

KONSTANTIN SERGHEEVICI STANISLAVSKI (1863–1938), unul dintre cei mai importanți creatori și teoreticieni din istoria teatrului modern, s-a născut la Moscova, într-o familie înstărită. Încă din copilărie a avut acces la educație și la cultura înaltă și tot atunci au apărut și primele semne ale atracției exercitate de teatru. Tânărul, care avea să creeze o pedagogie sistematică, bazată pe principii ale unei științe a actoriei, a debutat mai întâi pe scenă, ca actor, fără să fi urmat o instituție de specialitate.

La 25 de ani, când era deja un artist amator cunoscut, Stanislavski a întemeiat Societatea de Artă și Literatură. Atunci avea să joace în producțiile noii instituții și să facă primele experimente ca regizor. În 1897, i s-a alăturat lui A.P. Cehov, care milita pentru un teatru popular, inițiativă pe care avea s-o concretizeze chiar în 1897, împreună cu Vladimir Nemirovici-Dancenko. Alături de acesta din urmă, Stanislavski a înființat Teatrul de Artă din Moscova. Primul spectacol, sub auspiciile căruia avea să-și câștige notorietatea noua instituție, a fost *Pescărușul* de A.P. Cehov, jucat în premieră, în prezența autorului, și regizat de Stanislavski și Nemirovici-Dancenko. Teatrul avea devină cunoscut în lumea întreagă, iar Stanislavski, să-și desăvârșească arta și să devină un pedagog fără rival.

Pledând pentru adevărul reacțiilor umane în teatru și împotriva patetismului, Stanislavski a elaborat o tehnică nouă de joc, precum și un set de principii, procedee și exerciții. Ele formează „sistemul” lui Stanislavski. Teoria este expusă în lucrarea *Munca actorului cu sine însuși*, al cărei prim volum a apărut în 1938, la scurtă vreme după moartea autorului. Partea a doua a lucrării a rămas neterminată, autorul stingându-se din viață în urma unui atac de cord pe 7 august 1938.

KONSTANTIN SERGHEEVICI
STANISLAVSKI

Munca actorului cu sine însuși

Volumul 1

Munca actorului cu sine însuși

în procesul de trăire.

Jurnalul unui elev

Ediția a II-a

Traducere din limba rusă
RALUCA RĂDULESCU

Prefață
YURI KORDONSKY

NEMIRA

Coperta: Cristian FLORESCU, Dana IONESCU

Imaginea copertei: *Azilul de noapte* de M. GORKI, regia K.S. STANISLAVSKI,

Teatrul de Artă din Moscova, 1902

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

STANISLAVSKI, KONSTANTIN SERGHEEVICI

Munca actorului cu sine însuși / Konstantin Sergheevici Stanislavski;

trad.: Raluca Rădulescu; pref.: Yuri Kordonsky; Ed. a 2-a. -

București: Nemira Publishing House, 2018-

vol.

ISBN 978-606-43-0216-8

Vol. 1. - 2018. - ISBN 978-606-43-0177-2

I. Rădulescu, Raluca (trad.)

II. Kordonsky, Yuri (pref.)

792

К.С. Станиславский

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

В 9 т. М.: Искусство, 1989.

Т. 2. Работа актера над собой.

Часть 1: Работа над собой в творческом

процессе переживания

© Nemira, 2013, 2018

Redactor: Monica ANDRONESCU

Tehnoredactor: Stelian BIGAN

Tiparul executat de TIPARG S.A.

Orice reproducere, totală sau parțială, a acestei lucrări,

fără acordul scris al editorului, este strict interzisă

și se pedepsește conform Legii dreptului de autor.

ISBN 978-606-43-0177-2

YURI KORDONSKY

Arta de a învăța

– prefață –

Cartea lui Konstantin Stanislavski *Munca actorului cu sine însuși* nu are nevoie de nicio prefață. A fost tradusă în zeci de limbi, erudiți și creatori din lumea teatrului au scris nenumărate volume despre această operă citită de multe generații de studenți care se pregătesc pentru artele spectacolului. Cele câteva gânduri pe care le aștern acum pe hârtie nu sunt deloc o încercare de a scrie o analiză cuprinzătoare a unui sistem extraordinar, care a schimbat pentru totdeauna felul în care concepem teatrul. Aceste gânduri sunt doar câteva însemnări.

