

YORICK

MUNCA  
ACTORULUI  
ASUPRA ROLULUI  
ETICA

KONSTANTIN  
**STANISLAVSKI**

Traducere din limba rusă de  
RALUCA RĂDULESCU

Prefață de  
NIKITA BETEHTIN

**NEMIRA**

## Prefață

Ce ar fi dacă am privi înapoi la lumea în care a trăit și a lucrat excepționalul actor și regizor Konstantin Sergheevici Stanislavski și am compara-o cu lumea de azi? Este oare posibil să comparăm aceste două lumi? Par a fi două universuri diferite, care nu au absolut nimic în comun. Azi, generația noastră are acces la posibilități la care generația lui Stanislavski putea doar să viseze. În lupta pentru atragerea publicului, regizori de teatru din toată lumea se complac în folosirea noilor tehnologii, încercând să facă spectacole moderne, actuale și spectaculoase. De cele mai multe ori, tehnologia maschează eficient deficiențele trăirii actoricești. Uneori nu e deloc clar ce are mai mult efect asupra spectatorului modern: tehnologia sau arta actorului, tehnica interpretării și a trăirii pe scenă.

Să însemne asta că descoperirile lui Stanislavski nu mai sunt de actualitate? Nici vorbă. În ciuda dezvoltării rapide, tehnologia nu rezolvă problema comunicării vii și directe între public și actorul de pe scenă. Atât timp cât pe scenă sunt actori vii, iar în public se află oameni vii, va exista cu siguranță tema artei actorului sau, mai

degrabă, a tehnicilor artei actorului. Actorilor li se cere să fie în pas cu progresul tehnologic zi de zi, tot mai rapid.

Să înțelegi sistemul lui Stanislavski nu e deloc ușor. Atât teoreticienii, cât și practicienii artei teatrale studiază, generație după generație, moștenirea lui Stanislavski, iar dezbaterile despre metoda sa continuă și acum, la aproape o sută de ani de când a apărut. Stanislavski nu a reușit să își finalizeze munca asupra sistemului său. Chiar și primul volum din *Munca actorului cu sine însuși* a fost publicat postum. Konstantin Sergheevici Stanislavski nu intenționa să scrie un manual despre arta actorului. Îl îngrozea doar simpla idee de înțelegere scolastică a sistemului său. Le-a cerut discipolilor lui să se raporteze la această metodă ca la un „ghid”, nu ca la o „filosofie”. Noi am primit moștenire un potențial uriaș – o serie de idei, însemnări de jurnal, căutări nefinalizate ale marelui regizor, actor și pedagog. Nu am primit moștenire un manual de instrucțiuni gata făcut, nu am primit un rezultat, ci un traseu de creație și note de călătorie. De aici și numărul extrem de mare de interpretări ale metodei sale.

Pentru a înțelege sistemul, trebuie să avem idee cu ce s-a luptat constant Stanislavski. Linia roșie care îi străbate toate textele este lupta împotriva artei moarte, lipsite de orice adevăr al vieții. Stanislavski a dus o luptă susținută împotriva interpretării mecanice a actorilor pe scenă, împotriva jocului fals și artificial, împotriva oricărui tip de scâlămbăială. El a detestat clișeele actoricești, pe care le considera repetări moarte, grimase, pe care actorii le foloseau cu iscusință, fără a ține cont de logică, în speranța succesului la public. Stanislavski a propus o abordare cu totul inovatoare, o nouă tehnică de actorie bazată pe o analiză profundă a liniei personajului, a logicii acțiunilor, a evenimentelor și situațiilor date, pe dezvoltarea unei partituri de „acțiuni fizice și psihologice”.

Pe Stanislavski îl interesa însușirea profundă de către interpret a situațiilor date ale personajului, legătura dintre rol și actor la nivelul intuiției. Stanislavski considera că principala însușire a sistemului era să creeze condiții pentru actor de a include în munca lui o resursă artistică infinită, și anume subconștientul interpretului. Lucrul cu propria memorie „afectivă” (memoria emoțională) și cu propria experiență de viață (magicul „dacă”) trebuie neapărat să provoace intuiția creatoare să se supună voinței actorului și să îl conducă pe drumul cel bun, singurul corect. Stanislavski numește legătura strânsă dintre adevărul interior și exterior al acțiunii scenice, unitatea dintre „viața corpului uman” și „viața spiritului omenesc”.

Sistemul este un ghid, nu un manual de instrucțiuni. Sistemul nu poate fi memorat pe de rost. În mâinile unui meșteșugar, țesătura vie a sistemului se înăsprește și devine „unealtă primitivă de lucru”. Stanislavski ne avertizează că nu urmarea zeloasă a căilor bătătorite, ci intuiția artistului este busola pentru drumul spre întruparea rolului. Scrierile lui Stanislavski sunt o ocazie de a intra în dialog cu marele maestru. Jurnalele pe care le-a lăsat ne permit să-l vedem pe Stanislavski ca pe un etern elev, care are îndoieli, care uneori e nervos, neliniștit, exigent atât cu el însuși, ca artist, cât și cu colaboratorii lui.

Dacă prin creație înțelegem posibilități nelimitate ale „spiritului omenesc”, atunci munca asupra rolului a lui Stanislavski este, fără exagerare, un model de cale de creație autentică, ce nu are un punct final. În aceste note, cel mai mult surprinde energia căutărilor obsesive ale artistului, în care s-a străduit să atingă esența. Să ajungă cu orice preț la adevăr, să scoată materialul necesar rolului din sinele său cel mai profund, din oceanul adânc al subconștientului, să simtă într-un singur moment adevărul personajului său.

Aceasta a fost adevărata sa pasiune. Iar această pasiune și această energie ne pot inspira și pe noi, oameni complet diferiți, dintr-o altă epocă și cu o cu totul altă viziune asupra lumii și o altă concepție despre univers.

