist a personajului interpretat, lipsirea lui de un suflet care palpită, un suflet viu, omenesc, singurul care dă viață rolului mort.”³⁶ Așadar, *omul-rol este egal cu omul-artist în diferite combinații ale circumstanțelor situațiilor scenice și ale temelor. Natura organică este forța hotărâtoare în creația actorului. Arta n-o s-o poată niciodată înlocui și, dacă n-o folosește, nu e artă (poate meserie). Nimic nu poate fi mai bogat, mai variat, mai complex, mai profund decât natura umană, de aceea: „în natura actorului s-ar putea să nu existe șmecheria lui Arkașa Sciaslițev sau noblețea lui Hamlet, dar există sămânța aproape a tuturor aptitudinilor, a tuturor calităților și defectelor omenești.”³⁷*

Munca actorului aici intervine: el trebuie să descopere această sămânță a tuturor rolurilor în el însuși. Pentru asta actorul apelează la *memoria emoțională* – altă noutate pe care o aduce metoda stanislavskiană, influențată de progresele psihologiei. Cu cât memoria emoțională e mai vastă, mai generoasă, cu atât mai mult material are actorul pentru creația sa. Evident că acest stoc de informație afectivă și senzorială trebuie refăcut mereu, printr-un proces rațional. De aceea, actorul trebuie să observe și să studieze viața și psihologia oamenilor, și aici se referă și la cei de alte naționalități cu arealul lor diferit și personal de gândire, de simțire, etc. Totuși, nici să observi nu e destul, ci trebuie să înțelegi sensul fenomenelor pe care le observi, să le prelucrezi, căci doar atunci le vei putea utiliza. Artistul trebuie să-și dezvolte capacitatea de a recunoaște frumosul, ca să-l poată studia, și se referă aici atât la ceea ce Hugo numea „frumosul natural”, cât și la „frumosul artistic”. Artistul are nevoie de cât mai multe impresii prilejuite de spectacole și de artiști buni, culese de la concerte, din muzee, din călătorii, de la expoziții de artă plastică, oferite de priveliștea unor tablouri valoroase ce ar exprima diverse curente, „deoarece nimeni nu știe ce anume poate stârni emoția și poate dezvălui comorile tănuite ale creației.”³⁸

Pentru a putea realiza aceste cerințe în viața civilă, ca și în cea de pe scenă, actorul trebuie să-și utilizeze conștient *aparatură senzorială*. Stanislavski acordă un loc important acestor legături ale noastre cu lumea și pune exersarea simțurilor și a memoriei simțurilor la începutul procesului de învățare. Adușă exersării văzului, auzului, pipăitului, gustului, mirosului, un al șaselea simț – emoția. Într-adevăr, în rusă, cuvântul pentru „sentimente” se poate referi în egală măsură și la emoții și la senzații fizice. Așadar acest

³⁶ Stanislavski, *Munca actorului ...*, p. 224

³⁷ Idem op cit, p. 225

³⁸ Stanislavski, *Viața ...*, p. 33

termen, „memorie emoțională”, cuprinde și memoria sufletului (a afectelor, a senzațiilor) și pe aceea a simțurilor (deci nu numai memoria văzului, auzului etc., dar și memoria musculară, a mișcării). Pentru a ilustra legătura dintre emoție și celelalte simțuri, Stanislavski preia o anecdotă din Ribot (despre influența căruia vom vorbi mai jos): doi călători se opresc la marginea unei prăpăstii. Privind marea neliniștită, unul își aduce aminte toate detaliile unei situații când cineva aproape s-a înecat – *Cum, Unde, De ce*. Celălalt își aduce aminte și el același incident, dar detaliile și-au pierdut claritatea de-a lungul timpului. Numai primul este un exemplu de ce tip de memorie are nevoie actorul!

În ideea aceluiași principiu al „prezenței” actorului, Stanislavski aduce un nou parametru: *comunicarea*. „Esența unei strânse legături scenice constă în faptul că un actor dă, iar celălalt primește.”³⁹ După el, teatrul nu poate exista fără *relația* dintre partenerii de scenă și cea dintre actori și public. De aceea, una din primele sale indicații era ca actorul să-și vadă și să-și asculte partenerul. Cuvintele sunt doar un vehicul de interacțiune, iar dialogul reprezintă numai o parte din puterea de comunicare totală a unei piese. Ascuns dedesubtul cuvintelor este *subtextul* – ceea ce un personaj gândește sau simte, dar nu vrea sau nu poate să pună în cuvinte. Actorii deduc conținutul subtextului observând neconcordanțe între ceea ce spune și ceea ce face personajul sau din săriturile aparent ilogice ale conversației. Subtextul se comunică prin mijloace non-verbale: limbajul trupului, privirea, intonațiile, pauzele.⁴⁰ Astfel că, actorul trebuie să asculte nu numai vorbele partenerului, ci să încerce să-i înțeleagă gândurile de dincolo de cuvinte, gesturi,

³⁹ Toporkov, V., *Stanislavski la repetiție*, Cartea rusă, 1951, p. 211

⁴⁰ Stanislavski începe începe să-și îndrepte atenția asupra comunicării non-verbale odată cu spectacolul „*O lună la țară*” de Turgheniev - 1909. Era momentul de schimbare a accentului de pe detaliile exterioare în punerea în scenă spre lumea interioară a personajelor. Textul lui Turgheniev, dezvăluind arabescurile psihologiei inimilor chinuite de sentimentul dragostei și al geloziei, constituia o grea problemă, atât din punct de vedere regizoral, cât și actoricesc: în ce măsură sufletele actorilor s-ar putea dezvălui pe scenă, astfel încât spectatorul să poată vedea și înțelege ceea ce se petrece înăuntrul lor? Stanislavski a condus timp de două luni repetiții la masă, discutând nuanțele fiecărei replici, scurtând monoloagele foarte lungi pentru a potența subtextul. Apoi a lucrat cu actorii exerciții pentru stimularea memoriei afective, exerciții pentru mobilitatea interioară de a trece de la un sentiment la altul, cercurile atenției, *études* – studii sau scene fără cuvinte, exerciții de comunicare vizuală, toate acestea anticipând clar tehnicile interioare ale Sistemului. Apoi, le-a cerut actorilor să stea nemișcați în momentele esențiale, îndreptându-le astfel atenția spre ceea ce se petrecea între ei. Turgheniev dramatizase povestea Nataliei Petrovna, care, prinsă într-o căsnicie convențională și lipsită de dragoste, se îndrăgostește pentru prima dată la 29 de ani și fără speranță, de tutorele fiului său. Într-un decor care simboliza calmul captivității femeii, energia dezlănțuită a tânărului tutore era cu atât mai mult semnul libertății. Pentru prima oară, Stanislavski face diferența între acțiune și activitate: în textul sufleurului e notat că, atunci când se deschide cortina, Natalia și Rakitin poartă o conversație fără sens (*activitatea*), dar că *acțiunea din subtext* e alta: ea este absorbită de el, iar el flirtează subtil. Ea se concentrează (*spre interior*) și de aceea pare distrată în afară. La un moment dat îl întrerupe pe Rakitin întrebându-l: „Ai văzut vreodată cum se țese?” Își imaginează că țesătorii stau în camere fără aer, nemișcați. „Țesătura lor e frumoasă, dar o gură de apă proaspătă într-o zi toridă e un lucru mult mai bun.” Remarca ei îl trezește pe Rakitin din sporovăiala lui și determină un moment de comunicare reală între ei. El înțelege, odată cu publicul, că Natalia vorbea, de fapt, despre ea însăși.

Cea mai mare bucurie a lui Stanislavski în legătură cu acest spectacol a fost nu atât succesul pe care l-a avut cu Rakitin, ci faptul că Sistemul său și-a dovedit eficacitatea și toți au recunoscut-o.

etc. Apoi să acționeze el însuși asupra partenerului cu propriile sale gânduri și sentimente: „Toate acțiunile dumitale trebuiesc îndreptate asupra partenerului.”⁴¹

Influențat de yoga, Stanislavski imaginează comunicarea ca pe o emiterie și percepere de raze de energie (cum ar fi undele radio). Respirația ne pune în legătură cu aceste raze. Cu fiecare expirație trimitem raze în mediul înconjurător și cu fiecare inspirație primim înapoi, în corp, energie. Actorul comunică nu numai cu partenerii, ci „trebuie să învețe singur să se uite, să vadă, să perceapă, ceea îl înconjoară pe scenă și să se încredințeze nemijlocit atmosferei create de iluzia scenică. Stăpânind o asemenea aptitudine și pricepere, artistul va putea să se folosească de toate stimulentele care sunt ascunse în punerea în scenă exterioară.”⁴²

3.2 A doua regulă de creație este formulată trinitar, într-o construcție ce stă la baza întregului Sistem:

Acțiunea – „una din bazele principale ale artei noastre”: arta actorului înseamnă arta acțiunii interioare și exterioare. Acțiunea trebuie să fie logică, coerentă, omenească, autentică și devine, astfel, rodnică. Acel „dacă magic” de care vorbeam provoacă pe loc, instinctiv, acțiunea însăși. Procesul se face în mod firesc, natural: gândul naște sentimentul și, împreună, nasc acțiunea. Contactul cu operele lui Cehov i-au întărit credința că „acțiunea scenică trebuie înțeleasă ca un dinamism lăuntric și că numai pe o asemenea bază, eliminând tot ce este pseudo-scenic, se pot clădi opere dramatice în teatru.”⁴³ Concepția sa despre acțiune va evolua foarte mult, iar în ultima parte a vieții, va dezvolta *metoda acțiunilor fizice*, despre care avem șansa să aflăm din cartea lui Toporkov, document extrem de important pentru toată istoria ulterioară a teatrului. Convingerea lui Stanislavski, exprimată în timpul repetițiilor la „Tartuffe” era că „primul stadiu al pregătirii rolului este stabilirea înlănțuirii logice a acțiunilor voastre fizice. Când munca actorului se bazează pe dexteritatea mușchilor limbii, este meserie; iar în momentul în care actorul ajunge să dispună de imagini, de atunci începe creația.”⁴⁴ Întreg secretul pregătirii unui rol, al „întruchipării” acesta este: studiul comportării fizice a personajului. Dacă această comportare este firească și interesantă, atunci în concordanță cu ea se va forma, în mod firesc și ușor rolul. Atât că actorul nu trebuie să uite că, înainte de a acționa, înainte chiar de impulsul acțiunii mai este ceva: *Orientarea* sa în mediul în care pătrunde.⁴⁵ Abia apoi poate avea loc *Contactul* cu partenerii.