Așa-numitul „sistem Stanislavski“ (numit astfel deoarece cuvântul „sistem“ implică un set de reguli stricte, ușor de asimilat, o „cheie“, care se află, de fapt, la antipodul esenței mereu schimbătoare, fluide, a metodei sale) a fost transformat

Resp Într-un fel de Bau Bau pentru artiștii tineri de către două categorii opuse de oameni: pe de o parte, admiratorii fanatici și plini de zel ai lui Konstantin Stanislavski și, pe de altă parte, adversarii înverșunați ai abordării sale. Primii cred că descoperirile lui sunt cioplite în piatră, iar ceilalți, că ele sunt încremenite în timp. Fanaticii sunt convinși că fiecare cuvânt al „marelui maestru“ are valoare universală și trebuie urmat ca atare, adică fără nicio îndoială și fără nicio reflecție. Adversarii lui consideră că ideile stanislavskiene reprezintă un set de reguli rigide, relevante numai pentru realismul de modă veche și văd în ele principalul obstacol din calea teatrului contemporan. Însă ambele tabere pierd din vedere un aspect important: scrierile lui Stanislavski sunt orice altceva decât o carte de rețete.

Konstantin Stanislavski însuși n-a folosit niciodată cuvântul „sistem“ altfel decât între ghilimele și cu o anumită autoironie, subliniind caracterul efemer, fluid, ale sfaturilor sale.

Cel mai amuzant este că adesea nici admiratorii zeloși, nici adversarii nu cunosc această metodă în profunzime. Mulți i-au citit cartea demult, pe vremea când erau studenți la artele spectacolului, și continuă să-și susțină ori să renege cu îndârjire propriii demoni, *amintirile* lor vagi despre metoda lui, și nici decum ce a scris Stanislavski. Fanaticii au descoperit ceva ce ei consideră a fi o cale ușoară spre măiestrie. Adversarii au respins-o furioși, așa cum respingem adesea, mai ales în tinerețe, tot ce s-a descoperit înaintea noastră. Un astfel de nihilism e firesc la un tânăr de douăzeci de ani, dar e nefiresc să ai patruzeci de

ani și să nu-ți pui sub semnul întrebări propriile credințe. Ambele tabere au o viziune imatură, binară, ori în alb, ori în negru. Însă a te maturiza înseamnă a învăța să observi diversele nuanțe ale lumii și ale istoriei, în toată complexitatea legăturilor pe care ele le presupn. „Tradiționalismul“ și „avangarda“ nu sunt sinonime cu ignoranța.

Să nu confundăm *adevărul* cu *realismul*. Din nefericire, metoda Stanislavski este prea des percepută ca metodă a *realismului*, deși ea este, de fapt, o metodă de a interpreta „realist“ sau, cu alte cuvinte, *fidel adevărului*, în orice gen de teatru. Stanislavski nu căuta realismul, ci adevărul. Oare scena dintre Hamlet și fantoma tatălui său e realistă? Nu. Oare personajele din această scenă primesc o anumită situație și anumite scopuri, oare depășesc obstacolele, oare caută o tactică mai bună și-și redirecționează atenția? Oare scena se rupe în mai multe unități, fiecare cu ritmul și cu atmosfera ei? Da. Și acum își face intrarea Stanislavski.

Stanislavski a avut ghinionul de a fi contemporan cu Revoluția Rusă de la 1917 și cu regimul comunist ce i-a urmat.

Mergând pe convingerea idealistă că oamenii se nasc egali, Lenin a proclamat că orice slujnicuță de la bucătărie poate conduce țara. Deși sună frumos în teorie, în practică un asemenea ideal s-a transformat într-un triumf al mediocrității. În loc să li se ofere tuturor șansa de a se dezvolta în funcție de talentele personale, a fost mai simplu să se apeleze la uniformizarea oamenilor talentați, astfel încât cu toții să ajungă

Respecta același nivel. Toată lumea trebuia să intre în legendarul pat al lui Procust. Mediocritatea a fost declarată normă și, încetul cu încetul, a câștigat teren în toate domeniile. Să fii extraordinar a devenit un lucru periculos. Bolșevicii și, mai târziu, oficialii sovietici au înlocuit libertatea creatoare cu dogme și cu un sistem sigur de reguli în toate sferile vieții sociale și artistice. Talentul era incontrollabil și, de aceea, indezirabil.

Și metoda Stanislavski a fost victima acestei viziuni. Credința lui că „sistemul” poate ajuta un actor talentat să devină și mai bun a fost răstălmăcită astfel: „sistemul” poate face un actor bun din oricine. În spiritul lui Lenin, cu puțină pregătire, orice slujnicuță de la bucătărie poate juca teatru pe scenă. Cărțile lui Stanislavski au devenit sfinte, iar cuvântul „sistem” și-a pierdut ghilimelele. Perspectiva stanislavskiană a ajuns singura teorie despre teatru general acceptată, toate celelalte căzând în dizgrație, ca să folosesc un eufemism.

Prăbușirea regimului comunist a însemnat, firește, maculara a orice are legătură cu propaganda sovietică, inclusiv a numelui lui Stanislavski și a metodei sale. Oricum, e esențial să nu uităm că nu el este de vină pentru faptul că ideile lui au devenit ideologie oficială în teatru. Deși preamărit de comuniști, în realitate el însuși le-a fost victimă, exact în măsura în care victime le-au fost toți ceilalți oameni.