NIKITA BETEHTIN  
Regizor de teatru

## Nota traducătoarei

Volumul *Munca actorului asupra rolului* a fost conceput de K.S. Stanislavski drept încheiere a trilogiei dedicate „sistemului”, tratând aici procesul de creație a spectacolului și a rolului, scopul pentru care a și creat „sistemul”. După ce *Munca actorului cu sine însuși* apăruse în Statele Unite ale Americii (1924) și în Rusia (1926), la începutul anilor 1930, Stanislavski a lucrat la aceste noi capitole pentru a-și întregi opera, dar ele au fost publicate abia postum, sub titlul *Munca actorului asupra rolului*.

Am inclus aici și volumul *Etica*, scris de Stanislavski în 1908, după cum reiese dintr-o scrisoare către M.P. Lilina, din 28 august 1908: „Am rămas seara acasă și am scris, se pare, un capitol despre etică. Ieri, luni, la repetiția de dimineață, l-am citit actorilor. Se pare că i-a pus pe gânduri și am avut o repetiție bună.” Lucrarea a apărut tot postum, abia în 1947. De cele mai multe ori a fost publicată ca o carte, sau mai degrabă ca o broșură, de sine stătătoare, însă dimensiunile reduse ne-au determinat să o includem în acest volum, întrucât, precum celelalte capitole, nu a apărut până acum în limba română.



Notele de subsol din volumul de față sunt parțial preluate din prima ediție a cărții, atunci când am considerat că ar fi utile și cititorului de azi, parțial sunt note ale traducătoarei, gândite ca sprijin pentru lectură. Am simțit însă nevoia unei explicații suplimentare, pentru nota în care se precizează că în scrierile lui Stanislavski există o legătură directă între numele personajelor și esența lor: Tvorčov (în alte ediții, Torčov) este „creatorul”, Remeslov este „meșteșugarul”, Rassudov este „raționalul”, Ciuvstvov este „cel care simte”, Igralov este „cel care joacă”, Iunčov e „tânărul”, Nevolin e „cel constrâns”, Șustov e „agilul”, Bivalov e „cel cu experiență” etc.

RALUCA RĂDULESCU

## I. Din însemnările anilor 1911–1916<sup>1</sup>

E greșit să credem că libertatea artistului înseamnă să facă ce vrea el. Asta e libertatea tiranului. Cine e cel mai liber dintre toți? Cel care și-a câștigat independența, fiindcă ea întotdeauna se câștigă, nu se primește. Independența primită nu oferă și libertate nemărginită, pentru că ea se pierde foarte repede. Cel care s-a eliberat singur, cel care nu are nevoie de niciun ajutor, cel care știe tot, poate tot e independent din toate punctele de vedere, pentru că dispune de propria părere, cel care are tot felul de mijloace de luptă împotriva obstacolelor și a contradicțiilor care îi ies permanent în cale, acela este cu adevărat liber.

De aceea, actorul care a simțit rolul mai bine decât autorul, care l-a analizat mai bine decât criticul, care a înțeles piesa mai bine decât regizorul își cunoaște mai bine decât oricine altcineva talentul, instrumentele sufletești și de expresie, își dezvoltă propria tehnică de virtuozi; el e cel care și-a pregătit corpul, vocea, mimica, care a studiat teoria artei, a picturii, a literaturii și tot ce îi mai poate fi necesar.

<sup>1</sup> Materialele din această secțiune (în afară de „Istoria unui rol”) sunt publicate, cu câteva corecturi, în *Însemnări*, de K.S. Stanislavski, vol. 2, Moscova, 1986.

Așadar, cel care a îndeplinit la perfecțiune toată munca de pregătire și de creație a actorului, acela este cu adevărat liber.

## GRADAȚII ÎN CREAREA ROLURILOR DE CĂTRE ACTORI CONTELE LIUBIN DIN *PROVINCIALA*<sup>1</sup>

Primele repetiții. Ca să le explice celorlalți, a arătat procesul de trăire pe rolul lui. O intrare nervoasă. A pășit ușor: și cu trăire, și simplu, firesc. A abordat rolul din punct de vedere al gradației îndrăgostirii și al ironizării contelui. Pentru elevii prezenți la repetiție a fost un mare succes. Nemirovici-Danchenko l-a urmărit, apoi a zis: „Excelent actor. Nu-mi dau seama când trăiește și când își imaginează.” L-a direcționat spre un ton comico-serios.

Chinuri, căutări. A început să-și construiască o viață, l-a nimerit pe Șabelski<sup>2</sup> la bătrânețe, decrepit. Era neplăcut. De două ori în prezența lui Suler<sup>3</sup> i-a ieșit un brazilian simpatic, naiv și scandalagiu. Dobujinski<sup>4</sup>, Suler și ceilalți participanți l-au primit foarte bine.

A dispărut brazilianul și iar i-a ieșit Șabelski. Suler l-a împins pe ne-simțitul care nimerise peste „marele prinț”. L-au respins, era antipatic.

<sup>1</sup> *Provinciala* este o comedie într-un act scrisă de I.S. Turgheniev, în 1850, piesă care a făcut parte din spectacolul format din trei texte ale lui Turgheniev, montat de K.S. Stanislavski la Teatrul de Artă din Moscova, cu premiera pe 5 martie 1912 (n. tr.).

<sup>2</sup> Personaj din *Ivanov*, de A.P. Cehov, spectacol care a avut premiera la Teatrul de Artă din Moscova, în 1904.

<sup>3</sup> Leonid Antonovici Sulerjițki (1872–1916) a fost regizor și profesor, asistent al lui Stanislavski la Teatrul de Artă (n. tr.).

<sup>4</sup> Mstislav Valerianovici Dobujinski (1857–1957) a fost grafician și scenograf de teatru rus (n. tr.).

Am urcat pe scenă. O repetiție groaznică, n-am putut să fac nimic, nici măcar să intru în cerc. Dup-ai-a n-am dormit toată noaptea.