⁴¹ Toporkov, *Stanislavski la repetiție*, Cartea rusă, 1951, p. 205

⁴² Stanislavski, *Munca actorului ...*, p. 228

⁴³ Stanislavski, *Viața ...*, p. 266

⁴⁴ Toporkov, *Stanislavski la repetiție*, Cartea rusă, 1951, p. 104

⁴⁵ Viola Spolin va dezvolta foarte mult această etapă a „Orientării”. Exercițiile necesare pentru dobândirea ei sunt chiar primele din manualul său și recomandă ca, de fiecare dată când actorul este în impas, să se întoarcă la aceste exerciții. Stanislavski subliniază necesitatea orientării inițiale care precede orice acțiune prin faptul că ea se petrece întotdeauna în natură, atât la om, cât și la animale:

Aforismul lui Pușkin – sau, ceea ce am numi, *Regula Adevărului*: „«Mintea noastră cere de la un autor dramatic adevărul pasiunilor și verosimilul sentimentelor în situațiile presupuse.» Aaug de la mine că mintea noastră cere absolut același lucru și de la artistul dramatic, cu diferența că situațiile care pentru scriitor sunt presupuse, pentru noi, actorii, vor fi propuse, gata date.”⁴⁶

Subconștientul prin conștient – prin psiho-tehnica conștientă, către creația subconștientă a actorului. Fără creația subconștientă a naturii spirituale și organice, jocul actorului e cerebral, fals, convențional, sec, lipsit de viață, formal. „Prin psihotehnica conștientă a artistului, dusă până la ultima limită, se creează terenul pentru zămisirea procesului creator subconștient al naturii noastre organice. În aceasta... constă adaosul extrem de important la ceea ce e deja cunoscut în domeniul creației. Dacă ați ști cât e de importantă această noutate! Se socotește, din obișnuință, că fiecare moment al creației trebuie să fie ceva foarte mare, complicat, înalt. Dar voi știți, de la lecțiile anterioare, cum cea mai mică acțiune sau simțământ, cel mai mic procedeu tehnic capată o importanță imensă, dacă sunt duse pe scenă, în momentul creației, până la limita unde începe adevărul, credința și acel „eu sunt” al vieții omenești. Când se întâmplă așa, atunci aparatul sufletesc și fizic al artistului lucrează pe scenă normal, după toate legile naturii omenești, absolut la fel ca în viață, neținând seama de condițiile nefirești ale creației în fața publicului. Ceea ce se produce de la sine în viața reală, firește că pe scenă se pregătește cu ajutorul psiho-tehnicii.”⁴⁷ Cele mai puternice „momeli” pentru stimularea creației subconștiente a naturii creatoare sunt supratema și acțiunea principală, adică acțiunea conform unui „scop final, principal, atotcuprinzător”. Tema principală a lui Othello ar putea fi formulată astfel: „Vreau să o ador pe Desdemona, femeia ideală; vreau s-o slujesc și să-i consacru toata viața mea.” Așadar scopul final ar fi: „adorarea Desdemonei, femeia ideală.”⁴⁸

3.3 Din ideea consacrată a interdependenței și a influenței reciproce dintre trup și minte, reiese regula antrenamentului psiho-fizic specific, pe care îl vom sintetiza și noi, și a cărui folosință s-a împământenit atât de puternic în arta actorului, încât aproape că nu trece o zi în care să nu lucrăm cu studenții noștri măcar unul din exercițiile stanislasvkiene.

„Observați felul în care un câine intră într-o cameră. Ce face el înainte de toate? Intră, adulmecă prin aer, stabilește locul în care se află stăpânul, se apropie de el, îl silește să-și îndrepte atenția asupra lui și, numai după ce face toate astea, intră în vorbă cu stăpânul. Tot așa se comportă și omul. Cu o singură deosebire: acesta întrebuițează o mai mare subtilitate și varietate.” (Toporkov, *Stanislavski la repetiție*, Cartea rusă, 1951, p. 210)

⁴⁶ Stanislavski, *Munca actorului ...*, p. 65

⁴⁷ Idem op cit, p. 347

⁴⁸ Idem op cit, p. 352

Stanislavski respinge concepția occidentală care desparte trupul de suflet și preia această idee a unității lor de la psihologul francez *Théodule Armand Ribot*, care credea că nici un fel de emoție nu există fără consecințe fizice. Stanislavski aflase despre scrierile acestui profesor de psihologie experimentală la Sorbona, apoi profesor onorific la Colegiul Franței, în timpul unei conversații, la Hamburg. A luat contact cu lucrările lui Ribot traduse în limba rusă: „*La psychologie de la volonté*” (1883), „*La psychologie des sentiments*” (1896), „*La psychologie de l’attention*” (1889); însă cea mai valoroasă lectură pentru Stanislavski este „*L’essai sur l’imagination créatrice*” (1900). Preluând definiția lui Ribot – „O emoție nu există decât în trup” – Stanislavski insistă că: „În fiecare acțiune fizică există ceva psihologic și în psihologic ceva fizic.” Mulți profesori privilegiază un element în defavoarea altuia. Dar esența întregului sistem stanislavskian se poate exprima prin această idee: drumul în construirea unui rol pornește de la înlănțuirea logică și coerentă a acțiunilor fizice care determină emoțiile/sentimentele cele mai complicate și profunde și, în acest proces, actorul dezvoltă și „unele aspecte exterioare caracteristice.” (În Statele Unite, munca lui Stanislavski cu aspectele fizice ale actoriei a răspuns fascinației americane pentru psihologia lui Freud, în timp ce în Uniunea Sovietică acest aspect al sistemului l-a făcut mai conform cu tendințele materialismului marxist. Această despărțire a celor două elemente este greșită, căci, pentru Stanislavski, ele sunt inseparabile.)

Capitolul VI, „Destinderea mușchilor”, este dedicat acestui aspect, autorul reluând de câte ori consideră necesar această idee⁴⁹, urmând să prezinte pe larg, toate principiile și elementele tehnicii exterioare în partea a doua a cărții. Stanislavski postulează faptul că tensiunea fizică este cel mai mare dușman al creativității, pentru că nu numai că paralizează și distorsionează frumusețea corpului, dar influențează negativ și chiar împiedică capacitatea minții de concentrare și imaginație. „De aceea, înainte de a începe să crezi, trebuie să-ți pui în ordine mușchii, ca ei să nu încătușeze libertatea acțiunii.”⁵⁰ Condiția de studiu și, mai târziu, cea de spectacol (ambele făcute sub privirile unui ochi din afară) cere o stare de relaxare fizică în care actorul folosește doar atâta tensiune musculară cât îi este necesară. Pentru acest dozaj „trebuie să faci să se nască în tine un observator sau un controlor” care trebuie să descopere și să elimine încordarea, crispările, convulsiile musculare. De aceea e nevoie de o bună educare a atenției, care să știe să se orienteze repede, să deosebească senzațiile fizice și să le examineze.

Stanislavski sugerează actorilor și exercițiile concrete pentru a ajunge la „izolarea” mușchilor, adică la încordarea doar a acelor mușchi care sunt necesari pentru acțiunea respectivă: „trebuie să mă culc pe spate pe o suprafață netedă și tare (de pildă pe podea) și să observ care sunt grupările de mușchi care se încordează fără să fie necesar. Trebuie să-ți destinzi numaidecât una după alta încordările pe care le observi și să le cauți mereu pe

⁴⁹ Are mare încredere în caracterul repetitiv al pedagogiei, de aceea și specifică, încă din prefața la „Munca actorului ...” că „repetarea frecventă a unora și acelorași idei, pe care eu le socotesc însemnate, e făcută cu intenție.” (p. 12)

⁵⁰ Stanislavski, *Munca actorului ...*, p. 134

cele noi.”⁵¹ Acest exercițiu se face apoi în picioare și în pozițiile cele mai variate cu același scop: descoperirea tensiunii inutile și eliminarea ei. Se observă că, pentru a dobândi relaxarea, trebuie să ajungi să-ți descoperi centrul de greutate. Dar încordarea se elimină nu numai prin control, prin tehnică, ci mai ales prin organicitatea determinată cu ajutorul aceluia *Dacă*. Odată declanșată natura, surplusul de încordare și de neîncredere va slăbi de la sine. Pentru că „natura conduce organismul viu mai bine decât conștiința și preaslăvita tehnică actoricească.”

Așadar, trei sunt pașii pe care trebuie să-i urmeze actorul – conștientizarea tensiunii, eliberarea ei și motivarea acțiunii. Și, pentru că toate lipsurile actorului se văd în lumina reflectoarelor, pentru că natura noastră e alterată de obiceiurile proaste, autorul recomandă actorului: „Trebuie să prefaci din nou tot ce e în tine, de la suflet până la trup, din cap până în picioare, și să te adaptezi exigențelor artei noastre sau, mai bine zis, exigențelor naturii însăși. Căci arta se înțelege bine cu ea.”⁵² Artă noastră cere armonie și mobilitate. Pentru asta, un exercițiu de bază al Sistemului este rularea coloanei vertebrale (îndoirea și „dezdoirea” șirei spinării), căci „se pare că avem 24 de vertebre mobile”. Aceste exerciții (inspirate pare-se din Hatha Yoga), ca și relaxarea progresivă (încordare-relaxare a fiecărui mușchi în parte pentru a simți care este diferența), vor să facă din relaxare o obișnuință, un reflex. Și cea mai bună maestră aici nu este alta decât minunata felină! Motanul său Cot-Cotovici îi devine cobai și instructor. Are ocazia să-i admire mobilitatea, relaxarea în cele mai dificile poziții, capacitatea de a-și acumula și distribui energia, pentru ca s-o folosească toată în atac.

„**Trupului** îi e rezervat în arta noastră un rol de o însemnătate absolut excepțională. Acela de a face ca viața creatoare *invizibilă* a artistului să devină *vizibilă*.”⁵³ Așa își începe Stanislavski partea a doua a manualului său – „Munca actorului cu sine însuși în procesul creator de întruchipare”. „*Întruchipare*” și *Întrupare* a „*vieții interioare a spiritului omenesc*”. Actorul se confruntă încă de la primele încercări cu acest paradox: nu întotdeauna ceea ce simte și gândește este transmis întocmai în afară sau, de multe ori, nu e transmis de loc, chiar în ciuda unei pasiuni mari și a unui efort considerabil. El descoperă curând că nu este vorba nici de pasiune, nici de efort. Ceea ce îi trebuie este un „aparat trupesc de întruchipare” expresiv. Se întâmplă adesea ca actorul să gândească și să simtă minunat, subtil și adânc, dar să nu știe să redea toată lumea lui interioară; se întâmplă ca lipsa de rafinare a vorbirii și a trupului să-l facă neadevărat. Mai mult, când trupul unui actor nu redă ceea ce – și cum – simte lăuntric actorul, avem impresia că vedem un instrument stricat, fals, iar actorul, în inconfort evident, provoacă milă. „Lipsa de corespondență între trăirea interioară și întruchiparea exterioară pricinuieste actorului greutate și chinuri și mai mari. Cu cât viața interioară a spiritului omenesc, a figurii zugrăvite e mai complicată, cu atât trebuie să fie mai subtilă, mai nemijlocită, mai artistică întruchiparea. (...) Aparatul nostru

⁵¹ Idem op cit, p. 137

⁵² Idem op cit, p 145

⁵³ Idem op cit, p 374 Să reținem acești termeni, *vizibil-invizibil*, pentru că îi vom reîntâlni la Peter Brook și la Viola Spolin.

fizic trebuie să fie sensibil în cel mai înalt grad la cele mai mici modulații, subtilități și schimbări ale vieții interioare pe scenă. (...) Astfel, *sarcina* noastră cea mai apropiată este de a face ca aparatul nostru trupesc de întruchipare să ajungă pe cât se poate la perfecțiunea firească, naturală. Trupul nostru trebuie dezvoltat mai departe, îndreptat și pus la punct în așa chip, încât toate părțile lui sortite de natură să răspundă sarcinii complicate a întruchipării sentimentului invizibil. *Trupul trebuie cultivat chiar după legile naturii*. Asta cere muncă multă, îndelungată, grea, perseverentă.”⁵⁴ Aparatul de întruchipare nu trebuie să fie numai excelent format, dar și supus orbește poruncilor lăuntrice ale voinței: răspunsul trupului trebuie să fie prompt, rapid, până la reflexe imediate, inconștiente, instinctive. *Reactibilitatea psiho-fizică*, care pregătește terenul pentru procesul creator, trebuie să devină o a doua natură, firească și organică.