Reacția controversată pe care studiul lui le-o stârnește acum multor practicieni din teatrul de azi este de înțeles. Sigur, cartea

a fost scrisă acum un secol. Poate că formula ei, ca un caiet de însemnări al unui învățăcel, pare demodată. Din pricina profesorilor care ni l-au băgat pe gât în școlile de teatru, însuși numele lui Stanislavski poate provoca alergii.

Lenea stă în firea omului. Abia așteptăm să respingem orice ne cere rigoare și trudă în munca de zi cu zi, pe motiv că e plictisitor și lipsit de importanță. Or, a învăța să faci teatru înseamnă sânge, sudoare și lacrimi; iar noi vrem să obținem totul ușor. Vrem să ne distrăm, cum se spune azi. Dacă gândești așa, această carte nu-ți va fi de niciun ajutor.

Dacă ești un adevărat geniu, unul la un milion, am o veste minunată și pentru tine. Nici tu nu trebuie să citești cartea. N-ai nevoie de metoda altcuiva, căci e foarte probabil să ai deja propria ta metodă.

Dacă nu te consideri un geniu autentic și dacă nu ești leneș, s-ar putea să înveți ceva citindu-l pe Stanislavski. Trebuie să ai răbdare ca să-i parcurgi cartea. Unele lucruri te vor izbi imediat prin adevărul și prin utilitatea lor. Altele te vor lăsa indiferent, iar cu altele nu vei fi de acord și te vei înfuria. Pentru unele lucruri e nevoie de timp și, poate, de o recitare, dacă vrei să înțelegi. Toate acestea sunt reacții bune. În definitiv, această carte nu e o rețetă de succes. Este doar un volum în care s-au adunat gândurile, observațiile și descoperirile unui mare artist, care toată viața a căutat neînduplecat știința artei, mijloace palpabile, solide și obiective de a-i ajuta pe actorii tineri (și nu

Reschiar atât de tineri), aflați în căutarea inspirației, să navigheze prin incertitudine, să găsească pisica neagră într-o cameră în care e beznă, cum zice proverbul, și asta nu se poate întâmpla decât dacă crezi că pisica e acolo. Dacă nu crezi, această carte nu este nici pentru tine.

Acum ceva vreme studenții mei m-au rugat să le explic pe scurt metoda lui Stanislavski. La început am râs. Cum să explici o teorie atât de complexă în termeni laici, fără a săvârși o blasfemie a simplificării, m-am întrebat. Apoi a urmat a doua reacție: Dar nu-i așa că lucrurile complicate ar trebui să aibă explicații simple? Părintele fizicii nucleare, omul de știință Ernest Rutherford din Noua Zeelandă, a spus odată astfel: „Probabil că o teorie pe care nu i-o poți explica unui barman nu face nici doi bani.“

Așa că am făcut următoarea analogie. Închipuiți-vă că emoția voastră, când sunteți, pe scenă, este ca un șoricel. Scopul vostru e să-l prindeți. Problema e, bineînțeles, că nu poți prinde un șoricel cu mâinile, că doar e iute și fuge, iar tu nici măcar n-ai apucat să te apropii. Șoricelul e suspicios și speriat și, dacă simte cel mai mic semn de primejdie, se ascunde. Oricum, la repetiții sau când suntem pe scenă, în timpul unui spectacol, încercăm să creăm o stare, zicând „Personajul meu ar trebui să fie supărat, fericit, îndrăgostit, trist, în extaz, speriat, bucuros, suprins“ și așa mai departe. Altfel spus, încercăm să prindem șoricelul năpustindu-ne asupra lui, așa că nu e de mirare că fuge. Emoțiile noastre se ascund și, în lipsa lor, ne rezumăm,

la cele mai slabe clișee, în urma cărora ne apucă rușinea și ne simțim goi înlăuntrul nostru.

Stanislavski sugerează recursul la alt truc – să vezi „o cursă de șoareci“, s-o lași în pace și să aștepti ca „șoricelul“ – emoție să intre în ea. Acum, ce înseamnă să pui bine o cursă de șoareci? Mai întâi, îi verifici mecanismul și-l ungi cu ulei. Iată de ce actorul trebuie să se pregătească pentru întâlnirea cu o emoție – actorul își antrenează vocea și corpul, tot instrumentul psihofizic, ca să fie sigur că e flexibil, racordat și sensibil la cea mai mică mișcare a subconștientului său. Trebuie să fie gata, în definitiv, căci s-ar putea să nu existe decât o singură șansă.