Următoarea repetiție la scenă. Probă de machiaj, i l-am arătat lui Suler pe „marele prinț”. Credeam că-l găsisem, dar l-au respins. Încă un eșec.

Repetiție pe scenă fără machiaj. Mă simțeam rău. Jucam obraznic. Publicul a aprobat, Suler nu. A zis că e mai bine, dar încă nu sunt brazilian (evoluție).

29.11.1912 – O generală mizerabilă. Mă simțeam perfect, deși obosit și slăbit. Am băut vin, ca să-mi fac curaj. Am jucat bine. A fost amuzant. Puține laude din partea publicului și a lui Suler. Stahovici<sup>1</sup> e rece. Zice că prima parte e plictisitoare, a doua e mai bine. Încă nu se vede brazilianul. Eșec. (Oare n-ar trebui să renunț la scenă?)

Marusia<sup>2</sup> e mereu nemulțumită de ea însăși, zice că nu și-a găsit acel ceva! Nu doarme noaptea, plânge mult. Ne certăm mult.

A doua generală. Participă Nemirovici-Danchenko. Zice că totul e caricaturizat, că până la momentul „și ce i-ar spune această femeie acestui bărbat” e plictisitor<sup>3</sup>. Apoi merge excelent, cu brio. Nemirovici-Danchenko i-a spus Marusiei că nu-i iese încă rolul. Moskvina a zis același lucru.

Ultima generală.<sup>4</sup> Nimeni n-a zis nimic. Nemirovici-Danchenko e viclean. Zice că e mai puțin caricatural, dar mie îmi iese mai fără

<sup>1</sup> Aleksei Aleksandrovici Stahovici (1856–1919) a fost general-maior, actor la Teatrul de Artă și unul dintre directorii săi în 1907 (n. tr.).

<sup>2</sup> M.P. Lilina (Alekseeva) a fost interpreta rolului Daria Ivanovna.

<sup>3</sup> Se referă la cuvintele contelui Liubin către Daria Ivanovna: „Hai, spuneți-mi, ce-i va răspunde această femeie acestui bărbat dacă el, acest bărbat, o va asigura că nu a uitat-o niciodată, absolut niciodată, că întâlnirea cu ea, ca să zic așa, l-a atins direct în inimă?”

<sup>4</sup> Ultima repetiție generală a avut loc pe 5 martie. Al doilea spectacol menționat mai jos a avut loc pe 6 martie, al treilea, pe 8 martie, al cincelea, pe 11 martie, al șaselea, pe 12 martie și al șaptelea, pe 15 martie.



vlagă, fără brio, deși în prima jumătate gradațiile îndrăgostirii sunt mai bine.

Disperare totală. A doua zi, repetiție la mine acasă. Lacrimile lui M.P.A.<sup>1</sup>, o noapte albă. Suler, care păstrase o anumită nuanță în voce, s-a săturat și a mers pe curentul invizibil de adâncime a rolului. Am găsit. Și M.P.A. și-a găsit acel ceva.

Spectacol. S-a jucat liniștit, bine. Succes. Suler: încă nu e gata personajul. Nemirovici-Dancenko zice: a doua generală e direcția bună (tonul nu e rău). Suler îmi cere o schimbare forțată a vocii.

Al doilea spectacol. Forțez schimbarea vocii. Tot rolul e fals, mă alint, îmi e rușine. Soția mea e mai bună. Sunt disperat. Cronicile m-au bulversat<sup>2</sup>.

Două zile de chin și îndoială. Mi-e teamă să mă gândesc la rol. Când mă gândesc, totul se tulbură în sufletul meu. Totul îmi scapă din mână. Vreau să renunț la scenă. Mă hotărâsc să mă pun în situație, să nu fac ce îmi cere Suler. Vreau să mă regăsesc pe mine însumi. Încep să-mi dau seama că severitatea de la început e falsă. O atenuiez, prin urmare devine mai omenească. Cronicile mă tulbură.

Al treilea spectacol. Mă simt mai bine. Știu că în sală e Kugel<sup>3</sup>. Mă machiez mai discret. Publicul nu primește foarte bine gradațiile. Deși ascultă.

<sup>1</sup> M.P. Lilina (Aleksieva) (1866–1943) a fost actriță a Teatrului de Artă din Moscova, soția lui K.S. Stanislavski (n. tr.).

<sup>2</sup> Criticii scriau despre strălucirea comică exagerată a lui Stanislavski, interpretare ce ajungea până la farsă, despre exagerarea caricaturală în plan exterior. Dar majoritatea criticilor au fost de acord că măiestria și încărcătura interioară a actorului justificau imaginea aspră a contelui Liubin și a cucerit treptat publicul cu jocul său. Câteva spectacole mai târziu, Stanislavski și-a refăcut iritat machiajul, propus de M.V. Dobujinski, și a îndulcit puțin modul în care juca.

<sup>3</sup> Aleksandr Rafailovici Kugel (1864–1928) a fost critic de teatru, redactor-șef al revistei *Teatrul și arta*, fondatorul Teatrului „Oglinda strămbă” (n. tr.).

Soția, derutată de noile mele tonuri, joacă mai prost.

Nu pot să intru în cerc. Îmi e rușine să joc și să urc pe scenă cu vocea schimbată forțat. Sunt într-o disperare totală, mă îndoiesc de „sistem”.

Îmi e frică de prima parte a rolului. Mă simt actor, ceva ce n-am mai simțit de cinci ani. Soția mea se simte mai bine, dar nu-mi place cum joacă.

Mă sperie începutul rolului numai când mă gândesc la replici. Fac eforturi să-mi regăsesc starea naturală, adevărul, „cercul”. Dar sunt atât de împrăștiat, încât nu pot să fac nimic.