Al doilea manual este scris anume pentru a-i da actorului metoda de a face din „elementele întruchipării” mijloace desăvârșite de expresie, procedee de tehnică artistică însușite, devenite reflexe.

Elementele întruchipării sunt:

- **Caracteristicul** – nu există roluri necaracteristice, nu există pe scenă oameni în general, ci, pentru că fiecare om are o imagine exterioară unică, e de datoria omului-actor să descopere cum arată omul-rol. Actorul trebuie să se ferească de multitudinea de șabloane împământenite și de compunerea caracteristicilor exterioare. De fapt, specificul personajului se dezvoltă treptat și organic încă de la începutul muncii sale, chiar de când își construiește schema acțiunilor fizice. Apoi, elementele fizice caracteristice se pot lucra prin exerciții în cadrul repetițiilor, pentru că îmbogățesc rolul, fără a face din asta un aspect principal, ci doar unul complementar dezvoltării organice.
- **Destinderea mușchilor** (despre care am vorbit mai sus)
- **Dezvoltarea expresivității trupului** – cuprinde gimnastica, dansul, acrobația, scrima, spadele, lupta cu pumnalul, trânta, boxul, maintien-ul (educarea bunelor maniere și a elementelor de protocol ale societății înalte).
- **Gimnastica** – actorul trebuie să aibă un trup sănătos, frumos, mobil: „Noi avem nevoie de trupuri tari, puternice, dezvoltate proporțional, cu o conformație bună, fără surplusuri nefirești. Gimnastica să le îndrepte.” „Conformații ideale nu există. Trebuie să le faci.”⁵⁵
- **Acrobația** – dezvoltă mobilitatea, agilitatea, intuiția fizică; formează hotărârea: așa cum acrobatul nu are voie să stea pe gânduri în fața unui salt mortal, ci trebuie să acționeze, să se lase la voia întâmplării, și artistul trebuie să facă același lucru în fața momentului culminant al rolului.
- **Dansul și exercițiile de balet la bară** – completează munca pe care o face gimnastica; în timp ce gimnastica dezvoltă mișcările precise și ritmul, dansul finisează, dă grație, lărgeste mișcările, ceea ce e foarte important deoarece un gest

⁵⁴ Idem op cit, p. 562

⁵⁵ Idem op cit, p. 402

mărunt nu e scenic. Aceste discipline se ocupă în mod special de mobilitatea coloanei vertebrale și de buna ei fixare în bazin, dar și de formarea membrilor și a extremităților lor – foarte importante pentru expresivitate (mâinile sunt ochii trupului).

- **Mimica** – se obține de la sine, printr-un joc organic, dar poate fi ajutată prin exerciții. De asemenea, actorul trebuie să acționeze în așa fel încât să i se vadă ochii: „Transmite gândurile cu glasul și cu cuvintele, iar ochii să-ți ajute să completezi ceea ce nu poți transmite prin vorbire.”⁵⁶
- **Plastica** – trebuie să devină a doua natură a artistului. Actorii și dansatorii care și-au dezvoltat plastica corporală nu dansează, nu joacă, ci acționează, dar nu pot acționa altfel decât plastic.
- **Vorbirea și canto** se lucrează separat, dar au același scop: reglarea respirației, așezarea glasului, descoperirea rezonatorilor, dicția, ortoepia (artistul trebuie să-și cunoască limba la perfecție), relevarea subtextului, obișnuința cotidiană de a vorbi corect și frumos. Autorul subliniază importanța artistică a pauzelor și intonației, date nu de semnele de punctuație, ci de gândurile și sentimentele actorului-rol.
- **Tempo-ritm**: acolo unde e viață, e și acțiune, acolo unde e acțiune, e și mișcare, unde e mișcare, e și tempo, iar unde e tempo, e și ritm. Fiecare om are tempo-ritmul său, deci fiecare personaj, fiecare scenă, fiecare spectacol au tempo-ritmul lor. Tempo-ritmul acțiunilor și al vorbirii, incluzând pauzele, trebuie să fie același, diferențele dând efectul comic. Nu poți simți just în cadrul unui tempo-ritm nejust, necorespunzător. Nu poți găsi un tempo-ritm just, fără a trăi în același timp și sentimentele corespunzătoare lui. Stanislavski subliniază că a făcut o descoperire însemnată: „Noi dispunem de stimulente directe, nemijlocite, pentru fiecare dintre *motoarele vieții noastre psihice. Asupra intelectului* influențează nemijlocit: cuvântul, textul, ideea, reprezentările, care provoacă procesul de gândire. *Asupra voinței* influențează nemijlocit: supratemele, temele, acțiunea principală. *Asupra sentimentului* însă, influențează nemijlocit tempo-ritmul.”⁵⁷
- **Logica și consecvența acțiunilor fizice**, tot atât de necesară ca și logica și consecvența situațiilor propuse, gândurilor, sentimentelor, a vorbirii, etc. Arta actorului are nevoie de o „linie neîntreruptă” care continuă și în culise. Ca s-o poți menține trebuie ca obiectele atenției (punctele de concentrare) să se succedă neîntrerupt.
- Elementele de care vorbește Stanislavski mai departe caracterizează *performanța*, strălucirea pe care un actor încearcă să o dobândească prin muncă, dacă nu o are de la natură: **Ținuta și finisajul, Farmecul și atracția scenică (sau Arta și Natura.)** Ținuta se referă la capacitatea unui actor de a se stăpâni, de a descoperi măsura în tot ceea ce face pe scenă. Actorul nu trebuie să-și consume energia și nici să murdărească piesa cu mișcări, gesturi, vorbe de prisos.

⁵⁶ Idem op cit, p. 264

⁵⁷ Idem op cit, p. 555

Finisajul este „acel ceva”, acel „un pic”, de fapt „lucrul cel mai important”, fără de care rolul, piesa sunt corecte, dar nu capătă strălucire, nu se desăvârșesc. Aici regizorul are un rol important, pentru că uneori cu un singur cuvânt, îl poate inspira pe actor. Farmecul, atracția, magnetismul, acel „vino-ncoa” în limbajul comun, este o calitate extraordinară pe care un actor o are în general de la natură. Există actori care au farmec și în viață și pe scenă – se spune că sunt făcuți pentru scândura scenei; există alții care sunt neinteresanți în viață, dar se modifică pe scenă – nu degeaba se numește farmec „scenic”; alții sunt lipsiți de farmec și nu răzbat decât când publicul ajunge să le vadă adevăratele merite artistice. E un mare noroc să ai farmec, pentru că te ajută în creație și te face plăcut publicului. Dar, dacă actorul, asemenea unei cocote, se bazează numai pe farmec, arta sa are de pierdut, devine un speculant, o apariție monotona care se expune întotdeauna pe sine.

Se pune deci întrebarea: ce poți face ca să-ți formezi măcar întru câtva farmecul sau ca să lupți împotriva acelor însușiri care te fac antipatic? „Se poate, dar numai într-o anumită măsură. Și nu atât în sensul formării farmecului, cât în sensul corectării cusurilor care resping.”⁵⁸ Cu alte cuvinte: *arta corectează natura, dar nu o poate înlocui* (principiu pe care l-am mai întâlnit la majoritatea practicienilor și care este subliniat în mod special de metoda lui Andrea Perrucci). Profesorul Torțov își încheie cursurile la imaginara școală de teatru din „Munca actorului...” cu următoarele cuvinte:

„Leția noastră de încheiere va fi închinată ditirambilor pentru cea mai mare, de neînlocuit, de neimitat și de neegalat artistă de geniu.

Cine e ?

Natura organică, creatoare a artistului. (...) Lucrul pe care-l admir poartă diferite nume neînțelese: geniu, talent, inspirație, subconștient, intuiție. Le simt la alții, uneori la mine. Nu știu însă unde să le găsesc în mine. (...) Am aflat unele legi după care creează natura noastră – asta e foarte important și prețios – dar nu vom putea niciodată să înlocuim creația naturii cu tehnica noastră actoricească, oricât ar fi ea de perfectă.”⁵⁹

De asemenea, s-a vorbit, mai sus despre *actorul-cocotă*, pe care Stanislavski nu-l consideră însă artist, căci adevărații artiști își tratează cu asemenea seriozitate arta încât se pot compara cu *preoții* (diferențierea aceasta va fi reluată și accentuată mai târziu de Grotovski). Autorul așează *disciplina și etica* printre elementele întruchipării, căci ele pot înnobila sau altera arta actorului. De aceea, *moralitatea* trebuie să fie *norma* după care un actor de talent și care se vrea profesionist trebuie să se conducă. Această profesie nu trebuie făcută decât de dragul adevăratei arte, aceea din noi: „Iubește arta în tine, iar nu pe tine în artă” – actorul trebuie să urmărească *procesul scenic, nu succesul*, chiar dacă succesul este înveselitor și energizant; el trebuie să fie stăpânul profesiei sale, iar nu robul ei.

Toate aceste elemente ale întruchipării, ca și elementele trăirii, se exersează de-a lungul întregii vieți artistice. La sfârșitul manualului său, ca o concluzie, Stanislavski sugerează studenților-actori să vină la lecție cu un sfert de oră mai devreme pentru a se

⁵⁸ Idem op cit, p. 573

⁵⁹ Idem op cit, p. 592

pregăti, ca să fie, la venirea profesorului, în „starea de spirit scenică”, iar nu într-una meșteșugărească (mă duc la teatru, mă îmbrac în costum și debitez rolul). Chiar dacă spectacolul respectiv se joacă de mult, actorul trebuie să-și „împrospăteze” rolul, el trebuie „să-și machieze și să-și costumeze sufletul pentru crearea vieții spiritului omenesc al rolului pe care sunt chemați, înainte de toate, s-o trăiască din nou în fiecare spectacol.”⁶⁰ El trebuie să vină din timp la teatru, cu două ore înainte, dacă joacă un rol important, ca să aibă timp să se pregătească. E bine să-și înceapă întotdeauna exercițiile cu destinderea mușchilor, deoarece, fără asta, munca ulterioară e imposibilă. Apoi, „e destul să atingi unele momente principale ale rolului sau ale studiului, etapele principale ale piesei, fără să dezvolți până la capăt toate temele și fragmentele ei.”⁶¹ Acest proces pregătit pentru spectacol, dacă e făcut cu seriozitate, devine necesar și decurge ușor și relativ repede. Ideea unui antrenament de cincisprezece minute va căpăta o mare dezvoltare în practică (introducerea în studio a „toaletii actorului”), cât și în teoriile teatrale inspirate de Stanislavski.

