

# VITALITATEA TEATRULUI PSIHOLOGIC

**E**xistă spectacole care se arată imprevizibile și noi, oricât de cunoscute ar fi piesele reprezentate. Așa se întâmplă cu spectacolele teatrului condus de Tovstonogov: poți să cunoști în amănunt *Oceanul* lui Stein și *Barbarii* lui Gorki — jucate de actorii din Leningrad, aceste texte și se vor înfățișa neașteptat de noi. Intensitatea vieții create pe scenă face ca textul să se dezvăluie mai bogat și mai plin decât tot ce ai putut gândi și imagina înainte. E ca și cum ai vedea sau ai citi piesa pentru prima dată.

\* \* \*

*Oceanul* este o piesă care invită la romantic, debutând zgomotos, în cascade de muzică, proiecții și strigăte, care trebuie să semnifice lupta marinarilor cu taifunul. Tovstonogov a renunțat la scenele situate de dramaturg în furtună. În viziunea lui, începutul este simplu, nespectaculos: două personaje se află în avanscenă, mimînd mersul, cu fața la public, și vorbind fiecare pentru sine. Este un dialog de monologuri, un duet al gândurilor. Spectacolul debutează astfel în cu totul alt registru decât cel așteptat; legătura cu publicul este mai intimă decât în text, mai directă și mai intens concentrată.

Și mai departe accentele cad altfel decât le așteptam, ritmul e altul decât cel prevăzut. Episodul balului este redus la câteva scene concise, cu două sau trei personaje, jucate parcă „la trecut”, din perspectiva amintirilor fugare. Abia în scena reîntîlnirii celor trei prieteni, după un interval de șase ani, ritmul se relaxează și timpul scenic se dilată; acțiunea se strămută în prezent, permițînd regizorului și actorilor să descrie fără grabă un mediu și o atmosferă. Astfel, spectacolul structurează și ritmează ferm expoziția, cam lungă și amorfă în piesă.

Încă de la început, întreaga atenție s-a concentrat asupra actorilor. Fără un gest, fără să recurgă la intonații „de efect”, mișcîndu-se monoton, în



S. I. Iurski (Ceasovnikov) și N. A. Olhina (Mașa) în „Oceanul” de A. Stein

ritmul mersului, și monologînd cu jumătate de glas, K. I. Lavrov (Platonov) și S. I. Iurski (Ceasovnikov) creează sentimentul unor pregnante prezențe umane. Pe măsură ce acțiunea înaintează, această impresie se consolidează. Ceea ce atrage în primul rînd în spectacol este vitalitatea personajelor scenice, amplitudinea și precizia cu care se desenează în cadrul scenic fiecare viață de om. Platonov tace. În piesă există cîteva scene în care eroul nu spune nici o vorbă, deși se află într-un nod al conflictului: întîlnirea cu Mașa, petrecerea de la kilometrul 8. În spectacol, tăcerea devine o caracteristică predominantă a personajului. Abia acum, cînd vedem cum Lavrov ascultă și urmărește tot ce se petrece, descoperim că eroul lui Stein impune nu numai prin ceea ce spune, ci prin întreaga atitudine, prin liniștea lui intransigentă. Tăcerea lui este tăcerea unui om de acțiune, neobișnuit să-și piardă vremea cu multă vorbă; ea înseamnă autodisciplină, forță, sentiment al răspunderii, preocupare constantă pentru munca de fiecare zi.

Precizia interpretării merge pînă la cele mai mici detalii. Platonov poartă altfel uniforma decît Ceasovnikov. Comandantul de pe Vzolnovanii pare născut militar, educat în tradiția elegantilor ofițeri ruși pe care i-am văzut în *Trei surori*; pe el, uniforma „vine ca turnată”, el salută, merge, se așază cu aceeași impecabilă disciplină a mișcării. Pe Ceasovnikov însă, uniforma nu vrea să se așeze; Iurski

pare tot timpul echipat în grabă, cu stângăcie, și, cînd la poziția de drepti, este ușor ridicol.