Apoi, o cursă bine pregătită tot nu poate prinde singură șoricelul. De ce mai avem nevoie? De o bucată de brânză bună, bineînțeles. Deci ce este această momeală pe care o așezăm în fața emoțiilor noastre ca să le atragem, ca să le facem să vină la noi și să le prindem? Ei bine, iată de ce a fost scrisă cartea pe care o aveți în fața ochilor: ca să răspundă la această întrebare. Ca să exploreze gesturile fizice, ca să pună întrebarea aceea care începe cu magicul „dacă“, ca să analizeze împrejurările date, ca să ne hrănească imaginația, ca să ne relaxeze mușchii și mintea, rupând textul în fragmente și găsind obiectivele personajelor în fiecare fragment, ca să dezvolte simțul micului adevăr, antrenând diferite cercuri de concentrare – toate aceste tehnici înseamnă pur și simplu a găsi „bucata de brânză“ atrăgătoare pe care o putem pune în fața propriului nostru subconștient.

Respect În timp ce scriam prefața pe care o citiți am dat de ediția pe care o foloseam pe vremea când eram student la Academia de Artă Teatrală din Sankt Petersburg. Când am deschis-o, am găsit nenumărate adnotări făcute cu creionul, paragrafe subliniate și chiar mici semne ale exclamării lângă pasajele cu care eram de acord din tot sufletul și semne de întrebare lângă afirmații asupra cărora aveam îndoieli. M-am apucat să le citesc, ceea ce m-a distras de la scris. Acolo, pe marginile paginilor, ca într-o oglindă, m-am văzut pe mine însumi așa cum eram acum douăzeci și ceva de ani: un neofit în teatru, uneori inteligent, alteori arogant și uneori îngrozitor de naiv. A fost ca o privire peste timp spre mine însumi și spre călătoria pe care am făcut-o în anii care au trecut. Am înțeles ce multe lucruri importante pe care le știam atunci au ajuns între timp undeva la periferia gândirii mele sau au intrat pur și simplu într-o adâncă uitare. Citind adnotările, a început să-mi fie dor de proștețime, de pasiunea cu care eram dispus să lupt pentru teatrul în care credeam sau împotriva lucrurilor pe care le detestam. Și multe din notițe mi-au stârnit un zâmbet. Toate cuvintele mele trufașe – *serious?* și *daaaa!* –, scrise cu creionul, pe marginile paginilor...

Și m-am întrebat ce secvențe din carte aș sublinia azi, după ce au trecut atâția ani. Iată câteva răspunsuri, într-o ordine aleatorie.

În artă, primul lucru pe care ar trebui să-l recunoaștem și să-l înțelegem este frumusețea.

Și mai rău este faptul că fiecare clișeu devine molipsitor și obsesiv. El se instalează în mintea artistului ca rugina. Odată ce a găsit cea mai mică porțiță de trecere, pătrunde din ce în ce mai adânc, se înmulțește și tinde să cuprindă tot rolul și toate părțile aparatului de exprimare al actorului. Clișeul umple orice moment neacoperit al rolului căruia îi lipsește sentimentul viu și se instalează acolo cu arme și bagaje. Mai mult decât atât, el se manifestă deseori înainte de apariția sentimentelor și le blochează drumul, de aceea actorul trebuie să se ferească cu mare atenție de serviciile clișeului, care este mereu pe urmele lui.

(Un fel de răspuns pentru un student care mi-a cerut să-i dau chibrituri adevărate ca să poată face un foc imaginar.) *Ca să faci un foc imaginar sunt de ajuns chibrituri imaginare... Ceea ce contează cu adevărat nu e să aprinzi un chibrit real. Trebuie altceva. Trebuie să crezi că, dacă ai ține în mână chibrituri reale, nu imaginare, te-ai comporta exact așa cum te porți acum. Când îl joci pe Hamlet și, în psihologia complexă a personajului, ajungi la momentul uciderii regelui, oare contează dacă ai în mână o sabie adevărată, ascuțită? Și, dacă n-o ai, nu vei reuși să duci la bun sfârșit rolul? Iată de ce îl poți ucide pe rege fără să ai sabie și poți aprinde un foc fără chibrituri. Trebuie, în schimb, să-i dai foc imaginației.*

Actorul trebuie ori să-și dezvolte imaginația, ori să iasă din scenă.

Cred că pentru creșterea organică a rolului ai nevoie de cel puțin atât și, uneori, ai nevoie de chiar mai mult timp decât e

Respectiv necesar pentru conceperea și creșterea unei ființe umane. În acest timp, regizorul ia parte la procesul de creație ca o moașă.

Dacă nu mă opresc, nu voi termina niciodată de scris aceste rânduri...

Metoda Stanislavski nu este un substitut pentru inspirație. Ea unge balamalele de la ușa pe care intră inspirația.