Dintre spectacolele sale ne oprim numai asupra ultimului – „*Tartuffe*” de Molière (decembrie 1939), care a fost continuat după moartea sa (survenită în 1838) de către Mihail Kedrov, cel care deținea rolul principal și-i fusese asistent de regie⁶². Practic, acesta este cel mai important spectacol stanislavskian pentru că este opera descoperirilor pe care le-a făcut în ultima parte a vieții și a concluziilor cercetărilor sale. „Cel mai important spectacol” nu prin valoarea lui, ci prin testamentul pe care îl constituie. Acestei moșteniri teatrul secolului XX și al începutului noului mileniu îi datorează totul. Toți marii practicieni, cercetători, teoreticieni, reformatori ai secolului trecut își găsesc sursa în opera profesorului de geniu care este Stanislavski, metodele sale formează cel mai complet sistem de lucru pentru actor, urmăresc „întruchiparea” (ceea ce în limba engleză va fi numit „fizicalizare”) vieții organice a omului-actor pus în circumstanțele situației date și nu pot fi reduse la „forme teatrale” sau închistate în tradiții, ci sunt mereu modificabile, după cum natura însăși este: „Părăsind viața vreau să vă predau bazele acestei tehnici [psihotehnica]. Ele nu pot fi reduse nici în scris, nici prin cuvinte. Ele trebuie studiate în cadrul muncii practice. Dacă veți ajunge la rezultate bune și veți înțelege această tehnică, atunci o veți răspândi și dezvolta continuu.” „... un spectacol în plus sau în minus nu mai are nici o însemnătate pentru mine. Important pentru mine este acum să vă transmit vouă ceea ce am adunat în decursul vieții întregi. Vreau să vă învăț să interpretați nu un singur rol, ci roluri.” Și ... „vă mai spun un secret. La drept vorbind sistemul meu cuprinde cinci sau zece porunci care vă dau puțința să interpretați în mod just toate rolurile voastre din decursul unei vieți întregi. Țineți minte însă: după o anumită perioadă de timp (patru-cinci

⁶⁰ Idem op cit, p. 317

⁶¹ Idem op cit, p. 319

⁶² Distribuția a fost următoarea: Kedrov – Tartuffe, Toporkov – Orgon, Knipper-Cehova sau Bogoiavlenskaia – doamna Pernelle, Coreneva – Elmira, Geirot – Cleante, Bendina – Dorina, Komissarov – Damis, Miheeva – Mariana, Kisleakov – Valere.

ani), orice actor mare și neîngăduitor cu sine însuși trebuie să înceapă a învăța din nou...”⁶³

Alegerea piesei are o semnificație precisă. Stanislavski este tot mai mult deranjat de faptul că este asociat cu un stil, realismul psihologic, pentru că asta risca să limiteze, în ochii practicienilor, aria de aplicabilitate a Sistemului. Trebuia să demonstreze cumva faptul că această metodă de lucru este universal aplicabilă; de aceea, a ales o comedie clasică în versuri.

Repetițiile au avut loc în apartamentul său de două camere, pentru că era perioada arestului la domiciliu, din martie 1936 până în aprilie 1938.

A aplicat în lucrul la acest spectacol altă tehnică de repetiție decât cunoașterea afectivă, căci, spune el, după lungi discuții la masă și vizualizări individuale „actorul urcă pe scenă cu capul împuiat, dar cu inima goală și nu poate juca.” De aceea *înlocuiește „analiza sentimentelor” cu „analiza activă”*. Descoperise metoda de a traduce imaginația în realitate, de a o aduce în actualitate. Actorii au fost de la început în picioare. Li s-a cerut să transforme spațiul de repetiție în casa lui Orgon; s-au gândit, s-au certat până au ales camera cea mai potrivită pentru cină sau pentru somn. Astfel, imaginația colectivă ia locul celei individuale, iar deciziile nu-i mai aparțin fiecărui actor în parte, ci grupului și piesa devine mai palpabilă. „Azi, Aici, Acum” sunt cuvinte des întâlnite în scrisul lui din această perioadă.

Însemnările lui Toporkov de la repetiții arată că Stanislavski a disecat piesa, stabilindu-i „anatomia”. A împărțit distribuția în două tabere, una condusă de Tartuffe, incluzându-l bineînțeles pe Orgon, cealaltă formată din cei care bănuiesc falsitatea lui: soția lui Orgon, fiica, cumnatul și Dorina. Problemele celor două tabere sunt opuse, sugerând astfel acțiunea și contra-acțiunea, importanța pe care Stanislavski o dădea *conflictului*. A împărțit apoi piesa în 12 segmente, fiecare definit printr-un eveniment-cheie al conflictului dintre cele două tabere. (de exemplu: când familia protestează împotriva lui Tartuffe, Orgon contra-atacă: se hotărăște să-și mărite fiica cu el.)

Improvizația a devenit metodă de lucru. În primele repetiții au lucrat ceea ce numim azi exerciții de „extratext”, scene care nu apar în piesă, ci sunt improvizate, iar actorii ajung, astfel, să stăpânească mai bine realitatea piesei, mediul ei înconjurător: o cină a întregii familii, o seară în care joacă cărți, prima întâlnire cu Tartuffe. Apoi, pe măsură ce se înainta, Stanislavski a trecut la *analiza activă* a piesei, adică la *metoda acțiunilor fizice*. Sentimentul, spunea el, nu poate fi fixat, dar acțiunea poate și, de aceea, studiul rolului trebuie să înceapă prin descoperirea acțiunilor fizice, simple și evidente, a succesiunii lor logice și, astfel, rolul se va crea de la sine, organic; sentimentele adevărate, emoțiile profunde ies pe această cale la suprafață; foarte repede, pe drumul cel mai scurt, actorul ajunge la crearea „imaginii scenice” (a personajului întruchipat); „și această metodă îngăduie interpretului să mențină și chiar să dezvolte imaginea scenică, odată creată.”⁶⁴

⁶³ Toporkov, V., *Stanislavski la repetiție*, Cartea rusă, 1951, p. 160

⁶⁴ Idem op cit, p. 169

Actorii au improvisat fiecare scenă ca să descopere fiecare acțiune, contra-acțiune, fiecare modificare. Au încorporat treptat textul (replici, ritm, imagine, stil), trecând liber din etapă în etapă în ritmul care s-a impus de la sine, până când le-a devenit necesară o mai mare expresivitate – aceea realizabilă prin cuvintele autorului. Stanislavski recomanda ca improvizația să rămână metodă permanentă de lucru, ca scenele să fie abordate mereu nu neapărat „altfel”, ci „într-un chip nou”, fără a folosi metode de convingere a partenerului care au funcționat altădată, pentru că de fiecare dată este nevoie de o acțiune vie și organică. Iar ce e organic, e întotdeauna nou. Pentru asta, actorul nu trebuie să țină cont decât de Scopul personajului său: acela de a-și convinge partenerul de dreptatea sa.

Iată, așadar, că, de-a lungul vremii, concepția sa despre arta actorului evoluează de la „maieutica sentimentului” – la „metoda acțiunilor fizice”, pornind drumul spre personaj de la „Eu” în cadrul circumstanțelor, Azi, Aici, Acum și parcurgându-l prin improvizație. Stanislavski înțelesese că o concentrare prea adâncă a actorului asupra a ceea ce se petrece în sine, asupra gândurilor și sentimentelor personajului, este riscantă. Asta pentru că a descoperit că, deși personajul e gândit ca ceva interior, e totuși un altcineva din tine și acel altcineva trebuie stimulat ca să iasă la suprafață, nu sentimentul. În plus, surplusul de informație blochează. În timp ce în cazul acțiunilor fizice, actorul acționează din punctul de vedere al personajului său, deci este personajul fără să-i mai „moșească” îndelung nașterea, iar concentrarea sa este asupra partenerului și a „rezolvării de probleme”.

4 REGULAMENTUL Teatrului de Artă și al Studioului I

„Прабда” – iată deviza Teatrului de Artă.

Adevăr la toate nivelurile: adevăr și sinceritate în abordarea rolului, după cum am văzut, o etică izvorâtă dintr-o moralitate reală și exersată, adevăr în punerea în scenă. „Regulamentul Teatrului de Artă”, despre care vom vorbi în continuare, sau spectacolele teatrului – să exemplificăm numai cu „Pescărușul” – sunt imagini elocvente ale acestui principiu fondator.

În ce privește elementele exterioare ale spectacolului, Stanislavski încearcă, mai ales în prima perioadă de creație, să facă din teatru un loc „mai adevărat decât viața”. Influențat și de punerile în scenă ale Companiei Meiningen, impunea o minuțiozitate extremă în reconstituirea istorică. Costumieri, decoratori, scenografi, machiori întreprindeau studii erudite în căutarea specificității și pentru obținerea autenticității. Camere tri-dimensionale cu clanțe reale la uși reale, cu costume originale, toate încercau să reproducă realitatea la maximum-ul posibilităților tehnologice. Pentru ca iluzia realistă să fie completă, se folosea ultima invenție a lui Antoine – al patrulea perete. S-a mers până acolo că, în actul I din „Pescărușul”, Sorin era plasat pe o bancă cu spatele la public. Cu timpul, de la această abordare tehnică, regizorală în sens „pictural”, cei doi conducători ai teatrului vor evolua spre sublinierea elementelor interioare, de subtext ale viziunii „psihologice”.⁶⁵

Chiar de la primele spectacole, Stanislavski și Nemirovici-Dancenko au răsturnat sistemul star-ului, la modă nu numai în Franța și în întreaga Europă, dar și pe scenele rusești. Cei doi pun accentul pe ansamblu, convinși fiind că, de fapt, întreaga distribuție muncește la fel de mult la realizarea unui spectacol, așa cum era de părere și André Antoine sau Ducele de Saxa Meiningen.

Dar drumul spre acest realism al punerii în scenă nu s-a făcut prin imitația ultimelor inovații teatrale, așa cum ar părea la prima vedere, ci, mai ales, datorită pieselor lui Anton Pavlovici Cehov. Nemirovici-Dancenko, asociatul lui Stanislavski, dramaturg și profesor de artă dramatică, a avut o intuiție genială în ce privește piesele lui Cehov, într-un moment în care chiar și Tolstoi considera „Pescărușul” o piesă slabă, iar lui Stanislavski îi era teamă că este „imposibil de jucat”. Nemirovici-Dancenko a înțeles că acest tip de dramaturgie, asociat cu jocul sincer și antiretoric pe care el și asociatul său își propuseseră să-l abordeze și cu noua lor viziune asupra ansamblului, ar putea să marcheze o întâlnire foarte importantă pentru trupă. Stanislavski i-a studiat piesele și a căutat să-l înțeleagă: „Piesele lui Cehov sunt pline de mișcare, nu însă din punct de vedere al desfășurării exterioare, ci al unui dinamism lăuntric.”⁶⁶ „Cehov, cu arta lui de adevărat maestru, știe să

⁶⁵ Definirea celor două modalități regizorale îi aparține lui Michel Viegnes (*Teatrul*, editura Cartea Românească, colecția Syracuza, 1999, p. 62)

⁶⁶ Idem op cit, p. 265

spulbere artificii teatrale prin adevărul artistic.” De aceea actorii care se încapățânează să joace, să reprezinte, jucând o piesă de-a lui Cehov, greșesc (e vorba de prima punere în scenă a „Pescărușului” la Teatrul Alexandrinski, o adevărată cădere și o deziluzie pentru Cehov, care și așa nu credea că are talent de dramaturg⁶⁷). „În piesele lui trebuie să fii, adică să trăiești, să existe, urmărind o stare sufletească și un drum lăuntric croit în adâncime.”⁶⁸ Chiar el însuși, jucând de câteva sute de ori același rol, a avut revelații și a descoperit sentimente și sensuri noi de fiecare dată. Dacă Cehov are meritul de a-l fi dus pe Stanislavski pe drumul investigației psihologice și de aici spre completarea sistemului său, Stanislavski are, în schimb, meritul de a-l fi înțeles, măcar în parte, așa cum o recunoaște și el și marele dramaturg.