Cadrul scenic simplu, de o convenționalitate neostentativă, concentrează și mai mult asupra actorilor atenția publicului. Conceput într-o gamă de cenușiu și compus din panouri care încadrează geometric elementele de mobilier strict necesare jocului, decorul lui S. S. Mandel este întregit cu fotografii imprimate pe panouri centrale, în ultimul plan. Precizia fotografică a acestor crîmpeie de imagini — un colț din plafonul și pereții cabinei Căpitanului, o barcă legată la chei, un petec de plajă — și perspectiva lor „subiectivă” însuflețesc convenționalitatea decorului, introducîndu-ne în atmosfera fiecărei scene.

\*\*\*

Din spectacol se pot ușor deduce cîteva caracteristici definitorii pentru stilul regizoral al lui Tovstonogov, devenit, prin colaborare constantă cu același ansamblu, stil al unui teatru.

Măsura și simplitatea formei caracterizează întreaga punere în scenă. Simplitatea ei severă este împinsă, uneori, pînă la îndrăzneții extreme: scene întregi sînt interpretate, aproape fără o mișcare, de un singur actor. Scrisoarea lui Zadornov devine — în interpretarea lui A. E. Garicev — un liniștit și grav moment de confruntare cu sine însuși. Din punct de vedere exterior, jocul actorului este absolut static; el subjugă numai prin dinamica lăuntrică, prin expresia directă a mișcării gîndului. La fel se întîmplă cu monologul lui Tuman, în interpretarea lui G.A.Gai.

Simplitatea austeră a montării nu devine însă manieră; ea nu evită exploziile de energie, nu se teme de expresivitatea violentă. O scenă de obicei jucată în grabă, ca un moment pur explicativ între altele mai însemnate, este amplificată, căpătînd însemnătatea unui punct central în spectacol: beția lui Ceasovnikov. Textul rolului nu are mai mult de o jumătate de pagină, dar Iurski îl dezvoltă spectaculos și cu risipă de amănunte. De la pahar la pahar, Ceasovnikov își pierde echilibrul — doar este un nebăutor; încăpăținarea cu care el continuă, în ciuda beției, să-și răvășească sistematic ținuta, și înverșunarea veselă cu care pornește în întîmpinarea patrulei spun mult despre evoluția acestui caracter dificil.

Altă caracteristică a spectacolului este densitatea mare a acțiunii scenice. Tesătura de reacții și raporturi umane create pe scenă nu se rărește în momentele aparent neutre. Întrebarea reglementară „Imi permiteți să plec?” e folosită de Lavrov pentru a exprima disprețul lui Platonov față de Zub, sau bucuria lui de a pleca în misiune. Uneori interpretării acționează hotărîtor prin asemenea replici uzuale, aparent insignifiante.

Poate că tocmai această precizie a nuanțelor psihologice, această perseverență particularizare a lor așază textul într-o lumină nouă. Nici una din soluțiile de

K. I. Lavrov (Platonov) și O. V. Basilașvili (Kuklin) în „Oceanul”





punere în scenă și joc nu este o soluție la îndemâna oricărui regizor sau interpret. Pare firesc ca monologul lui Kuklin despre ratare să fie rostit pe ton de meditație, ca un moment de îngîndurare; O. V. Basilașvili îl spune însă rîzînd. Rîsul lui nervos traduce în același timp rușinea unei confesiuni înjositoare și neputința de a se opri, nevoia de a spune ceea ce îi stă pe suflet. Revolta din primul act a lui Ceasovnikov pare predestinată unei interpretări violente, explozive. Iurski însă o joacă aproape în șoaptă, concentrînd tot zburciumul eroului în ritm: se așază, se scoală, își schimbă mereu poziția, nu-și găsește, literalmente, locul și vorbește precipitat, cu neliniștea omului obsedat de un gînd incomod.

Sonorizarea și detaliile plastice au și ele un sens psihologic precis (trădat uneori de ilustrația muzicală prea zgomotoasă, emfatică, în dezacord cu sobrietatea întregului spectacol). Murmurul valurilor se aude tot timpul în scena întîlnirii dintre Mașa (actrița N. A. Olhina, al cărei joc just este totuși mai puțin viu decît al celorlalți) și Platonov, subliniind singurătatea femeii și severitatea celui care, ascultînd-o, o judecă. Colțul de cameră figurat de panoul-fotografie din decorul de la kilometrul 8 — un vestibul situat între mai multe uși — sugerează lipsa de sens a unei vieți fără nimic trainic, care s-a consumat, parcă, în trecere dintr-un loc într-altul.