Cartea conține o mulțime de lecții, însă trebuie să privim îndeaproape una dintre ele, una ascunsă în fiecare pagină, sub fiecare propoziție și sub fiecare cuvânt. Este o lecție despre *arta de a învăța*. Dacă citești cu atenție cartea lui Stanislavski, nu doar textul, ci spiritul lui, observi că ea este, în mare măsură, o combinație de introspecție, îndoială de sine, examinare scrupuloasă a propriei creații și a creației altora, analiză nemiloasă a greșelilor, anxietate a artistului frustrat, căutare a răspunsului corect, clipă efemeră de fericire, atunci când această clipă se întâmplă. Efemeră, căci, odată ce ai găsit răspunsul, alte întrebări își ițesc capetele urâte. Stanislavski n-a fost niciodată mulțumit. Permanenta lui nemulțumire de sine a intrat în legendă și l-a transformat în erou al multor bancuri. În *Roman teatral* de Mihail Bulgakov, de exemplu, îl descoperim într-un Ivan Vasilievici capricios și neînduplecat, al cărui nume este o aluzie în batjocură la țarul Ivan cel Groaznic.

E adevărat, necruțătoarea trudă a lui Stanislavski la propriul meșteșug nu are egal și, pentru mulți, este de neînțeles. Ce mai voia acest titan cu păr alb al teatrului rus (Nemirovici-Dancenko

ținea minte că Stanislavski albise deja la treizeci și trei de ani)? Glorie? Avea. Bani? Bani n-au fost niciodată o problemă pentru el. Un anumit statut social? Poziția lui socială era deja una foarte înaltă. Propria lui companie teatrală? O avea deja și era una dintre cele mai cunoscute din lume. Atunci, ce altceva?

Când mă gândesc la asta îmi aduc aminte de o poveste. Să-l citez pe Stanislavski însuși: „Am trecut prin multe școli și fiecare profesor mi-a pregătit vocea altfel. Și eu însumi am încercat să mi-o antrenez din nou de multe ori. Dar abia la șaiszeci de ani, când eram în turneu în Statele Unite, am reușit în sfârșit să mi-o modulez așa cum trebuie. Antrenarea vocii și a vorbirii nu înseamnă să cânti douăzeci de minute, o dată pe săptămână. Fiecare dintre dumneavoastră trebuie să descopere ce exercițiu i se potrivește. Nu aveți un instrument muzical? Ei bine, atunci folosiți o furculiță... Trebuie să vă antrenați în permanență, în orice condiții. În hotelul în care am stat în America nu era voie să cânti tare. Așa că intram într-un șifonier mare, mă încuiam în el și cântam. Când m-am întors acasă, Nemirovici-Dancenko nu m-a recunoscut la telefon – într-atât mi se schimbase vocea. Este un exemplu care arată ce poți face dacă-ți dorești cu adevărat să-ți atingi țelul și dacă te pregătești zi de zi.“

Să ne oprim o clipă și se ne imaginăm următoarea scenă. Legendarul Teatru de Artă de la Moscova a ajuns în America prima oară în anul 1923 și și-a prezentat spectacolele celebre: *Livada de vișini*, *Trei surori*, *Azilul de noapte* și *Țarul Feodor*. A fost un turneu istoric, care a schimbat pentru totdeauna peisajul

INTRODUCERE

I. Diletantism

... anul 19...

Am așteptat cu emoție prima lecție de astăzi a lui Arkadi Nikolaevici Torțov, dar el a venit în clasă doar ca să facă o declarație uluitoare: ne-a anunțat că organizează un spectacol în care vom juca fragmente din piese pe care le vom alege chiar noi. Acest spectacol trebuie să fie reprezentat pe o scenă mare, cu public în sală, în prezența trupei și a conducerii artistice a teatrului. Arkadi Nikolaevici vrea să ne vadă în condiții normale de spectacol: pe scenă, cu decoruri, costume, machiaj, în luminile rampei. Potrivit spuselor sale, doar o asemenea demonstrație va da o imagine clară a calităților noastre artistice.

Elevii au rămas cu gura căscată. Să jucăm chiar pe scena teatrului nostru? E un sacrilegiu, o profanare a artei! Aș fi vrut să-l rog pe Arkadi Nikolaevici să mute spectacolul în alt loc, care să nu ne oblige la atât de mult, dar înainte să apuc să zic ceva, deja ieșise din clasă.

Lecția a fost anulată, iar timpul rămas liber ne-a fost lăsat pentru alegerea fragmentelor.

Propunerea lui Arkadi Nikolaevici a provocat discuții aprinse. La început, majoritatea erau împotriva. L-au susținut cu mult entuziasm, mai ales un tânăr subțire, Govorkov, care, din câte auzisem, jucase deja într-un teatru mic, Veliaminova, o blondă frumoasă, înaltă și plinuță și Viunțov cel mic, agitat și gălăgios.