Al cincilea spectacol. Am tăiat prima jumătate a scenei cu M.P.A. Bucățile le-am separat cu o pauză de mimică (mă frig din cauza cărbunilor). La întâlnire am un ton mai afectuos, care apoi devine mai rece. Nu i-am adunat pe toți în cabina mea înainte de spectacol, m-am pregătit singur. Am înțeles cum să-mi țin mâinile (coatele în lateral, cu o mișcare circulară a brațelor, ca în școala de balet franceză). Mă simțeam bine. A apărut „cercul”, era liniște. E drept, poate și pentru că dimineața jucasem un rol mai vechi și găsisem starea potrivită<sup>1</sup>.

Marusia a jucat mai bine, dar nu e mulțumită de ea. Amândoi am tras de timp în prima jumătate a scenei, nu sunt singurul vinovat, în multe privințe e vinovată și Marusia.

Al șaselea spectacol. Am găsit o nouă postură a corpului și a brațelor (militară, cu coatele îndepărtate). Asta m-a readus la viață. Mulțumită comunicării cu plexul solar, m-am simțit bine, am jucat bine. Suler a zis că n-a fost rău, dar încă nu e ca la repetițiile din foaierea de sus. Butova<sup>2</sup> era în extaz.

<sup>1</sup> În dimineața de 11 martie, Stanislavski l-a jucat pe prințul Abrezkov în *Cadavrul viu*, de L.N. Tolstoi.

<sup>2</sup> Nadejda Sergheevna Butova (1878–1921) a fost actriță a Teatrului de Artă din Moscova (n. tr.).

Marusia a jucat mai bine, dar a rămas tot nemulțumită de ea.

Al șaptelea spectacol. După două zile de varză înainte de a doua sone-rie, mă durea burta. Mă încurca. Am jucat decent, dar m-am simțit bine doar câteva minute. N-a existat niciun obiect. „Cercul“ a fost prost. Au ascultat și au râs foarte tare. Au aplaudat foarte puțin.

Marusia a trăit pentru prima oară totul, de la început până la sfârșit.

La al treilea spectacol cu *Provinciala*, încep să-mi înțeleg toate greșelile de la repetiții.

Nu trebuie să abordezi un rol direct din plan exterior.

Nu trebuie să te urci pe scenă și să faci o mizanscenă, dacă nu ai trăit și nu ai creat o perspectivă a sentimentelor.

Așadar, înainte de orice, trebuie să găsim, să creăm, să retrăim scheletul rolului, adică să credem că el, contele, a venit într-o casă străină, caută pe cineva, ceartă pe cineva, fără să se aștepte, o întâlnește pe Daria Ivanovna, vrea să fugă, e nemulțumit când e reținut, își ascunde iritarea, observă, e mândru de victoria lui etc. Trebuie să trăiești toate astea punându-te în situație. Acesta este scheletul imaginii sufletești a rolului. După ce ai făcut asta, poți îmbrăca scheletul cu orice ornamente. Poți crea separat imaginea exterioară și poți trăi scheletul rolului în noua piele. Poți schimba anumite dorințe (nu în ceea ce privește scheletul), poți schimba adaptările, poți căuta gesturi, mișcări, mizanscene. Fiecare rol trebuie să fie trăit în nume propriu. Trebuie să te regăsești pe tine însuși în fiecare rol.

Nu este vorba despre ce nas i se lipește actorului pe față, ci despre imaginea interioară, despre trăire. Germanova<sup>1</sup> trage și adaptează fiecare rol după ea și pentru ea. Așa a început să desfacă,

<sup>1</sup> Maria Nikolaevna Germanova (1883–1940) a fost actriță și regizoare rusă (n. tr).

împreună cu Nemirovici, personajul Elmira<sup>1</sup>. Ce e mai aproape de sufletul Germanovei? S-a dovedit că totul e rus în femeie. Dar Elmira e pariziancă și nu are nimic rus în ea. Sufletul rus, grija pentru propriile sentimente îi repugnă francezului. El are nevoie de o soție docilă, îndemânică și trecută prin viață, nu de egocentrismul slav pe care îl căuta Germanova... Ei îi place doar materialul care există deja, e instalat în ea însăși. Orice e în afara ei n-o atrage. Se uită la natură și respinge tot ce nu există deja în ea însăși. Acceptă numai ce seamănă cu ea. Trebuie, dimpotrivă, să întindă mâna spre natură și să o aducă în ea însăși, să-și reîmprospăteze în permanență datele interioare. O actriță de compoziție trebuie să caute nu numai ce e pe sufletul ei, ci și ce e apropiat de imaginația și fantezia ei. Actorul trebuie să vrea să fie nu ce este, ci ce ar putea fi. Actrița care o interpretează pe Elmira trebuie să admire abilitatea de a se adapta a parizienței. Să-i admire priceperea de a fi o soție ideală à la Réjane<sup>2</sup>, care știe să facă tot ce trebuie pentru a fi o mamă bună pentru Damis și Mariane, o soție bună pentru Orgon, iar la nevoie să-și suflece mânecile și să-l dea afară din casă, cu dezgustul femeii decente și cu iscusința cochetei, pe vicleanul de Tartuffe. Dacă îți place Réjane, poți să-i interiorizezi sentimentele.

*Compoziția. Libanova (Unde-i mai subțire... de Turgheniev<sup>3</sup>).* Chiar o doare capul? Nu. În anii 1840–1850, se cădea ca doamnele

<sup>1</sup> Este vorba despre repetițiile la *Tartuffe*, de Molière, din toamna lui 1912. Montarea nu a fost finalizată.

<sup>2</sup> Actrița Gabrielle Réjane (1856–1920) era considerată în epocă una dintre cele mai mari vedete ale teatrului francez (n. tr.).