O asemenea concepție despre teatru acordă trăirii actorilor o semnificație artistică sigură. De obicei, pentru actori — mai ales pentru cei dotați cu oarecare sensibilitate — emoția este un mod facil de comunicare cu publicul. (De aceea, actorilor le și plac conflictele puternice și dezlănțuirile.) O actriță tînă, atrăgătoare, care plînge sincer pe scenă, umple întotdeauna de compasiune sufletul spectatorilor. Comunicarea la acest nivel nu-i mulțumește pe actorii de la „Maxim Gorki“. Jocul lor nu este rațional, rece, abstract convențional, ei nu evită emoția. În scena cu Ceasovnikov, Makarova (Anecika) plînge tot timpul. Dar sentimentele și emoția nu constituie pentru acești interpreți un scop, ci un mijloc: un mijloc de a sugera idei, sensuri morale, un mod de analiză. Anecika plînge, se luptă zadarnic să-și oprească lacrimile; de atîta suferință, i se face frig și se ghemuiește, mică și ridicol de neajutorată, pe canapea. Jocul Makarovei demonstrează că nu exprimarea deschisă a sentimentului aduce în scenă melodrama, ci reprezentarea emoției „în sine“, fără alt scop decît acela de a-l mișca pe spectator. În această scenă nu ne emoționează atît lacrimile actriței, cît frumusețea caracterului care se dezvăluie în interpretarea ei: demnitatea, puterea de a iubi, gingășia eroinei.

Stînga : S. I. Iurski (Cesovnikov)  
 și N. P. Korn (Cesovnikov-tatăl) ;  
 dreapta : K. I. Lavrov (Platonov) în  
 „Oceanul“



Acesta este sensul cel mai înalt al spectacolului : el ne aduce în prezența unor oameni contemporani frumoși și drepecți, în care putem crede fără șovăire. Așa sînt Anecika, tumultuosul Kostik, Zadornov, chiar și Tuman, pînă la urmă, dar mai ales Platonov — intransigentul și deplin maturul Platonov, care ne-a convins că poartă cu mîndrie povara marilor sale răspunderi, și își găsește fericirea în munca dusă în numele oamenilor.

\*\*\*

Un spectacol Gorki în timpul căruia se rîde în hohote nu este deloc obișnuit. Așa se întîmplă cu montarea *Barbarilor* în regia lui Tovstonogov. Momente de adevărată farsă, în care eroii se împiedică și cad, stîrnind rîsul publicului, stau alături de scene apăsătoare, tragice chiar. La lectură, aceste variații de ton nu sînt atît de evidente. Piesa este o cronică a monotonei vieți dintr-un mic oraș de provincie, în care sosirea unor ingineri constructori pare să aducă un început de înnoire care eșuează lamentabil, neizbutind decît să accentueze și mai puternic lipsa de sens a existenței duse de localnici. Teatrul interpretează această istorie nu ca o dramă, ci ca o tragicomedie. Tovstonogov se îndepărtează hotărît de tradițiile spectacolelor Gorki înțelese exclusiv ca dramatice și grave. Ultima replică a lui Țiganov, înainte de sinuciderea Monahovei — „sînt gata să te urmez oriunde... chiar și pe acoperiș!“ — era în alte montări suprimată tocmai pentru a evita hohotele de rîs înainte de tragedia finală. „Pentru noi însă, această replică era absolut necesară — afirmă Tovstonogov. În timpul spectacolului Teatrului Mare Dramatic, spectatorii rîd, auzind-o, și asta ni se pare just. Am subliniat cu bună știință bilateralitatea de sensuri a piesei, descoperind comicul în tragic“. (Din „Contemporaneitatea teatrului contemporan“, ed. Iskusstvo, 1962, pag 55.)