Dar, încetul cu încetul, au început să se obișnuiască și ceilalți cu ideea viitoarei reprezentării. În imaginația noastră străluceau luminile vesele ale rampei. În scurt timp, spectacolul a început să ni se pară interesant, util și chiar necesar. Când ne gândeam la el, inima începea să ne bată mai tare.

La început, eu, Șustov și Pușcin eram foarte modești. Nu visam mai departe de vodevil sau comedii ușoare. Ni se părea că nici n-am putea mai mult. Dar în jurul nostru, tot mai des și cu tot mai multă siguranță se pronunțau mai întâi nume de scriitori ruși precum Gogol, Ostrovski, Cehov, iar apoi numele marilor genii ale literaturii universale. Fără să ne dăm seama, ne-am părăsit și noi modestia și am început să ne dorim ceva romantic, cu costume, în versuri... Pe mine mă tenta personajul lui Mozart, pe Pușcin, al lui Salieri. Șustov se gândea la Don Carlos. Apoi s-a vorbit despre Shakespeare și până la urmă, eu am ales rolul Othello. M-am oprit la el pentru că nu aveam acasă nimic din opera lui Pușkin, dar Shakespeare aveam. Și mă cuprinsese așa o teribilă dorință de a lucra, simțeam o nevoie atât de puternică de a mă apuca imediat de treabă, încât nu puteam să mai pierd vremea căutând cărți. Șustov s-a hotărât să-l interpreteze pe Iago.

Imediat am fost anunțați că prima repetiție era fixată pentru a doua zi.

Când am ajuns acasă, m-am încuiat în camera mea, am luat *Othello*, m-am instalat cât mai comod pe canapea, am deschis cartea plin de respect și am început să citesc. Dar la a doua pagină am simțit deja nevoia să interpretez ceea ce citeam. Împotriva voinței mele, mâinile, picioarele, fața au început să se miște singure. Nu mă puteam opri din a declama. Și chiar atunci mi-a căzut în mână un cuțit mare din os pentru tăiat hârtie. Mi l-am pus la cingătoare în chip de pumnal. Un prosop plușat îmi acoperea capul, iar cordonul pestriț de la perdea îmi ținea loc de curea. Din cearșaf și pătură am improvizat un soi de cămașă și un halat. Umbrela a devenit iatagan. Îmi lipsea doar scutul. Dar mi-am adus aminte că în camera de alături, în sufragerie, după dulap, se află o tavă mare, care mi-ar putea servi drept scut. Nu mai trebuia decât să mă hotărâsc să pornesc la atac.

Înarmat cum eram, mă simțeam ca un adevărat războinic, impunător și frumos. Dar aspectul meu general era de om modern, educat, iar *Othello* era african. În el trebuia să fie ceva de tigru. Așa că pentru a reda cât de cât abilitatea caracteristică unui tigru, am făcut o serie de exerciții: am mers prin cameră alunecând, de parcă m-aș fi furișat, strecurându-mă cu abilitate prin spațiile înguste dintre mobile; m-am ascuns după dulapuri, așteptând prada; dintr-o săritură mă năpusteam pe neașteptate din locul meu de pândă, îl atacam pe dușmanul imaginar, al cărui rol era interpretat de o pernă mare: l-am sugrumat „ca un tigru“ și l-am doborât sub mine „pe tigrește“. Apoi, perna s-a transformat pentru mine în *Desdemona*. Am strâns-o în brațe

cu foc, i-am sărutat mâna, care era un colț mai lung al feței de pernă, apoi am aruncat-o cu dispreț deoparte și am îmbrățișat-o din nou, pe urmă am sugrumat-o și am plâns pe cadavrul imaginar. Multe momente mi-au ieșit perfect.

Fără să-mi dau seama, am lucrat aproape cinci ore. Așa ceva nu faci din obligație. Orale par minute numai când trăiești cu pasiune artistică. Iată o dovadă că ceea ce trăisem fuseseră momente de adevărată inspirație!

Înainte de a-mi scoate costumul, am profitat de faptul că toată lumea din casă dormea, m-am strecurat pe holul pustiu, unde era o oglindă mare, am aprins lumina și m-am privit. Dar am văzut cu totul altceva decât mă așteptam. Pozițiile și gesturile găsite de mine în timpul lucrului s-au dovedit a nu fi așa cum mi le imaginasem. Mai mult decât atât: oglinda mi-a arătat neregularități ale corpului meu și linii urâte, pe care nu mi le știusem până atunci. Din cauza acestei mari dezamăgiri, toată energia mi-a dispărut într-o clipă.

...anul 19...