<sup>3</sup> Comedie într-un act, *Unde-i mai subțire așa, acolo se rupe* (1847) a făcut parte din spectacolul lui Turgheniev. Rolul Libanova a fost repetat și jucat de actrița Olga Leonardovna Knipper-Cehova (1868–1959), soția lui A.P. Cehov.



să fie delicate, fragile, bolnăvicioase, anemice, melancolice și sentimentale. Așa se considera că e frumos, feminin. Și ele ar fi făcut orice pentru asta. La facultate beau oțet, mâncau grafit, numai să fie anemice. Și dacă asta era valabil pentru orice femeie, pentru o femeie din nobilime, și cu atât mai mult pentru o aristocrată era obligatoriu, ca să se vadă diferența dintre cei cu sânge albastru și oamenii de rând. Nobilul trebuia să fie rafinat și delicat. Și Libanova așa era.

Dacă actrița doar își amintește că pe vremea aceea femeile erau timide și afectate, după cum arată în tablourile din epocă și în interpretările clișeice ale actorilor de pe scenă, actrița nu va trăi viața personajului Libanova, ea doar își va copia propriile amintiri vizuale și auditive. Copierea nu e trăire. Pentru trăire e nevoie de dorințe, care duc la datele caracteristice ale personajului de compoziție despre care vorbim. Compoziția exterioară trebuie să fie rezultatul dorinței interioare.

Ce trebuie făcut în rolul Libanova pentru ca rezultatul sentimentului să devină compoziție? Trebuie găsită sursa inițială a compoziției, originea ei. Trebuie ca actrița să vrea să atragă sufletul viu al partenerului prin ce cochetau bunicile noastre, adică slăbiciune, blândețe, aer bolnăvicios și eteric. Această cochetărie e ușor de realizat și, odată cu ea, și compoziția va fi vie.

Dacă actrița simte costumul și atmosfera epocii, dacă se obișnuiește cu cuvintele lui Turgheniev, care au ajuns din acea epocă până la noi, atunci va începe să trăiască și să acționeze, adică să trăiască după planul gândit de Turgheniev, va crea o simfonie a sentimentelor care să corespundă adevărului și, în plus, va îndeplini toate cele menționate deja prin dorințele potrivite, așa va trăi rolul Libanova. Mai departe nu trebuie să vă faceți griji, doar să aveți încredere în natură.

Să joci Turgheniev sau Cehov e tot compoziție (rafinată). Prin compoziție se înțelege de obicei machiaj și întruparea exterioară a unui tipar.

Scopul teatrului este acela de a crea *viața spiritului omenesc*, iar esența creației este adevărul, naturalețea, frumusețea, trăirea.

Cu cât e transmisă mai bine viața spiritului omenesc, cu atât mai multe mijloace și tehnici de expresie exterioară sunt necesare pentru a dezvălui senzațiile sufletești, cu atât mai multă culoare e necesară pentru redarea atmosferei exterioare, de care viața spiritului nostru e legată inseparabil. Dar exteriorul nu trebuie să fie doar exprimat, ca la unii cercetători moderni, ci să fie legat direct de esența sufletească a creației, ca un exponent al ei, sensibil și frumos.

Oare chiar era nevoie de atâtea cuvinte pentru a ajunge la concluzia că esența creației e în trăire? Și cine n-o știe? Dacă era vorba despre trăirea obișnuită a actorului, fără a-i analiza calitatea, într-adevăr, nu merita să ne ocupăm de acest subiect. Dar ideea e că arta adevărată are nevoie de o calitate specială a sentimentului creator și a trăirii, la asta se reduce întrebarea principală.

Trăirea creatoare trebuie să fie poetică.

## JURNAL DE REPETIȚII: *HANGIȚA*<sup>1</sup>

8 septembrie 1913

Se zice că, înainte de orice, e obligatoriu:

- a) să te simți în încăperea hanului. Să-ți pui întrebări și să faci exerciții pe tema: „ce aș face eu dacă“ etc. (diverse visări și încercări);
- b) apoi, când te simți în han, să începi să acționezi, adică să îndeplinești diverse teme. La început mecanice: să muți obiecte,

<sup>1</sup> Repetițiile la comedia *Hangița*, de Carlo Goldoni, au avut loc în apartamentul lui Stanislavski, în foaierea de sus al Teatrului de Artă din Moscova, în sălile din Primul Studio. Stanislavski interpreta rolul Cavalerului di Ripafatta, spectacol coregizat împreună cu Aleksandr Nikolaevici Benois (1870–1960), scenograf și critic de artă rus. Premiera a avut loc pe 3 februarie 1914.

să pui ceai într-o ceașcă, să te uiți pe fereastră, cu credința că ești singur și că te afli în han;

c) îndeplinind temele exterioare din inerție, de ele se va prinde și sentimentul afectiv;

d) inducându-ți diverse sentimente afective, adică acționez, îndeplinesc teme: noaptea, ziua, la soare, când sunt bine dispus, prost dispus, când iubesc, când nu iubesc.

9 septembrie

Vișnevski, Burdjalov și cu mine. Am explicat temele, acțiunea transversală și sămânța. Am hotărât: pentru Burdjalov, care îl joacă pe marchiz, acțiunea transversală este păstrarea demnității; sămânța este starea de autoapreciere. Pentru Vișnevski, care joacă rolul contelui, acțiunea transversală este să o cucerească pe Mirandolina, iar sămânța este: „Eu sunt un zeu.“

Am încercat să jucăm îndeplinind temele aproximativ, cu cuvintele noastre, am constatat că eu deja căzusem în clișeele mele obișnuite, adică: vocea de bas, posacă, pentru a exprima ideea că sunt un militar. M-a derutat, dar mi-am dat seama că nu mă găsisem, ci mă pierdusem în rol.

Burdjalov și Vișnevski au încercat să se certe, au țipat foarte tare și au dat agitați din mâini. A ieșit extrem de teatral, strident, neconvingător, nu fără forță, dar fals, superficial și gros.