Frecvența contrastelor comic-tragic scoate în evidență în spectacol complexitatea textului. Astfel, pe la mijlocul actului II, Kuznețov aduce în scenă o apariție de farsă, prezentîndu-l pe Grișa ca pe un adevărat Vanușka-Duraciok. Peste puțin timp, în același act, vom asista la discuția dintre Lidia și Cerkun. În culise, cineva cîntă la pian un vals tînguitor. Olhina (Lidia) are o ținută mîndră, stăpînîndu-și cu eleganță emoția, Luscheaev (Cerkun) o privește intens. Ne aflăm în plin teatru liric : schimbul de replici despre eroism și fapte mari este o învăluită mărturisire de dragoste. În punctul culminant, atunci cînd apropierea eroilor pare să devină inevitabilă, sosește bărbatul Duniei, beat și zdrențaros ; el se instalează comod în mijlocul scenei și începe să-i privească cu gura căscată, „ca la teatru“, pe îndrăgostiți.





Stinga : E. A. Popova (Anna Fedorovna); dreapta: L. A. Volinskaia (Pritikina); în planul doi: P. B. Luspekaev (Cerkun) în „Barbarii“

Instantaneu scena își schimbă sensul : cuvintele care înainte sunau înălțător devin, prin confruntare cu prezența brutală a mizeriei, ridicole și puerile. Scena, începută atât de gingaș, continuă în registrul comic. Bărbatul Duniei șterpelește de pe masă o sticlă cu băutură, pe care o leagănă în brațe cu duioșie de bețiv, în timp ce își revendică drepturile de părinte asupra Stiopei. După asta, tonalitatea spectacolului se va schimba din nou : în scena următoare, Anna cerșește, în genunchi, soțului ei, iubire. Sub o înfățișare plâpindă, E. A. Popova stăpânește o asemenea forță, în jocul ei, varietatea nuanțelor este atât de mare, sensibilitatea atât de expresivă, încât trecem, fără tranziție, în plină dramă psihologică. Anna intră cu o rigiditate glacială, și numai din privirea ei înțelegem cât de mult o urăște pe Lidia ; apoi devine febrilă, temătoare, și mișcările frunte par să încerce a stăvili duritatea soțului. Spre a evita discuția care o înspăimintă, ea se silește să ridă, încearcă să-și disimuleze frământarea, pentru ca, deodată, să nu mai reziste și să izbucnească în strigăte nestăpânite. În caleidoscopul acestor comportări contradictorii se citește clar gândul ascuns al eroinei : teama de acel insuportabil și de mult așteptat „nu te iubesc“, de care actrița se ferește ca de o lovitură. Sensibilitatea ei neobișnuită înregistrează durerea morală cu pregnanța unei acute suferințe fizice.



T. V. Doronina (Nadejda) in „Barbarii“



E. A. Lebedev (Monahov) in „Barbarii“



De la stînga la dreapta : P. B. Luspakaev (Cerkun), G. K. Semcnov (Redozubov), V. I. Strjelcik (Tiganov) in „Barbarii“

Da, Tovstogov are dreptate când spune, în introducerea scrisă pentru cule-tul-program, că *Barbarii* este piesa lui Gorki care se apropie cel mai mult de dramaturgia cehoviană. Succesiunea scenelor descrise amintește episodul din *Pescărușul*, în care, după încercarea de sinucidere a lui Treplev, mama și fiul încep prin a se apropia cu dragoste, pentru a ajunge la ceartă ridicolă și grotescă și a termina printr-o împăcare duioasă.

\*\*\*

În *Barbarii*, prezența regizorului este mai învăluită, mai ascunsă decât în *Oceanul*, dar ea rămâne la fel de puternică. O simțim și în compoziția de ansamblu, și în detalii.

Aparent tradițional în formă, spectacolul nu are nimic învechit în substanță. Decorul e șters, voit neutru, pentru a materializa ideea unei lumi provinciale, înțepenite în rutină. I se poate reproșa inexpressivitatea plastică în transcrierea acestei idei, dar principiul creator de la care a pornit regizorul nu poate fi contestat. Acțiunea evoluează, contrapunctic, desfășurându-se pe mai multe planuri, care uneori se întrepătrund, altelei coexistă, aparent fără legătură, centrele de atenție aprinzându-se și stingându-se în diferite puncte ale scenei, într-un joc subtil de semnificații. Ca și în *Oceanul*, tot interesul se concentrează asupra personajelor, uimitoare galerie de portrete, surprinse din mereu altă perspectivă. Toate subtextele rolurilor sînt evident și cu implacabilă limpezime exprimate, fără ca afirmarea ideilor și a poziției actorilor față de personaje să destrame firescul vieții scenice.