„Прабда”. Pentru punerea în practică a acestui deziderat artistic, teatrul avea nevoie de anumite condiții obiective de activitate. Încă de la înființarea Teatrului de Artă, tot ce ține de partea artistică, managerială și administrativă a urmărit acest obiectiv.⁶⁹ Stanislavski are convingerea, ca și Andrea Perrucci, Goethe sau Ducele de Saxa, Chronegk

⁶⁷ Comparația dintre „Pescărușul” Teatrului Alexandrinski și cel al Teatrului de Artă ne ajută să înțelegem mai bine impactul revoluționar pe care l-a avut spectacolul lui Stanislavski și al lui Nemirovici-Dancenko. În 1896, Teatrul Alexandrinski din Sankt Petersburg a ales să pună în scenă piesa, mai ales ca să servească pe E.I. Levkeeva, o actriță de comedie foarte populară. Distribuția s-a întâlnit pentru câteva repetiții, actorii și-au învățat rolurile lucrând individual și și-au adus propriile costume. Teatrul a încropit un decor din ceea ce exista în magazia proprie. Cehov, prezent la unele repetiții, își dă seama că directorul teatrului, Karpov, nu înțelegea nimic din subtilitățile textului și este dezamăgit că nici actorii nu se străduiesc deloc în acest sens, ci fac tot ce știu, pretinzând că-și cunosc mai bine meseria. Enervat îi întrerupea adesea, rugându-i să fie mai naturali: „Prietenii, esențial este să înțelegeți că nu trebuie să fiți teatrali. E inutil. Totul este foarte simplu. Personajele sunt oameni simpli și obișnuiți.” (Henry Troyat, *Cehov*, trad. Marina Vazaca, editura Albatros, 2006, p. 186) Piesa avea să fie o cădere. Cehov nu a rezistat să stea în sală decât până la sfârșitul actului doi. La sfârșitul reprezentației a fugit din teatru cu gulerul ridicat, ca un hoț și a mers până la epuizare pe străzile înzăpezite ale Petersburgului. „De-aș mai trăi o sută de ani, n-aș mai scrie o altă piesă de teatru. În acest domeniu nu voi înregistra decât eșecuri!” (Idem op cit, p. 190) Doi ani mai târziu, Nemirovici-Dancenko, care-i era vechi prieten, îi cere acordul pentru punerea în scenă a „Pescărușului”, convins că înțelege bine piesa și că Stanislavski ar putea reuși o regie în sensul în care acesta și-ar dori. Cehov a refuzat mai întâi, dar a fost apoi convins de căldura și amabilitatea lui Nemirovici-Dancenko. Prezența sa la repetiții, jumătate de an mai târziu, l-a făcut să se destindă. Acești actori îi înțeleg piesa, iar Stanislavski însuși ar fi cu mult mai potrivit în rolul lui Trigorin decât interpretul care lucrase până atunci. Dorința îi este îndeplinită. Grija excesivă a regizorului pentru realism (Stanislavski obținea atmosfera vieții de la țară prin orăcăit de broaște și lătrat de câini) l-a făcut să rădă pe Cehov care i-a spus: „Teatrul are propriile lui convenții. Nu există al patrulea zid. Și în afară de asta, teatrul e o artă; reflectă chintesența vieții; nu trebuie așadar să introducem nimic în plus.” (idem op cit, p. 215) Premiera din decembrie 1898, a șasea din prima stagiune a Teatrului de Artă, avea să fie un mare triumf, Cehov avea să fie consacrat ca dramaturg, Stanislavski ca regizor, Olga Knipper (Arkadina) și Lilina (Mașa) ca mari actrițe, dar nu numai ele, ci întreaga trupă, căci era o trupă model, formată din talente deosebite, cu personalități artistice puternice: V.E. Meyerhold (Trepnev), V.V. Lujski (Sorin), A.R. Artiom (Șamraev), A.L. Vișnevski (Dorn), K.S. Stanislavski (Trigorin).

⁶⁸ Stanislavski, *Viața ...*, p. 266

⁶⁹ Situația teatrului și a actorilor era în acel moment deplorabilă: întreprinderile teatrale se aflau în mâna antreprenorilor, talentele se pierdeau deseori în masa de actori neinstruiți, în ciuda faptului că începuseră să existe școli de artă dramatică, tradiția degenerase în simple procedee tehnice de joc.

și mulți alții că actorul are nevoie de o *disciplină militară* din toate punctele de vedere și că, de aceea, arta actorului trebuie condusă ca o Monarhie. Reușita experimentului Pușkino (despre care vom vorbi pe scurt) este elocventă în acest sens. Principiul acesta etic și disciplinar este motorul care face ca întreg sistemul artistic (de la creație până la organizare) să funcționeze. Și această disciplină nu este una impusă, ci consimțită, una care se exersează până devine o a doua natură și care duce, prin concesiunea făcută de dragul intereselor grupului, al lucrului cu partenerul, care are drepturi egale, al lucrului sub conducerea unui regizor, unui coregraf, unui scenograf, etc. la cooperare. Numai *cooperarea* (ne-o spune sociologia) face posibilă (existența și) creația în cadrul unui grup, al unui ansamblu, al unei trupe și de aceea este încă una din *Normele* sugerate de Sistem.

Înființarea Teatrului de Artă are o foarte mare legătură cu aceste principii, pe care Stanislavski le descoperise din lunga sa experiență de amator.

În iunie 1897 V.I. Nemirovici-Dancenko și K.S. Stanislavski s-au întâlnit la restaurantul moscovit „Slavianski Bazar” pentru o discuție ce avea să dureze 18 ore. Cei doi au pus atunci bazele unei întreprinderi teatrale ce va marca istoria teatrului, au stabilit, de comun acord, toate premisele dezvoltării artistice viitoare și toate regulile de funcționare ale viitorului Teatru de Artă. Nu ne mai este cunoscut alt exemplu în istoria teatrului când inițiatorii unui proiect cultural să fi avut atâta maturitate a principiilor lor artistice și atâta hotărâre de a-și pune activitatea pe bazele cele mai statornice. Nici Congreșele celor care decid soarta viitoare a statelor nu au întotdeauna atâta seriozitate și eficiență.

Cei doi inițiatori ai proiectului aveau, în primul rând, o mare dragoste de teatru și necesități artistice care cereau rezolvare imediată. Nemirovici-Dancenko era un dramaturg cunoscut și premiat la ora aceea, („un actor înnăscut, care numai din întâmplare nu exercita această profesie” – așa cum ne povestește Stanislavski) și conducea de câțiva ani școala Societății Filarmonice din Moscova. Promoția sa din 1898 cuprindea actori extraordinari, cu genuri bine definite, alcătuind cu adevărat o trupă: Olga Knipper⁷⁰, Savițkaia⁷¹, Meyerhold, Munt, Sneghirev și doi absolvenți mai vechi I.M. Moskvîn⁷² și M.L. Roksanova. Simțea că avea datoria să facă ceva pentru ei, pentru că, dacă s-ar fi împărțiat

⁷⁰ *Olga Leonardovna Knipper*, viitoare Cehova, este un mare talent, educată și cu inițiativă proprie în creațiile sale. Se impune în teatru cu marile roluri cehoviene – Arkadina, Elena Andreevna, Mașa, Ranevskaia. În rolul Irinei din „Țarul Feodor” interpretarea ei era o adevărată „delectare”; în „Snegurocika”, M.Gorki găsește interpretarea ei „îngerească”, uimitor de frumoasă; în „Azilul de noapte” joacă rolul Nastiei; în „Hamlet”-ul lui Craig este o excelentă Gertrude.

⁷¹ *Savițkaia* face parte din galeria celor mai talentați actori ai Teatrului de Artă și dintre creatorii personajelor cehoviene clasice. Excelentă Olga în „Trei surori”, Anna în „Azilul...” lui Gorki.

⁷² *I.M. Moskvîn* va fi unul din cei mai talentați actori ai Teatrului de Artă, inteligent, cult, intuitiv, iubit de toți. Despre interpretarea sa extraordinară în rolul principal din „Țarul Feodor”, Stanislavski scria: „Moskvîn a jucat (deși se spune că nu era în formă) în așa fel, încât eu am plâns, am fost nevoit chiar să-mi suflu nasul. Toți cei prezenți în sală, chiar și cei din distribuție își suflau nasul. A fost strașnic!” (*Viața...*, p. 554). Cehov îl aprecia mult și, pentru că i-a descoperit talentul de lector, îl ruga unori să-i citească un fragment din nuvelele sale. Jocul excelent al lui Moskvîn în Epihodov îl va face pe Cehov să completeze rolul cu amănuntele create de el.

prin toate colțurile Rusiei, cu siguranță s-ar fi pierdut. Stanislavski era, de asemenea, înconjurat de talente reale la cercul său de amatori – „Societatea de artă și literatură”: M.P. Lilina (care îi devine soție în 1889), Samarova, Sanin, Artiom, Lujski, Mihailov, Alexandrov⁷³, V.F. Komissarjevskaja, Burdjalov⁷⁴, Popov, M.F. Andreeva⁷⁵, Raevskaia, ș.a.

În aceste condiții, Stanislavski răspunde pozitiv propunerii lui Nemirovici-Dancenko (căci el făcuse invitația) și încep să stabilească condițiile colaborării lor. Latura literară și administrativă va fi condusă de Nemirovici-Dancenko, iar latura artistică de Stanislavski. Totuși, indiferent de această împărțire a atribuțiilor, fiecare are dreptul să-și exprime părerea în legătură cu toate problemele importante, ba chiar să pronunțe „Veto”, caz în care cearta lua imediat sfârșit, toată răspunderea căzând asupra celui care pronunțase cuvântul magic.

Întâi de toate cei doi și-au stabilit principiile artistice comune discutând despre idealurile artistice ale fiecăruia, despre criteriile de selecție ale actorilor, despre problemele moralei actricești, despre problemele de tehnică, despre repertoriu.

„În legătură cu atitudinea morală generală ne-am înțeles de îndată că, mai înainte de a pretinde de la actori *executarea întocmai a regulilor de bună cuviință*, acțiune obligatorie pentru orice om de cultură, să le oferim, după cum era și firesc, condiții omenești de trai.”⁷⁶ La ora respectivă, trei sferturi dintr-o clădire de teatru erau destinate spectatorilor și numai un sfert actorilor, decorurilor, costumelor și recuzitei, croitoriei, birourilor, etc. Așadar, actorul era condamnat să suporte praful, mizeria, lipsa oricărei raze de soare, frigul sau căldura excesivă. „Fumatul neîntrerupt, gustările reci, luate în pripă pe ziarul întins pe genunchi, intriga, flirtul banal, bârfelile, anecdotele sunt consecințe firești ale condițiilor neomenești în care e silit să trăiască actorul.”⁷⁷ Cei doi directori hotărăsc să aloce primele sume colectate pentru a face din viitoarea clădire a teatrului un loc plăcut pentru o viață de cultură și creație, un loc în care fiecare artist să aibă o cabină dotată cu o masă de scris ce seara devine masă de machiaj, cu o lumină bună, cu o mică bibliotecă, un dulap pentru costume, un lavabou, un fotoliu confortabil, o canapea pentru odihnă după repetiții sau înainte de spectacol. Și, știut fiind că cea mai elementară cerință a unei minime civilizații este curățenia, hotărăsc să angajeze un personal pentru menținerea curățeniei. „Cabinele bărbaților trebuie să fie la alte etaje decât cele ale femeilor, având fiecare foaiere separate, unde să poată primi vizite și să se poată aduna actorii. Acolo trebuie să se afle câte un pian, o bibliotecă, o masă mare cu ziare și reviste, o tablă de șah (jocurile de noroc și cele de cărți fiind strict interzise). Să fie strict oprită intrarea cu

⁷³ *Alexandrov* – artist și regizor secund al Teatrului de Artă, avea darul de a imprima până și celui mai neînsemnat rol o interpretare artistică de un nivel atât de ridicat, încât se obținea o imagine de neuitat.

⁷⁴ *Burdjalov* – actor și regizor al Teatrului de Artă foarte apreciat de Stanislavski pentru talentul și „atitudinea lui de o puritate cristalină, de emoție înduioșătoare față de artă”, care înnobila atmosfera artistică.