10 septembrie

Am vorbit despre elemente. Am decis că Burdjalov nu poate juca nici pe cineva important, nici pe cineva arogant. Ar ieși extrem

de clișeic, pentru că în sufletul lui nu există elementele importanței și, de aceea, importanța nu va ieși niciodată pornind de la importanță. Trebuie ajuns la ea pornind de la un alt element. Burdjalov este, înainte de orice, un om bun la suflet și poate încerca să-și dea importanță pentru a-și ascunde bunătatea. E clar că Burdjalov nu va face nimic pornind de la dorința de a o cuceri pe Mirandolina (care e în rol). Lui îi lipsește senzualitatea. Motivul pentru care o curtează pe Mirandolina e altul: rivalitatea cu contele, *încăpățănarea* (pe care Burdjalov o are). Să nu cedeze în fața contelui!

Am hotărât că elementul central al rolului lui Vișnevski e dorința de a o cuceri pe Mirandolina, adică unul senzual.

Între timp, mi-am dat seama că, dacă mă pun în situație, și eu o să fiu tot un om bun la suflet în acest rol. Altfel, nici nu puteam să mă împrietenesc cu prostovaniii ăștia, cu marchizul și cu contele, nici să-l iert pe marchiz pentru bani și pentru ciocolata băută, nici să cedez în fața Mirandolinei. Apoi, în mijlocul zilei, am simțit că ura mea față de o femeie ar putea izvorî din gândul că femeia mă urmărește, vrând să mă violeze. Asta a trezit în mine un sentiment puternic de dezgust. Deci mi-am găsit două elemente pentru rol. *Bunătatea și dezgustul* față de femeie.

12 septembrie

Vișnevski și Burdjalov au repetat fără mine. Burdjalov avea tot felul de îndoieli legate de mărunțișuri (pedant). Eu am dezvoltat o teorie despre elementele sufletului.

Burdjalov a înțeles că trebuie să cauți tema, instinctiv, nu rațional, adică prin acțiune. Așa a descoperit că putea deveni arogant, *trecând cu vederea cu bună-știință*, considerându-se naiv, incomparabil superior contelui, *disprețuindu-l*.



Mai mult decât atât, Burdjalov și-a dat seama că în cea de-a doua scenă cu actrițele (când Vișnevski le pipăie) nu poate pleca de la senzualitate, ci de la puritatea lui naturală. Nu gelozia că Vișnevski pipăie femeile îl preocupă pe el, ci, dimpotrivă, indignarea: *cum e posibil să tratezi așa femeile?* Acest sentiment exprimat de machiajul marchizului, cu situația (comică) dată de autor, îl face să semene întocmai cu cățelușul ce se învârte în jurul câinelui mare, cel care curtează cățeaua.

Așadar, pentru Burdjalov s-au definit elementele: a) bunătatea sufletească, b) disprețul față de conte, c) nu senzualitatea, ci, dimpotrivă, respectul pentru femei.

Și Vișnevski a găsit pentru conte elemente de *bunătate sufletească* și un mare *spirit practic* (care e în firea lui Vișnevski). De asemenea, a găsit (pornind de la ultimul act) și elemente de *duelist*.

Eu am găsit în rol, în afară de *bunătatea sufletească*, întocmai *disprețul* pentru femei și (pentru renașterea Cavalerului) elemente nu atât senzuale (adică dorința de a o avea pe Mirandolina), cât noi pentru Cavaler, care, după părerea femeii care l-a violat cândva, care i-a făcut un copil nedorit și care i-a adus multe griji, acum judecă aspru pe toată lumea, dar descoperă brusc o frumusețe nouă, necunoscută în privința femeilor: relațiile simple, intime, prietenești. Această *apropiere prietenească, tovarășească* îl înduioșează (căldura, moliciunea unei femei).

### Prima repetiție la *Hangița* cu Gzovskaia<sup>1</sup>

Așadar, piesa e destul de contestată. Noi ne-am scris câteva bucăți. Scrieți-vă și voi propriile bucăți din piesă, apoi le vom compara pe

<sup>1</sup> Potrivit jurnalului de repetiții, interpreta rolului Mirandolina, O.V. Gzovskaia, a fost prezentă pentru prima dată la o repetiție pe data de 28 septembrie 1913. Fără îndoială că Stanislavski avusese totuși anterior repetiții individuale cu ea, neînregistrate în jurnal.

ale voastre cu ale noastre. Iar acum să începem să căutăm elementele rolului, pe ale voastre, personale, și acțiunea transversală.

Părea că acțiunea transversală a piesei este *puterea femeii*, dar când am început să analizăm elementele, ne-am dat seama că acțiunea transversală trebuia căutată în jurul *stăpânei* hanului. Mai departe va deveni clar cum s-a întâmplat.

Elementele rolului Mirandolinei:

a) să nu uiți de propria energie, când Olga Vladimirovna zburdă în douăzeci de locuri, ba colo, ba dincolo, și e foarte fericită din cauza asta, adică *energie*, b) *bucurie de viață*, c) are o mare personalitate, e de neclintit, în ea e Medea Mei-Figner sau soția lui Șaliapin<sup>1</sup>. În ceea ce privește reputația hanului, ea e fermă și invincibilă, chiar crudă, chiar zgârcită și foarte serioasă. *Iscușintă în afaceri. Spirit practic*. În cazul ăsta e de fier. Iscușinta în afaceri implică și primirea darurilor.

Puterea femeii, pentru asta a fost scrisă piesa. Dar, analizând-o, am simțit că *stăpâna hanului* are o importanță mai mare. Aproape că ne-am oprit la ideea că *stăpâna* este acțiunea transversală. Atunci *stăpâna* și puterea femeii s-au contopit. Iar acțiunea transversală trebuie căutată în jurul *femeii/hangiței*, care stăpânește nu doar hanul, ci și inimile bărbaților.

Se poate începe lucrul pornind de la aceste elemente – adică s-a găsit conectorul în natura organică. Trebuie găsite firele care pleacă de la acest conector (amintiri vizuale).

O.V. a început să-și aducă aminte de ea însăși hangiță: mă duc jos, mai am ceva de făcut. Sunt ocupată, nu pot să pierd prea mult timp cu asta (așa e și prima mea intrare).