E. A. Lebedev face din Monahov unul din principalii eroi ai spectacolului. La început plin de sine, ridicol în ifosele cu care debitează banalități, el este servil cu prestanță, aproape cu mîndrie. În actul II, siguranța lui caraghioasă începe să-și arate subrezența. După discuția de un cinism obraznic cu Țiganov, Monahov-Lebedev, rămas singur, strivește țigara pe care a primit-o de la rival și pleacă plîngînd. Face asta repede și cu atîta reținere încît mai mult îi bănuim lacrimile decât le vedem. Tot actul următor, el joacă pe fondul unui hohot de plîns, greu stăpînit, mereu gata să izbucnească. Excelent găsită este aici punerea în scenă: Monahov se află aproape tot timpul în scenă, dar se ascunde mereu, în parte pentru a-și feri de ochii străini deznădejdea, în parte pentru a-și spiona soția. În sfîrșit, în ultimul act, emoția — pînă aici sever comprimată — izbucnește: Lebedev plînge acum aproape tot timpul.

P. B. Luspekaev (Cerkun) și V. I. Strjelcik (Țiganov) descriu critic pe cei doi ingineri. Timp de trei acte, Luspekaev pare un adevărat erou, pentru ca în ultimul act, fără să schimbe ceva în machiaj sau în costum, să ne arate un Cerkun înfrînt, amorțit, „îngrășat“ sufletește. Strjelcik schițează cu grație și ironie portretul unui adevărat arbitru al eleganței, căruia viața îi joacă o festă, făcîndu-l să se îndrăgostească, în pragul bătrîneții, de o provincială cu obiceiuri ridicole. Acest caracter este privit din altă perspectivă decât celelalte: la Țiganov, aparența, masca socială, este fermecătoare, și sentimentul sincer e comic.

Personajele de planul doi, viu colorate, sînt descrise cu tot atîta atenție ca și eroii principali: Golovastikov-B. S. Rîjuhin, înțeleptul-spion cu mers de pisică; Drobeazghin, funcționarul mărunț, investit de Iurski cu tot farmecul unei prostii pline de bunăvoință; Matvei Goghin (Garicev), ale cărui apariții fugare exprimă puternic nerăbdarea de a se căpătui; Stepan Lukin (V. E. Refepter), oscilînd între luciditate amară, aproape sceptică, și entuziasm. Fiecare nume din distribuție ar merita un comentariu: doctorul, cuplul Pritîkinilor, Katia, Vesiolkina, Redozubov, Stiopa, Ivakin.

Prezența regizorului se manifestă cel mai ferm în gradația întregului spectacol. De la început pînă la sfîrșit, ritmul exterior se menține același, punctînd prin scurte momente de violență contextul general static — al unei lumi în care nu se petrece nimic. Eroii intră, ies, stau de vorbă, se ceartă, se împacă, și acțiunea pare să nu izbutească să se închege. Dar ce creștere inexorabilă a ritmului interior, ce polifonică dezvoltare a tuturor conflictelor ce compun acțiunea! Primul act e pur expozitiv, de prezentare; el lasă toate porțile deschise spre ceea ce are să se întîmple, nu înnoadă hotărît nici un conflict. În actul II se declanșează brutal jocul de contraste comic-dramatic. Actul III evoluează încet cu treceri aproape imperceptibile de la atmosfera de petrecere patriarhală, pașnică, la barbaria unei orgii triviale. Finalul este jucat în întregime în tensiunea tuturor conflictelor aduse la apogeu, dar neexprimate pînă în ultimele scene, fiind dominat



de apariția maiestruoasă a frumoasei Dorolina (Nadejda) — până acum ciudată, uneori comică, senzuală și de o sinceritate absolută, și devenită aici adevărată eroină tragică.