M-am trezit mult mai târziu decât de obicei, m-am îmbrăcat în grabă și-am alergat la școală. Când am intrat în sala de repetiție, unde eram deja așteptat, m-am zăpăcit așa de tare, că, în loc să mă scuz, am spus o stupidă frază-clîșeu:

– Se pare că am întârziat puțin.

Rahmanov s-a uitat lung la mine cu un aer plin de reproș și, într-un final, a spus:

– Toți stau, așteaptă, se enervează, se supără, iar ție ți se pare că ai întârziat doar puțin! Toți au venit entuziasmați de

ce urma să facă, iar tu te porți într-un fel, că mie deja mi-ai pierit chef să mai lucrez cu voi. Să trezești dorința e ceva greu, dar s-o omori este extrem de ușor. Cu ce drept întrerupi dumneata munca unei clase întregi? Eu respect prea mult munca pe care o facem aici, pentru a permite o dezorganizare așa de mare și de aceea mă consider obligat să fiu strict ca la armată, când e vorba despre lucrul în comun. Actorul, ca și soldatul, are nevoie de o disciplină de fier. Pentru că e prima dată, mă limitez la o simplă mustrare, fără să fie consemnată în jurnalul de repetiție. Dar trebuie să îți ceri imediat scuze în fața tuturor și pe viitor să îți faci o regulă din a ajunge cu un sfert de oră înainte, și nu după începutul repetiției.

M-am grăbit să îmi cer scuze și să promit că nu voi mai întârzia. Totuși, Rahmanov nu voia să înceapă lucrul: prima repetiție, după cum spunea el, este un eveniment în viața artistului și trebuie să păstreze întotdeauna despre ea cea mai bună amintire. Repetiția de astăzi era ratată din vina mea. Ca urmare, această cea mai importantă repetiție, pentru noi, va fi cea de mâine, în locul celei de azi, care a fost un eșec. Și Rahmanov a ieșit din clasă.

Dar incidentul nu se încheiase, pentru că mă aștepta și-o altă săpuneală, cea a colegilor mei, sub conducerea lui Govorkov. Care a fost încă și mai dură decât prima. Acum chiar că n-o să uit niciodată repetiția eșuată de astăzi.

M-am dus devreme la culcare, fiindcă după săpuneala de azi și dezamăgirea de ieri, îmi era teamă să mă mai apuc de lucru. Dar mi-a căzut sub ochi o ciocolată. M-am hotărât să o pisez și să o amestec cu unt. A rezultat o pastă maronie. Mi s-a întins

destul de bine pe față și m-a transformat în maur. Din cauza contrastului cu pielea întunecată, dinții mei păreau mai albi. Stând în fața oglinzii, le-am admirat îndelung strălucirea, am învățat să rânjesc arătându-mi dinții și să-mi dau ochii peste cap.

Ca să înțeleg și să apreciez mai bine machiajul, îmi trebuia un costum, iar când l-am pus pe mine, imediat am simțit aceeași dorință de a juca. N-am găsit nimic nou, doar am repetat ce făcusem cu o zi înainte, dar interpretarea mea își pierduse din intensitate. Însă așa am avut ocazia să văd cum va arăta Othello al meu. Și asta era important.

...anul 19...

Astăzi va fi prima repetiție. Am apărut cu mult înainte de ora stabilită. Rahmanov ne-a sugerat să ne pregătim singuri sala și să aranjăm mobila. Din fericire, Șustov a fost de acord cu toate propunerile mele, deoarece aspectul exterior, spațiul de joc nu-l interesa. Pentru mine însă era extrem de important să așez mobilele astfel încât să mă pot strecura printre ele ca la mine în cameră. Fără asta, nu aveam inspirație. Totuși, nu am reușit să ajung la rezultatul dorit. M-am străduit să mă autoconvinc că mă aflu în camera mea, dar nu m-a ajutat, ci doar m-a împiedicat să joc. Șustov știa deja tot textul pe de rost, pe când eu am fost nevoit ba să citesc rolul din caiet, ba să redau cu vorbele mele un sens cât mai apropiat din ce-mi aminteam. Spre surprinderea mea, textul mă încurca, nu mă ajuta și m-aș fi lipsit bucuros de el sau l-aș fi redus la jumătate. Nu numai cuvintele rolului, dar și ideile autorului, care îmi

erau străine, și acțiunile pe care le indicau îmi îngrădeau libertatea de care mă bucurasem în timpul repetițiilor de acasă.