Se pare că există și elementul *ospitalitate* (conștiința datoriei).

<sup>1</sup> Cântăreața Medea Mei-Figner (1859–1952) și prima soție a lui F.I. Șaliapin, balerina Iola Tornaghi (1873–1965), erau italiene (n. tr.).



K.S.A.<sup>1</sup> Transpuneți amintirile în acțiune.

*Compoziția.* În orice compoziție trebuie să strălucească „eu”-ul meu, adică elementele organice. Dacă ele nu trec prin compoziție, înseamnă că „eu”-ul meu nu s-a maturizat suficient.

Pe 18 noiembrie, la Studio, pe scenă, după încercări disperate și nereușite, în mine a protestat ceva violent, ceva împotriva imaginii personajului care mi se impunea. Am fost atras în țesătura fină a comediei à la Le Bargy<sup>2</sup>, dar eu vreau figuri din commedia dell'arte, pe căpitanul Spavento<sup>3</sup>, strălucitor, exuberant, ori extrem de bun la suflet, ori, din contră, excesiv de supărat, dar nu o figură mediocră, gri (a noastră și a voastră). M-am apucat să explic și am nimerit pe calmul unui militar grosolan care, cu o naivitate copilărească, multă vreme nu înțelege că se poate isca o ceartă din cauza unei femei. El e foarte bun la suflet. A fost prima dată când am râs. Seara am mai parcurs încă o dată rolul singur, în biroul meu. Au început să-mi placă bunătatea sufletească, puritatea și calmul personajului.

### CUM FOLOSIM SISTEMUL. 1913

Burdjalov a repetat pentru prima dată al treilea tablou din *Hanșifa* (lângă Cavalier) și, pentru prima dată, spunându-și replicile, a nimerit peste clișeuul lui rezervat aristocratului: voce înaltă, dicție slabă, cu buzele strânse șmecherește. Sigur că acest clișeu i-a omorât

expresivitatea feței, a corpului și a sufletului. M-am apucat să-i amintesc de repetițiile reușite, că devine cu adevărat comic doar atunci când se pune în situație; i-am vorbit din nou despre „eu sunt”, despre tema adevărului de viață, nu scenic. Burdjalov s-a încăpățânat, zicând că nu înțelege acest „eu sunt” până la capăt. Dar iată cum am reușit să-i înving încăpățânarea:

Ce înseamnă „eu sunt”? Fă ce spun eu. Tu ești Burdjalov, ea e Gzovskaia, asta e o sală a Studioului nostru. Gzovskaia vrea să plece, iar tu o reții cu cuvintele aproximative ale rolului. Dar atenție la un singur lucru: încerci cu adevărat să pleci și încerci cu adevărat să o reții. Cu alte cuvinte, vă dau cea mai aridă temă; convenim că acest fleac devine o acțiune reală, o temă, nu doar o parodie, o reprezentare sau o reflectare a ei. Și încă o rugăminte: nu îndepliniți tema cu voce tare, pentru că vocea, pe de o parte, vă va împinge spre clișeu, iar pe de altă parte, vorbitul vă va încurca, vă va face să mințiți și vă va readuce starea actoricească de dinainte. Vocea și intonația rămân aceiași mușchi grosieri, până nu se supun voinței și temei. În șoaptă sau în gând, adică mental, veți reuși să îndepliniți cele mai dificile teme, fără nicio confuzie sau întoarcere la clișeu și la starea actoricească.

După două sau trei încercări, Burdjalov a început să trăiască tema foarte ușor, iar acum susține că asta s-a datorat faptului că a făcut-o în tăcere; de cum începe să vorbească, mușchii și obișnuințele își iau ce-i al lor. M-am apucat să-l conving și să-i explic că urma afectivă [este ca] un marcaj fin. De câte ori trebuie să repetăm aceeași temă pentru a ne obișnui cu ea și pentru a o fixa în noi înșine? Aproape de tot atâtea ori cât trebuie trecut peste aceeași linie pentru a obține un contur prin care se poate determina și ilustra puterea brută a mușchiului și a obiceiului. Și atunci

<sup>1</sup> Inițialele numelui lui Stanislavski: Konstantin Sergheevici Alekseev (n. tr.).

<sup>2</sup> Charles Gustave Auguste le Bargy (1858–1936) a fost un actor și regizor de film francez (n. tr.).

<sup>3</sup> Una dintre măștile comediei populare italiene.

Burdjalov a început să creadă că totul e bine când joacă punându-se în situație. Dar, de cum începe să joace în numele marchizului, imediat pică în clișeu.

— Nu trebuie să jucați niciodată un rol fără a vă pune în situație. Trebuie să jucați întotdeauna totul punându-vă voi înșivă în situație. Și în situația de față: ce modalitate exterioară de a vorbi ca un bătrân ai ales?

— Pe-asta.

— Și de a merge și a te mișca?

— Pe-asta.

— Mergi și obișnuiește-te. Poți să te organizezi și să trăiești toată ziua, în cotidian, cu propriile impulsuri, dar cu aceste modalități însușite mecanic?

— Pot.

— Deci poți îndeplini cu aceleași maniere și tema care tocmai ți-a fost dată: să o oprești și să o reții pe Gzovskaia în cameră?

— Pot.

— Dispari. Uite-l deja pe marchiz, deși tu ai îndeplinit tema marchizului punându-te în situație.

Burdjalov s-a convins, iar după cinci minute a început să vorbească tare, cu mijloacele marchizului.

Am clarificat pas cu pas, împreună cu Benois<sup>1</sup>, toate scenele din primul și al treilea tablou din *Hangița* (dintre Cavaler și Mirandolina), chiar pe scenă (scena mică), cu puncte concrete, atitudini psihologice și încercări de voce redusă la sfert. Am fost inspirați. A fost o repetiție foarte reușită.