\*\*\*

Astăzi nu mai există nici negustori, nici starețe, nici industriași, nici doctori de zemstvă, și nici relațiile și împrejurările caracteristice acestor personaje, devenite istorice. Cu toate acestea, spectacolul ne interesează în cel mai înalt grad, ca și cum tot ce se petrece pe scenă s-ar referi constant la evenimentele contemporane. Tovstonogov nu a pus în scenă *Barbarii* ca pe o piesă-document despre o lume dispărută; el a căutat aici drama vie a oamenilor stăpâniți de barbarie, care caută să lupte împotriva ei. Ce înțelege regizorul prin „barbarie”? O întreagă civilizație falsă — și cea de tip samavolnic, deschis sălbatică, conform căreia tatăl este stăpînul fiicei, soțul este stăpînul soției, primul este stăpînul orașului, dar și cea aparent luminoasă, în fapt profund distructivă, adusă în mediul provincial de către intelectuali. Gorki face în piesă necrologul *vechii* „împărății a întunericului” și rechizitoriul *noii* „împărății a întunericului”, creată de burghezia cultă, evoluată. Este binecunoscuta temă gorkiană a demascării intelectualității burgheze, temă a cărei actualitate nu mai trebuie dovedită.

Cultura fără o cultură a sentimentelor și relațiilor umane, civilizația fără o adevărată civilizare a vieții sociale și intime nu aduc decît descompunere. Cerkun, Anna și Țiganov sînt puternici și distrugători pentru că promit să aducă lumina și dreptatea și nu fac decît să-și mascheze inconstient, cu vorbe mari și idei frumoase, pornirile egoiste. Cu ce se deosebește, în fond, morala Annei — în stare de orice umilire și de orice șiretilic pentru a păstra bărbatul care nu o mai iubește — de morala bețivului care se socotește stăpînul Stiopei numai fiindcă fi este tată? Și prin ce diferă de această atitudine tentativa lui Țiganov de a pune stăpînire pe Nadejda, promițîndu-i călătoria la Paris și întîlniri cu regi „îmbrăcați numai în roșu”? Ridicola, nu prea inteligenta Monahova, care se hrănește cu romane sentimentale și visează marea dragoste, se împotrivesc instinctiv oricărei samavolnicii („Cum ar putea să pună cineva stăpînire pe mine, dacă eu nu vreau?”). Întreaga piesă este un protest împotriva extinderii așa-zisului „instinct” de proprietate asupra raporturilor dintre oameni. Punînd-o în scenă, lui Tovstonogov i-a fost ușor să o prezinte ca o pledoarie pentru puritatea relațiilor umane.

\*\*\*

Cele două spectacole pe care le-am văzut nu au avut doar meritul de a dezvălui toată frumusețea unor texte dramatice; ele ne-au făcut cunoscut un mod original de interpretare. Omogenitatea trupei, conștiinciozitatea și profunda concentrare a tuturor interpretărilor, capacitatea actorilor de a îndeplini strălucit cele mai dificile sarcini profesionale dovedesc că Tovstonogov nu realizează spectacole izolate, ci că el a creat un teatru, găsind un sprijin eficient în munca actorilor și a colectivului de regizori (R. Agarmizean, R. Sirota, M. Rehels).

Conducător, din 1956, al ansamblului de la Teatrul Mare Dramatic „Maxim Gorki” din Leningrad, regizorul a împropătat trupa (din care jumătate o constituie actori noi, aduși de el în teatru) și a educat-o. El promovează o modalitate contemporană de teatru psihologic, evident derivată din marile tradiții stanislavskiene, ca o expresie directă a preluării lor creatoare, nedogmatice.

Nici unul dintre spectacolele văzute nu erau spectacole de premieră. *Oceanul* împlinește în curînd două stagioni, *Barbarii* se joacă din 1959. Vigoarea nealterată a interpretării dovedește viabilitatea creațiilor lui Tovstonogov și disciplina artistică desăvîrșită a actorilor.

Am cunoscut regizorul și teatrul sub un singur aspect, spectacolele vizionate fiind destul de înrudite ca gen. Repertoriul Teatrului „Maxim Gorki” cuprinde și piese din alte genuri. După cum se anunță, ansamblul se pregătește acum să abordeze marele repertoriu shakespearian și dramaturgia lui Cehov. Putem aștepta ca și de aici înainte creația comună a regizorului, a colaboratorilor lui și a actorilor să atingă momente de înaltă desăvîrșire.

Ana Maria Nartî