⁷⁵ *Maria Feodorovna Andreeva* – excelentă în Irina, Varia, Natașa, Liza. În 1919, împreună cu M.Gorki, a fost printre inițiatorii înființării Teatrului Mare de Dramă din Petersburg.

⁷⁶ Stanislavski, *Viața ...*, p. 222

⁷⁷ Idem op cit, p. 224

paltoane, cu galoși și cu pălării. Femeile să n-aibă voie să poarte pălării în incinta teatrului.”⁷⁸

Abia când toate aceste condiții de trai vor fi satisfăcute, conducătorii teatrului vor cere actorilor să respecte *principiile unei discipline artistice severe*. Iată câteva dintre aceste reguli, puse pe hârtie, sub forma unui „proces verbal sub formă de sentențe sau aforisme” și pe care-l putem numi generic – *Regulamentul Teatrului de Artă*:

- „Nu există roluri mici, există numai actori mici.” Sau: „Astăzi joci rolul lui Hamlet, mâine ești figurant, dar și ca figurant trebuie să fii artist.”
- „Poetul, actorul, pictorul, croitorul, mașinistul slujesc deopotrivă țelul pe care scriitorul și l-a propus scriind piesa.”
- „Orice abatere de la viața artistică a teatrului este o crimă.”
- „Întârzierea, lenea, capriciul, toanele, lipsa de caracter, necunoașterea rolului sunt toate la fel de dăunătoare muncii și trebuie smulse din rădăcini.”⁷⁹

Aceste principii, completate cu timpul de altele noi, vor fi apărate cu strășnicie în cadrul Teatrului de Artă. („S-a interzis cu strictețe plimbarea prin sală după începerea spectacolului, atât a personalului, cât și a publicului.”; „S-au suprimat ieșirile la rampă ale actorilor spre a răspunde aplauzelor, nu numai în timpul actului, dar și după fiecare act.”⁸⁰)

Pentru că cei doi și-au propus să inaugureze teatrul în toamna anului 1898 și să joace, în cursul primei stagiuni, spectacole zilnice, au hotărât ca răstimpul care le rămâne la dispoziție, un an și patru luni, să fie alocat repetițiilor. Pentru că era vară, au hotărât să-și desfășoare repetițiile la 30 de km de Moscova, la Pușkino, pe moșia lui Arhipov (unul dintre membrii Societății de artă și literatură, care va deveni mai târziu regizor), pe care au transformat-o într-un adevărat laborator teatral. Programul de lucru a fost strict, se repetau două piese pe zi, în doi timpi; curățenia și ordinea o făceau tot artiștii. Trupa și conducătorii ei realizau faptul că jucau acum cartea întregului lor viitor artistic. Au făcut o serie de inovații în punerea în scenă (podium-uri, trape, scări, pasaje, platforme, trunchiuri de copaci) și au construit apartamente întregi pentru spectacol. Au înlocuit lumina plină cu semi-obscuritatea, chiar întunericul, iar cortina nu se mai ridică, ci se deschide lateral. Seriozitatea cu care au abordat această muncă, a însemnat asigurarea succesului lor.

Prima stagiune a teatrului a consfințit momentul înființării acestei întreprinderi particulare ca un Teatru cu adevărat de Artă. Alegerea repertoriului de către Nemirovici-Dancenko fusese inspirată: el a început cu Cehov pe care-l prețuia mult ca scriitor și ca prieten; de asemenea, regia lui Stanislavski a fost foarte originală, profundă, plină de fantezie și inspirație.

Spectacolele pe care le vor juca de la înființare și până la revoluția din 1905, vor aduce fiecare în parte ceva nou și vor avea un succes uriaș. Au făcut istorie punerile în scenă ale

⁷⁸ Idem op cit, p. 224

⁷⁹ Idem op cit, p. 225

⁸⁰ Idem op cit, p. 238

dramaturgiei lui Cehov, Gorki, Ibsen, Tolstoi, Shakespeare, ca și actorii teatrului care devin personalități artistice desăvârșite.

Prin 1905 însă, Stanislavski simte că, în ciuda succesului de public, teatrul ar fi într-un punct mort. Pornește din nou pe lungă cale a îndoielilor și a căutărilor, în timpul cărora noul ajunge un scop în sine. Acesta este momentul în care îl reîntâlnește pe *Vsevolod Emilievici Meyerhold*, fost actor al Teatrului de Artă, care părăsise trupa în căutarea unor drumuri noi, mai moderne, în artă. Cei doi își reunesc forțele în căutărilor lor: Stanislavski pune banii, Meyerhold vine cu ideile. Pentru a nu încurca programul complicat de repetiții și de spectacole al Teatrului, „se simțea nevoia unei instituții deosebite, pe care V.E. Meyerhold o numi inspirat «*studio teatral*». Nu era vorba nici de un teatru deplin format și nici de o școală pentru începători, ci de un *laborator* de experiențe destinat actorilor mai mult sau mai puțin împliniți în evoluția lor.”⁸¹

La baza noului studio se afla concepția lui Meyerhold că realismul își trăise traiul și că sosise vremea domniei irealului în teatru, a vieții reprezentate așa cum o întrevădem vag în visuri, în viziuni ori în clipele de extaz artistic. Piese sale însă (una de Maeterlink, una de Hauptmann), oricât de interesant ar fi fost procesul lor de creație, rămân doar niște teoretizări abstracte, formulări științifice. Stanislavski se lămurește încă o dată că între intențiile regizorului și posibilitățile de realizare se cascadează o prăpastie fără fund, dar mai ales că teatrul nu poate ființa fără elementele lui de bază, actorii de talent. Regizorul nu are valoare decât în măsura în care poate înlesni realizările artistice ale actorului. În plus, izbucnirea revoluției din 1905, ca și problemele financiare, îl fac pe Stanislavski să pună capăt activității Studioului.

Teatrul de Artă este totuși în impas: cei doi conducători ai săi simt că trebuie împrăștiat repertoriul și trupa. Cu toate acestea, și din cauza stării generale din țară, este foarte greu să se întrevadă direcția justă de urmat. Singura soluție care apare este organizarea unui turneu în străinătate. În 1906, trupa va susține 62 de spectacole, jucând la Berlin, Dresda, Leipzig, Praga, Viena, Frankfurt pe Main, Hanovra, Varșovia. Succesul lor este compleșitor, mari actori, mari oameni de stat îi susțin, iar Hauptmann le mulțumește pentru că se vede regizat pentru prima oară așa cum și-a dorit.

Turneul îi va inspira pe amfitrionii teatrului și, odată cu reîntoarcerea în țară, începe o a doua perioadă a Teatrului de Artă, la fel de fructuoasă și de inovatoare ca și prima. În 1907, Stanislavski pune în scenă „Drama vieții” de Knut Hamsun, spectacol de debut al asistentului său de regie – *Leopold Antonovici Sulerjițki* – un om foarte talentat, ce i-a fost colaborator și prieten până la sfârșitul vieții. Urmează spectacole extraordinare cu piese de Leonid Andreev, Turgheniev, Tolstoi. În 1911 Teatrul de Artă are parte de o întâlnire extraordinară: aceea dintre Stanislavski și regizorul englez Gordon Craig, invitat să monteze „Hamlet” avându-l ca titular pe minunatul actor Kacialov⁸².

⁸¹ Stanislavski, *Viața ...*, p. 334

⁸² *V.I. Kacialov* – unul dintre marii actori ai Teatrului de Artă; dintre rolurile sale de excepție enumerăm: Baronul, Iulius Cezar, Trofimov. Interpretarea pe care a dat-o rolului Hamlet era o adevărată încântare pentru Craig care, se știe, era foarte sever în ce-i privește pe actori. Stanislavski

Dar Stanislavski, odată pornit pe drumul cercetării, nu e mulțumit de rezultatele la care ajunge și, fiecare spectacol, chiar dacă încununat de succes, nu este decât o treaptă spre un adevăr ultim pe care îl caută. Munca sa de cercetare începea să dea roade și, în 1911, sistemul său a fost acceptat, în mod oficial, în Teatrul de Artă ca metodă comună de studiu și de joc. Din acest moment, își dedică toată viața implementării sistemului. Ce îl nemulțumește însă foarte tare este faptul că unii dintre actorii și dintre elevii săi au adoptat doar terminologia pe care el o vehicula, fără a-i înțelege și proba conținutul.

Apare așadar necesitatea organizării unui nou studio, cu atât mai mult cu cât munca de *laborator* nu poate fi efectuată în cadrul teatrului, care avea un program foarte strict de spectacole și repetiții, probleme de buget și de casă și alte treburi legate de activitatea zilnică a unei mari instituții. Și trupa avea nevoie de o regenerare: actorii mari ai trupei nu mai erau așa de tineri, de energici și de rezistenți, după o viață în care au repetat și au jucat într-un ritm nebun. Publicul, pe de altă parte, era necruțător fiindcă pretindea Teatrului de Artă mai mult decât celor mai bune teatre de renume mondial și susținute de stat, pretindea o viziune nouă și noi descoperiri la fiecare spectacol. Aceasta era ștacheta pe care chiar Stanislavski, Nemirovici-Dancenko și talentata lor trupă o stabiliseră.

De aceea, conducătorii teatrului au inaugurat în 1912 „*Primul Studio al Teatrului de Artă*”, rezervat tineretului, sub conducerea artistică și administrativă a lui Sulerjițki. Elevii Studioului erau toți tineri interesați să se formeze după îndrumările lui Stanislavski, dar el însuși ajungea destul de rar să le țină cursurile, din cauza programului încărcat de la teatru. În schimb Sulerjițki lucra foarte bine după indicațiile sale diverse „*exerciții menite să stimuleze starea de spirit creatoare, analiza rolurilor și formarea unui registru volițional, întemeiat pe succesiunea și logica fenomenelor sensibilității.*”⁸³

Cu această ocazie, Stanislavski își formulează cerințele față de tinerii actori, pe care le-am putea numi –

Regulamentul Studioului Unu sau Principii pentru tânărul actor:

- „*Artistul tânăr nu trebuie să-și forțeze vocea încă neformată, nici temperamentul și nici tehnica.*” Pentru asta are nevoie de „*o încăpere mică, de sarcini artistice conforme puterilor lui, de exigențe modeste și de un spectator binevoitor.*”

observa: „*Dacă i s-ar fi putut prezenta un ansamblu format din Salvini, Duse, Ermolova, Șaliapin, Moskvîn, Kacialov, iar în locul actorilor fără talent, marionete făcute chiar de el, cred că Craig s-ar fi socotit un om fericit și și-ar fi socotit visul împlinit.*” (*Viața...*, p. 396)

⁸³ Stanislavski, *Viața...*, p. 415

- „Artistul tânăr din Studio trebuie să joace mereu sub supravegherea profesorului său și să primească de la el, după fiecare spectacol, îndreptările și lămuririle respective care transformă reprezentarea publică într-o lecție practică.”
- „Cu timpul, după ce își va fi călit însușirile fizice și sufletești și după ce-și va fi jucat rolul și piesa de zeci de ori în atmosfera și condițiile Studioului, de-abia atunci tânărul actor ar putea suporta fără risc trecerea pe o scenă mai mare pentru a interpreta la început un rol pe care îl știe și pe urmă unul cu desăvârșire nou. În acest nou stadiu al dezvoltării lui i-ar fi de mare folos să joace alături de actori cu experiență.”
- „Integrându-se în ansamblul Teatrului de Artă, un elev al Studioului trebuie să devină un sprijin al celor vârstnici, un înlocuitor al lor, și, cu timpul, un acționar al întreprinderii pe care, pe vremea aceea, o trecusem în deplină proprietate actorilor.”
- „Trecând pe scena unui teatru mare, elevii Studioului nu trebuie să piardă contactul cu școala, dat fiind că-și pot întrebuința timpul liber continuându-și acolo studiile ca actori sau regizori, ca profesori sau experimenterii.”⁸⁴

Aceste principii, împreună cu cele ale Regulamentului Teatrului de Artă, au devenit, cu timpul, regulile de funcționare a teatrelor și școlilor din lumea întreagă. Ca atare sau modificate, în funcție de necesități și de diferitele mentalități ale practicienilor din diferite colțuri ale lumii, de diferitele mentalități ale fiecărei naționalități care va cunoaște și va adopta sistemul, aceste principii reprezintă, de fapt, un ideal la care cu greu ne mai ridicăm astăzi.