Faptul că nu mi-am recunoscut propria voce a fost și mai neplăcut. Și, în afară de asta, s-a dovedit că nici mizanscena, nici tipologia personajului construit de mine acasă nu se potriveau cu piesa lui Shakespeare. De exemplu, cum să înghesui în prima scenă, relativ pașnică, dintre Iago și Othello, și rânjetul furios, și datul ochilor peste cap, și comportamentul „de tigru“, care mă ajutau să intru în pielea personajului? Dar nu am reușit să renunț la aceste mijloace interpretative în jocul sălbaticului, nici la mizanscena creată de mine, pentru că nu aveam nimic altceva cu care să le înlocuiesc. Am citit textul într-un fel și l-am jucat pe sălbatic în cu totul alt fel, fără nicio legătură între ele. Cuvintele îmi încurcau jocul, iar jocul – cuvintele. Era o situație neplăcută, o neînțelegerere generală.

Acasă, continuând să lucrez, nu am găsit nimic nou, doar am repetat ceea ce făcusem și înainte, dar asta deja nu mă mai mulțumea. Ce înseamnă să repeți unele și aceleași sentimente și mijloace? Ale cui sunt, ale mele sau ale maurului sălbatic? De ce interpretarea de ieri seamănă cu cea de azi, iar cea de azi, cu cea de mâine? Sau imaginația mea a secat? Sau în mintea mea nu este suficient material pentru rol? De ce la început totul a mers așa de bine și apoi s-a oprit?

Pe când analizez eu astfel situația, în camera vecină, gazdele mele s-au așezat să-și bea ceaiul de seară. Ca să nu atrag deloc atenția asupra mea, mi-a venit ideea să mă mut în alt colț al camerei și să spun replicile rolului cât se poate de încet. Spre uimirea mea, aceste mici schimbări mi-au readus pofta de viață

și m-au făcut cumva să am o nouă atitudine față de studiile mele și chiar față de rol.

Am aflat secretul. Ideea este că nu trebuie să te oprești prea mult asupra unui singur lucru și să repeți la nesfârșit aceeași banalitate.

M-am hotărât. Mâine la repetiție improvizez de la un capăt la altul: și la mizanscenă, și în interpretarea rolului și în metoda de abordare.

...anul 19...

La repetiția de astăzi, am folosit improvizația chiar de la prima scenă: în loc să mă mișc, m-am așezat și am început să joc fără gesturi, fără mișcare, renunțând la strâmbăturile obișnuite ale sălbaticului. Și ce să vezi? Chiar de la primele cuvinte m-am încurcat, am uitat textul și intonația obișnuită. M-am oprit și a trebuit să mă întorc imediat la maniera inițială de interpretare și la mizanscenă. După cât se pare, deja nu mă mai pot lipsi de mijloacele de reprezentare a sălbaticului, deja însușite. Nu le folosesc eu pe ele, ci ele pe mine. Ce-i asta? Sclavie?

...anul 19...

La repetiție, situația generală a fost mai bună. Încep să mă obișnuiesc cu spațiul în care lucrăm și cu oamenii prezenți acolo. Și, mai mult decât atât, nepotrivirile încep să se potrivească. Înainte, mijloacele mele de reprezentare a sălbaticului nu se potriveau deloc cu cele ale lui Shakespeare. La primele repetiții simțeam că sunt fals și violent, când foloseam în rol toate apucăturile inventate de mine pentru a-l caracteriza pe african, iar

acum mi se pare că am reușit să mai rezolv câte ceva din scena repetată. Și, mai cu seamă, nu mai simt atât de acut dezacordul dintre mine și autor.

...anul 19...

Astăzi repetăm pe scena mare. Eu mă bazam pe o atmosferă de culise făcătoare de minuni și dătătoare de energie. Și ce-i cu asta?! În locul scenei puternic luminate, al agitației, al decorurilor talmeș-balmeș, pe care le așteptam, era semiîntuneric, liniște, nici picior de om. Scena imensă era goală și pustie. Doar în față de tot erau câteva scaune simple cu spătar, care marcau contururile viitoarelor decoruri, iar pe partea dreaptă puseseră un soi de tejghea pe care ardeau trei lămpi electrice.

Poate și pentru că am urcat singur pe scenă, mi s-a părut că în fața mea s-a căscat toată deschiderea ei, ca un hău imens, dincolo de care părea a fi o întindere întunecată infinit de adâncă. Am văzut pentru prima oară, de pe scenă, cu cortina ridicată, sala goală, fără oameni. Undeva, foarte departe, după câte mi se părea mie, ardea o lampă cu abajur. Lumina niște foi albe pe o masă; niște mâini se pregăteau să noteze „nu orice greșeală e o crimă“... Eu mă sințeam cu totul pierdut în spațiul acela imens.

Cineva a strigat: „Începeți!“ Mi s-a spus să intru în presupusa cameră a lui Othello, delimitată de scaune și să mă așez pe locul lui. M-am așezat, dar nu pe scaunul pe care ar fi trebuit să stau, dacă aș fi urmat propria mea concepție scenică. Nici măcar autorul nu ar fi recunoscut planul propriei camere. A trebuit să vină cineva să îmi explice ce reprezintă fiecare scaun.