<sup>1</sup> Alexandre Nikolaevici Benois (1870–1960) a fost un artist, istoric și critic de artă rus, membru fondator al mișcării și revistei *Lumea artei*, activitatea sa influențând evoluția scenografiei moderne în teatru și în balet (n. tr.).

### Repetiție la *Hangița*

Acasă, am trăit de două ori mental tot ce tocmai descoperisem cu Benois. Căpătând sens, mi-am adus aminte imediat cuvintele.

Am mers la scenă (mică) și am început să repetăm. Nu ne-a ieșit. Au început din nou să redea superficial imaginea.

Au plecat toți, eu am rămas singur pe scena mică și am început din nou să explic și să justific tot ce găsisem și fixasem în vis. Să caut adevărul pe scenă.

Când sentimentul adevărului echilibrează toate convențiile posibile, adevărul se creează firesc. De aceea nu trebuie să vă temeți de primele note greșite, de sunetele de la prima intrare în scenă. Minciuna asta vă va arăta adevărul. Nu poți să găsești adevărul în cabină sau în culise și să intri cu el în scenă. Culisele au adevărul lor, scena are adevărul ei.

Când trebuie intensificată emoția actorului, el recurge la o simplă tensionare a acțiunii. De aici apar încordarea, turuitul cuvintelor, interpretarea rezultatelor trăirii. Și e normal. Să joci emoția e o temă; să îndeplinești teme asemănătoare cu rolul e altă temă. Nu sunt la fel. Se exclud reciproc. Deci cum se pot intensifica trăirea, emoția, ritmul?

1. Înlocuiți tema, adică în loc de una liniștită și neprovocatoare, luați o temă incitantă și plină de nerv, în care poate fi inclusă și viteza cu care e îndeplinită. Cu cât vreți să o îndepliniți mai repede, cu atât ritmul devine mai alert.

2. Se poate schimba obiectul. Dacă Burdjalov, marchizul, are treabă cu Vișnevski, asta presupune un anumit grad de importanță și

de dispreț. Dacă în locul lui Vișnevski puneți vreun trișor sau pe Șmaga<sup>1</sup> în rolul contelui, gradul de aroganță și de dispreț va crește.

E o problemă dacă actorul se gândește în timp ce joacă (trăiește) mai degrabă la ce nu trebuie să facă decât la ce trebuie să facă (Gzovskaia).

Până la urmă, având grijă de relaxarea continuă a mușchilor, nu poți să trăiești doar ca să cauți adevărul lui Hamlet.

A.N. Benois (repetiție chinuitoare la *Hangița*) a spus: „Schița se face imediat, vesel, ușor, liber, fără chinuri. Iese imediat. Dar, Doamne, ce greu e, făcând o serie de schițe, să începi să pictezi un tablou.“

Cea mai mare ingeniozitate, sau cea mai importantă idee, sau cea mai abilă abordare – ofensiva asupra Mirandolinei trebuie făcută sau exprimată ca fiind lucrul cel mai neimportant, secundar.

Miezul (butoanele sufletești).

Am început prin a căuta în rolul Cavalerului di Ripafratta (*Hangița*) un bărbat care urăște femeile. Nu mi-a ieșit.

Apoi am schimbat miezul principal (pe dos) cu un mare iubitor de femei (și de aceea îi e frică de ele, pentru că le iubește).

Sentimentalism.

Gzovskaia vrea să arate că Mirandolina nu e atât de lipsită de scrupule. Vrea să facă din ea o găsculiță.

Frumusețea rolului constă în faptul că ea e *Stăpâna* propriei vieți, că e crudă, iar această cruzime feminină e fascinantă și ne place.

Cred că actorul singur, fără ajutor din exterior, nu poate crea un rol. Va ieși unilateral și incomplet. Actorul singur, doar el cu el, cu siguranță va ajunge într-un punct mort. Actorul trebuie să asculte

necondiționat și să descifreze sentimentele regizorului și ale celorlalți care și-au însușit piesa. Să asculte chiar și părerea proaspătă a unui invitat ocazional, care asistă pentru prima dată la o repetiție.

Prima etapă este cea în care actorul își exprimă propria părere, adică își exprimă atitudinea față de rol. Mai bine zis, el aproape întotdeauna îl abordează din perspectiva clișeelelor cu care e obișnuit. Dar în toată această mizerie trebuie totuși să încerci să te găsești pe tine însuși. Aici intervine primul punct mort al actorului. Începe să vadă rolul doar din această perspectivă; însă... regizorul îl trage în cealaltă direcție, de cele mai multe ori ținând-o pe-a lui, foarte sigur de sine și neatent, și ignorându-l, iar actorul, temându-se să nu piardă un teren sigur, pe care îl simte instinctiv (chiar și o mică palmă de pământ), rămâne ferm acolo, temându-se să nu scape și puținul găsit.

E luptă, e abuz. E o greșeală. Regizorul trebuie să-l citească pe actor și, înainte de orice, să-l ajute să rămână sigur pe el, iar actorul trebuie să știe că, dacă regizorul sau altcineva abordează altfel piesa, înseamnă că ei au găsit în ea ceva ce el nu a găsit. Acest lucru trebuie folosit pentru a scoate la lumină și alte fațete ale rolului, fără de care imaginea nu ar fi completă. E nevoie ca actorul să știe că în această a doua etapă trebuie să intre foarte adânc în sufletul regizorului și al celor care simt corect piesa și să conecteze abordările și fațetele nou descoperite ale rolului (materialului) cu propriile baze.

De exemplu, rolul Cavalerului: am intrat în pielea severului guvernator-general (e în rol). Vladimir Ivanovici l-a descoperit pe stegarul cel vesel (există). Benois a insistat asupra bunătății lui sufletești (există). Cineva trăgea în direcția liceanului îndrăgostit (există mai puțin).

Cel mai greu pentru un actor e să meargă pe cursul vieții interioare a piesei.

<sup>1</sup> Personaj din piesa *Vinovații fără vină*, de A.N. Ostrovski (n. tr.).