Studioul I va reuși să producă spectacole excepționale și, de aceea, va fi transformat în 1924 în teatru de sine stătător – M.H.A.T. al doilea, care a funcționat până în 1936. În 1916, ia ființă *Studioul II* prin transformarea școlii dramatice conduse de actorii Teatrului de Artă – Alexandrov, Massalitinov și Podgornâi. Această școală avea mulți actori talentați, pe care Stanislavski decide să-i organizeze într-un studio condus de unul din regizorii Teatrului de Artă – Mcedelov Vahtang Levanovici. În toamna lui 1924, tinerii actori s-au integrat ansamblului M.H.A.T., alcătuind tânăra generație. Concomitent s-a înființat *Studioul III*, compus din membrii studioului dramatic studentesc, condus de **E.B. Vahtangov** care a antrenat, ulterior, în activitatea pedagogică și pe alți artiști ai Teatrului de Artă. În 1924 a fost transformat în Teatrul „E.B. Vahtangov”. A existat și un *Studio IV*, înființat în 1921 și care devine, în 1927, „Teatrul realist”. Merită să amintim, de asemenea, și de *Studioul de Muzică* al Teatrului de Artă, organizat, în 1920, și condus de Nemirovici-Dancenko și care îi va purta numele începând cu anul 1926.

Munca de cercetare a lui Stanislavski continuă și după Revoluția din 1917 care aduce un dezastru în planul artistic, în primul rând pentru că nivelul economic al țării a scăzut brusc, dar și pentru că teatrul, arta în genere, sunt preluate de către stat și folosite cu scop propagandistic și utilitar. Este momentul când Stanislavski nu vede altă soluție decât un turneu în Europa și America (1922-1924).

⁸⁴ Stanislavski, *Viața ...*, p. 414, 415

Geniul și dechiderea pe care a avut-o Stanislavski au făcut ca Sistemul său să evolueze atât de spectaculos, să aibă atât de mulți discipoli în țară, în America și, apoi, pe întreg mapamondul. Toată istoria viitoare a teatrului este marcată de descoperirile, activitatea și opera lui Stanislavski și a colaboratorilor săi apropiați.

În plan pedagogic, metoda sa evoluează de la „maieutica sentimentului” la improvizație.

În plan estetic, de la o punere în scenă aproape naturalistă, la realism, la simbolism și atâtea alte -isme, care nu i-ar plăcea, dar, ceea ce e important este că, indiferent de stilul în care a lucrat la un moment dat, indiferent de inovațiile regizorale continue pe care le-a făcut, spectacolele sale revelau întotdeauna realizări actricești de excepție.

În plan managerial, sprijinit de oameni de talent și mare calibru cultural, dintre care Nemirovici-Dancenko, Sulerjiski și Vahtangov sunt doar vârful de lance, fără a-i uita pe actorii săi devotați, Stanislavski a evoluat de la lucrul pe scenă, la lucrul de laborator, de la conceptul de clasă de artă dramatică, la cel de atelier teatral.

În plan moral, Stanislavski, împreună cu Nemirovici-Dancenko reușesc, prin regulile stricte pe care le impun să crească nivelul artistic al trupei, lăsându-ne totodată principiile după care orice teatru „de artă” ar trebui să se conducă. Regulile etice de care s-au ocupat cei doi, au scos teatrul rus din mediocritate, au dat actorilor un profil cu adevărat profesionist.

5 LIBERTATEA DE CREAȚIE

Și totuși, dând atâtea reguli pentru activitatea artistică, să nu se înțeleagă că Stanislavski a fost un regizor-tiran, adept al despotismului regizoral. Nicidecum. El crede din tot sufletul în libertatea artistică și munca sa de o viață, metoda descoperită, nu sunt altceva decât dovezi ale credinței sale în actor, în valoarea sa de creator. Repetă de nenumărate ori faptul că suveranul și unicul stăpân al scenei este actorul de talent.

Esența acestei arte stă în caracterul ei practic, în raportarea concretă la toate elementele subiective și obiective ale realității. Această raportare, pentru a fi mai eficientă – în fond actorul lucrează cu cel mai vast domeniu: viul – are nevoie de ordonare. Metoda, oricare ar fi ea, nu face decât să sprijine actorul în procesul artistic. Așa cum regulile nu pot da opere mari, tot astfel metoda nu poate da talente. Ea are capacitatea de a potența ceea ce este Natură (natural) și obiectivul de a realiza Arta (creația). Dincolo de natură sau de artă se află combinația perfectă între ele – geniul. Dincolo de metodă, se află libertatea:

„În momentul în care mulțimea e zguduită, când toți trăiesc un singur sentiment de entuziasm, cu toată lipsa de frumusețe, cu toată urâtenia aproape, a unor actori și actrițe mari, se mai pune problema gustului, a conștiinței, a tehnicii sau a acelei forțe care se găsește în geniu și pe care nici el însuși, ca și Mocialov, n-o stăpânește?”⁸⁵

Geniul nu creează după reguli. Pe el îl caracterizează libertatea de creație. El este cel care face regulile.

În fond, unul din multiplele paradoxuri ale teatrului acesta este:

În timp ce abaterea de la regulile disciplinei artistice este o crimă. (după cum formulează Regulamentul...), nimic nu este mai îngăduit și mai recomandabil decât libertatea creatoare.

Asta pentru că tocmai respectarea disciplinei, creează condițiile manifestării libertății artistice.

„Sistemul este un ghid pentru a ajunge la creație, dar nu e un scop în sine. Sistemul nu poate fi jucat; folosiți-vă de el acasă. Pe scenă însă înlăturați tot, acolo nu există nici un fel de sistem, nu există decât natura. Sistemul este un manual, nu o filozofie. Din momentul în care începe filozofia, s-a isprăvit cu el.”⁸⁶

⁸⁵ Idem op cit, p. 592

⁸⁶ Stanislavski, *Munca actorului ...*, p. 588

6 ADDENDA

- CÂTEVA PRINCIPII PEDAGOGICE

- Artă are legile ei.
- Artă îi place ordinea și armonia.
- „Suveranul și unicul stăpân al scenei este actorul de talent.”
- „Talentele excepționale intuiesc și creează rolul în chip spontan. Fără îndoială că nu pentru ei s-au făcut legile ce conduc teatrul, ci ei înșiși sunt cei care făuresc aceste legi. Cu cât un actor este mai mare, ca atât mai mare va fi interesul ce-l va arăta mijloacelor tehnice ale artei sale.”
- „Fără aptitudini și talent n-ai ce căuta în teatru.” „În afară de talent mai trebuie și cunoștințe.”
- „Nu există artă care să nu necesite virtuozitate și nu există limite pentru această virtuozitate.”
- „Nevoia de a căpăta experiență și meșteșug este incontestabilă pentru arta actorului.”
- Artistul trebuie să se perfecționeze pe sine și să perfecționeze interpretarea rolului.
- Cu cât actorul e mai talentat, cu atât se interesează mai mult de tehnică în general, de cea interioară în special. Calitățile excepționale nu depind de noi. În ceea ce privește metoda tehnică, trebuie întâi s-o găsești, apoi s-o aplici, să înveți s-o stăpânești. „Pentru orice meșteșug se cere un talent deosebit și cu un bun meșteșug se poate ajunge până la genialitate.”
- „Talentul, inspirația, supraconștientul, trăirea rolului au precădere; tehnica există tocmai pentru ele, servind în mod conștient pentru a trezi creația supraconștientă.”
- Nu există roluri mici, există numai actori mici.
- Actorul, ajutat și de regizor, trebuie să cunoască circumstanțele, condiționările fiecărei scene în care apare: „Cine, încotro și pentru ce trebuie să se miște, ce stări sufletești trebuie să încerce, ce trebuie să facă, cum trebuie să arate etc.”
- Cuvinte cheie pentru spontaneitatea și autenticitatea actului artistic: „Azi, Aici, Acum.”
- Adevăr pe scenă este acel lucru în care crede sincer actorul. „Dar nu se poate crede decât în adevăruri, în adevăruri pe care trebuie să le simți și să le găsești.” Mă refer la adevărul sentimentelor și senzațiilor mele, al atitudinii mele față de viața imaginată de pe scenă.
- „Nimic să nu se petreacă pe scenă, să nu se rostească, să nu se intuiască, fără ca în prealabil să fi fost trecut prin filtrul adevărului.” Adevărul e mai convingător decât orice argument, deci numai o artă veridică e convingătoare.
- „În artă se pot face multe cu condiția ca ceea ce faci să fie artistic și convingător.”
- Simplitatea cu un bogat fond de imaginație este lucrul cel mai dificil de obținut în artă. (Lucru de care se tem și pe care îl evită cel mai mult toți cei care sunt insuficient pregătiți să atingă măiestria actricească.)

- „Dacă ceea ce se reprezintă nu este încă trăit, înseamnă că este vorba de meșteșug.”
- Termeni opuși: artă / meserie. „Meseria nu-l învață pe actor decât cum să intre în scenă și să joace, pe câtă vreme arta adevărată își propune să-l inițieze cu privire la mijloacele de a stimula în chip conștient natura creatoare inconștientă, pentru a ajunge la posibilitatea de realizare supraconștientă organică.”
- Iubește arta în tine, nu pe tine în artă.
- Termeni opuși: creație organică / interpretare. „Rolul nu se interpretează, ci se creează organic.”
- Orice intenție de a copia împiedică creația personală. Totuși, studiul artei marilor actori te ajută să-ți formezi gustul.
- Predarea specifică învățământului artistic se poate realiza pe două căi:
 - 1) pre-dare a „tradiției vii, făclie trecută din mână în mână, și nu de pe scenă.” / „inițiere în tainele actorului”.
 - 2) muncă neobosită și inspirată / experimentare
- Procesul de creație este în primul rând o deplină concentrare a întregii ființe fizice și spirituale (trup, simțuri, minte, voință, sentiment, imaginație.) Când actorul e concentrat asupra unui singur punct, de pe scenă, atunci, ca la un semn, întreaga asistență se atașează de rampă.
- Important e procesul creator, nu succesul: „Important nu e rezultatul însuși. El nu depinde de dumneata. Importantă e tendința dumentală spre realizarea temei, importantă e acțiunea însăși, încercarea...”
- Termeni opuși: artă veșnică / artă la modă. „E primejdios să te abați definitiv de la drumul principal pe care arta înaintează din vremuri străvechi. Cel care nu cunoaște drumul acesta etern riscă să piardă din ochi adevăratele țeluri ale artei și este condamnat să rătăcească de-a pururi pe poteci ce se înfundă în păduri încâlcite.”
- În lipsa tradiției arta noastră este condamnată la diletantism. „Actorul mult așteptat al timpului nostru va trece prin ființa lui tot ceea ce ne-a lăsat mai bun cultura și tehnica artistică de veacuri. Fără un atare patrimoniu, actorul cel nou se va trudi zadarnic să reveleze aspirațiile unei lumi întregi și să exprime suferințele omenirii.”
- Artă e menită să rezolve probleme artistice. „Numai elementul spectaculos, predica sau agitația, nu pot fi confundate cu artă autentică.” Tendința și artă sunt incompatibile.
- Scopul esențial al artei, al creației este acela de „a reda adevărata viață a spiritului uman”.
- Artă teatrală are caracter colectiv. Și pentru că presupune realizările artistice ale mai multor creatori, și pentru că presupune existența publicului. Mai mult, dezvoltă „sensibilitatea comună, de masă, care face mai acute momentele intuiției.”
- Toți artiștii care colaborează la un spectacol (actori, regizor, scenograf, dramaturg) trebuie să înțeleagă și să iubească ceea ce creează împreună. Pentru asta trebuie mai

- întâi să se înțeleagă între ei: „În această muncă e nevoie de o concesie reciprocă permanentă și un țel comun bine definit.”
- Și creatorii spectacolului, și personalul tehnic, trebuie să se supună „unui țel creator comun”.
 - Actorul are nevoie de o disciplină militară (impusă și, o dată înțeleasă necesitatea ei, autoimpusă). „Întârzierile, lenea, capriciul, toanele, lipsa de caracter, necunoașterea rolului sunt toate la fel de dăunătoare muncii și trebuie smulse din rădăcini.” În fond, indisciplina înseamnă nerespectarea artei, deci lipsă de talent.
 - Forțarea e un mijloc prost pentru creație! Așadar, nu fi încordat nici fizic, nici interior: „Când artistul se străduiește prea mult, e util să adopte chiar nepăsarea.” Totuși: «Dacă trupul meu nu se însuflește, nici sufletul nu poate crede.”
 - “Nu se poate lucra în artă la rece. Avem nevoie de un anumit grad de înflăcărare, ne e necesară atenția afectivă” ca să observăm lumea și să căutăm material pentru creație.
 - Actorul trebuie să știe să vorbească. Trebuie să aibă „o dicțiune simplă, puternică, frumoasă, în care să se simtă adevărata muzicalitate, ritmul susținut, real și variat care redă bine, liniștit, desenul interior al gândirii și sentimentului.”
 - Nu săriți etape în studiul artei actorului! Orice salt este o piedică în calea organicității. „Dacă nu ți-ai însușit pe rând experiența tuturor etapelor de trecere ale artei noastre, nu poți merge mai departe, nu poți să te integrezi în evoluția firească, în dezvoltarea organică a acestei arte.”
 - „Câteodată, pornind de la suprafață, se poate ajunge la adâncime. Nu este desigur calea cea mai bună, totuși adeseori e și ea o posibilitate pentru creația artistică.”
 - „...avariția în general, reveria în general, pasiunea în general. Acest “în general” este cel mai primejdios lucru în meseria noastră, a actorilor, căci are ca rezultat imprecizia contururilor sufletești și lipsește actorul de un teren solid pe care să poată păși în siguranță.”
 - Testați metoda pe propriile simțuri. Numai așa îi veți înțelege sensul. Apropiati-vă de teorie și de legile creatoare prin practică, prin exemplu, prin senzație proprie.
 - Adevărații artiști vorbesc despre arta lor simplu și pe înțeles.
 - „Un artist tânăr are nevoie la început de o încăpere mică, de sarcini artistice conforme puterilor lui, de exigențe modeste și de un spectator binevoitor.”
 - „Nu te apuca prea devreme să joci roluri pe care – dea Domnul! – le vei putea interpreta abia la sfârșitul carierei tale.”
 - „În arta teatrală, interpretul e dator să înțeleagă ce i se cere, spre ce tinde el însuși în creație, ce anume îl poate atrage și pasiona. Din șirul nesfârșit de asemenea probleme atractive pentru artist, din fragmentele rolului, se compune viața spiritului său, partitura lui lăuntrică.”
 - În limbaj teatral “a înțelege” = “a simți cu toată ființa”.
 - În creație trebuie la început să fii atras și să simți, iar, pe urmă abia, să vrei. Totuși, actorul nu poate nimic fără voință.

- „Obişnuința e a doua natură” - aceste cuvinte nu sunt în nici un domeniu mai aplicabile ca în arta noastră. „Orice lucru nou, pentru a ajunge un dar personal și organic, o a doua natură, trebuie să ia mai întâi drumul obișnuinței. Abia după aceea poți să folosești elemente noi fără să te gândești la mecanica lor.”
- Cuvinte cheie: exerciții sistematice, studiu perseverent, atitudine serioasă față de ceea ce se petrece pe scenă, înaintare treptată, de la simplu la complex. „Trebuie să se facă un studiu treptat al sistemului care să creeze o stare de spirit justă, cu ajutorul obișnuințelor și deprinderilor conștiente. În fapt nu e chiar atât de greu cât pare în teorie. Numai că nu trebuie să vă grăbiți.” Aveți o viața întregă la dispoziție!
- Dacă trupul nu se însuflețește, nici sufletul nu poate crede. „Pentru zămisirea unui rol, ca și pentru repetarea acestuia cu orice prilej, e necesară în prealabil o pregătire sufletească. Trebuie ca, înainte de spectacol, actorul să se pregătească nu numai fizicește, ci mai ales sufletește. Înainte de a crea, trebuie să intri în atmosfera sufletească în care actul tainic al creșterii devine posibil.” Numim această „atmosferă” - „stare de spirit creatoare”.
- Lucrați sub controlul permanent al unui ochi experimentat.
- Cred sau nu cred – acesta este criteriul de observare și control a muncii studenților de către profesor sau de către colegi. „Cei ce controlează creația altora, să se limiteze la rolul oglinzii și să spună cinstit, fără șicane, dacă cred sau nu cred ceea ce văd și aud.”
- Observațiile pe care le fac colegii trebuie să fie sincere, dar îngăduitoare, pentru că e ușor să judeci din sală. Oricum, sunt unii care se pricep să observe. Lor le poți cere sfatul. Cei care explică au și ei un avantaj: când explici cuiva, te lămurești și pe tine în același timp.
- Trebuie să-ți găsești locul adevărat în teatru, să-ți descoperi genul personal și propria chemare: „În artă e lucru important să-ți înțelegi la timp întrebuintarea potrivită.” „Vai de actorii care nu pot vedea genul care li se potrivește!”
- Arta corectează natura, dar n-o s-o poată niciodată înlocui.

Bibliografie

1. Aristotel, *Poetica*, editura Academiei RPR, traducerea D.M. Pippidi, București, 1965
2. Banu, George, *Moduri de comunicare în teatrul secolului XX*, rezumatul tezei de doctorat
3. Boleslavski, Richard, *The First Six Lessons*, Routledge, NY and London
4. Carnicke, Sharon Marie, *Twentieth Century Actor Training*, SUA, 2000
5. Ceaușu, Gheorghe, *Omul și valorile – Fenomenologia aroganței*, editura Viitorul românesc, 2004
6. Cojar, Ion, *O poetică a artei actorului*, editura Paideia în colaborare cu Unitext, ediția a III-a, 1998
7. Cristea, Mircea, *Teatrul experimental contemporan*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996
8. Cucu, Silvia, *Istoria teatrului rus*, editura Didactică și Pedagogică, București, 1962
9. Diderot, Denis, *Paradox despre actor*, în *Opere alese*, ESPLA, București, 1957
10. Drimba, Ovidiu, *Istoria teatrului universal*, editura Saeculum, București, 2000
11. Drimba, Ovidiu, *Scriitori, cărți, personaje*, editura Saeculum, București, 2002
12. Gorceakov, N. *Lecțiile de regie ale lui K. S. Stanislavski*, ESPLA, București, 1955.
13. Merlin, Bella, *The Complete Stanislavsky Toolkit*, Nick Hern Books, London, 2007
14. Noica, Constantin, *Modelul cultural european*, editura Humanitas, 1993
15. Pandolfi, Vito, *Istoria teatrului universal*, editura Meridiane, București, 1971
16. Stanislavski, Konstantin Sergheevici, *Munca actorului cu sine însuși*, ESPLA, București, 1955
17. Stanislavski, Konstantin Sergheevici, *Viața mea în artă*, traducerea I. Flavius și N. Negrea, editura Cartea Rusă, București, 1958
18. Șaliapin, *Pagini din viața mea, Masca și sufletul*, editura Uniunii Compozitorilor, 1962
19. Tieghem, Phillippe van, *Mari actori ai lumii*, editura Meridiane, 1969
20. Troyat, Henry, *Cehov*, traducerea Marina Vazaca, editura Albatros, București, 2006
21. Toporkov, V., *Stanislavski la repetiție*, Cartea rusă, București, 1951
22. Tonitza, Michaela și Banu George, *Arta teatrului*, editura Enciclopedică, București, 1975
23. Viegnes, Michel, *Teatrul*, editura Cartea Românească, colecția Syracuse, 1999
24. Zamfirescu, Ion, *Istoria universală a teatrului*, vol. I, ESPLA, 1958; vol. II și III, ELU, București, 1958-1968
25. *** *Atelier*, caiet de studii, cercetări, experimente, coordonator Adriana Marina Popovici; UNATC Press
26. *** *Theatre/Theory/Theatre*, the major critical texts from Aristotle and Zeami to Soyynka and Havel, Applause

Mihaela Bețiu este actriță și lect. univ. dr. al Facultății de Teatru din UNATC „I. L. Caragiale” București, actual prodecan și fost director al Centrului de Cercetare al aceleiași facultăți, redactor coordonator al revistei „CONCEPT” și al „Caietelor Bibliotecii UNATC”, autoare a programelor de titularizare și definitivare, autoare a subiectelor pentru examenele naționale susținute de profesorii din învățământul preuniversitar de specialitate, expert colaborator CNCS, traducătoarea ultimei ediții a manualului „Improvizație pentru teatru” de Viola Spolin (Unatc Press 2008), autoare a cursului „K. S. Stanislavski și fundamentarea psihologică a artei actorului” (Unatc Press 2011), autoare a manualului de tehnici teatrale în cadrul proiectului „Competențe în comunicare. Performanță în educație” (2012), editor de carte.

Teza de doctorat: *Actorul și performanța între normă și abatere* – 2008

Afilierie instituțională: Universitatea Națională de Artă Tetrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” București, Facultatea de Teatru, str. Matei Voievod 75-77, sector 2 București



Mihaela Bețiu is an actress and lecturer PhD in the Faculty of Theatre from UNATC "I. L. Caragiale" Bucharest, the current vice dean and former director of the Center for Research, coordinating editor of the magazine "Concept" and "Library UNATC Notebooks", author of syllabus and subjects for national exams held by pre-university teachers from the theatre specialized classes, short time expert and long time expert contributor to CNCS, translator on the 1999 edition of "Improvisation for the Theater" by Viola Spolin (UNATC Press 2008), author of the lecture "K. S. Stanislavski and psychological foundation of the actor's art" (UNATC Press 2011), author of a handbook of theatrical techniques for the European Project "Communication Abilities. Performance in Education" (2012), book editor.

PhD Thesis: "The Actor and Performance Between Norm and Deviation" – 2008

Institutional affiliation: National University of Theatre and Cinematography "IL Caragiale" Bucharest, Faculty of Theatre, St. Matei Voievod, 75-77, Sector 2, Bucharest