

ÎN VIZITĂ LA OAMENII DE TEATRU SOVIETICI...

DE VORBĂ CU D. D. NELEANU DESPRE SEMINARUL REGIZORILOR, DESPRE SPECTACOLE
ȘI OAMENI DE TEATRU DIN MOSCOVA ȘI LENINGRAD

În ultimele zile ale anului trecut și în primele zile ale acestui an, a avut loc la Moscova, din inițiativa și sub auspiciile Teatrului M.H.A.T., o întâlnire a regizorilor din țările socialiste. La această întâlnire s-au dezbătut, în cadrul unui seminar și după vizionarea câtorva spectacole, o serie de probleme privitoare la arta regizorală actuală. Regizorul D. D. Neleanu și artistul emerit Radu Beligan au reprezentat țara noastră la lucrările acestui seminar, care s-a dovedit a fi deosebit de fructuos — prin concluziile lui — și pentru dezvoltarea mișcării noastre teatrale.

Ne-am adresat lui D. D. Neleanu, rugându-l să ne împărtășească unele păreri în legătură cu cele văzute și discutate la Moscova și Leningrad.

Țin să vă spun — ne-a mărturisit regizorul D. D. Neleanu — că contactul pe care l-am avut cu arta teatrală sovietică în cele trei săptămâni (deși prea puține) petrecute în Uniunea Sovietică, mi-a îngăduit să constat o mare varietate și bogăție de stiluri în teatre, prezența unor personalități animatoare, interesante și complexe, o seamă de teatre cu profiluri bine definite, ce-și urmează drumul spre desăvârșirea artistică.

Seminarul, ca atare, a fost axat în jurul dezbaterii teoretice a unor probleme de estetică, în jurul problemelor privind partinitatea în artă și combaterea revizionismului. Au fost de asemenea analizate unele spectacole mai importante. Au făcut expuneri o seamă de oameni de teatru și critici dramatici, printre care: Razumnii, Skatercikov, Țak, Karaganov. Expunerile au fost completate cu discuții, cu vizionări ale unor spectacole, cu repetiții ale M.H.A.T.-ului, cum și prin urmărirea examenelor școlii de teatru a M.H.A.T.-ului.

Dezbaterile la seminar au pus în lumină unele aspecte ale unor probleme pe care le considerăm „de căpății“ pentru orice creator pe tărîm artistic într-un stat socialist, și discutarea lor a avut darul să demonstreze, o dată mai mult, unitatea de nezdrunclat ce domnește în sînul creatorilor în lumea socialistă.

Întîlnirile pe care le-am avut, apoi, cu oamenii de teatru și discuțiile purtate cu ei ne-au deschis, între altele, calea spre înțelegerea nivelului superior la care a ajuns măiestria scenică în Uniunea Sovietică. Așa, de pildă, criticul dramatic Karaganov, explicînd diversitatea stilistică și varietatea de expresie scenică pe care le are azi teatrul sovietic, ne spunea între altele că arta sovietică din ultima vreme a luat o mare amploare și a cunoscut succese deosebite, sub influența Congreselor al XX-lea și al XXI-lea, și că unul din aceste succese ar fi însăși profilarea interesantă a unora din teatre. Dacă teatrele au început să se deosebească de M.H.A.T. chiar și în privința stilului, ne-a arătat Karaganov, legile de bază au rămas totuși aceleași — cele stabilite și sintetizate de Stanislavski. Nici unul dintre marii artiști care vin să inoveze, să găsească drumuri noi în arta sovietică, nu se poate, așadar, rupe de metodele de creație stanislavskiene. Dimpotrivă, și le însușește temeinic, străduindu-se să ducă mai departe, la desăvârșire, flacăra lor.

Pe de altă parte, regizorul Ohlopkov, cu care de asemenea am avut o foarte interesantă întâlnire, recunoscînd adevărul științific și artistic al formării actorului după sistemul Stanislavski, afirma în același timp că mijloacele de exprimare ale

actorului sînt potrivite cu specificul fiecărui teatru, al fiecărei școli. În această privință, faptul că M.H.A.T.-ul își are propria lui școală de teatru, este merit să-i asigure unitatea de metodă și de stil, lucru ce transpare evident în toate spectacolele lui.

Un foarte interesant punct de vedere în problema contemporaneității, l-am aflat în întîlnirea cu profesorul și regizorul Markov de la M.H.A.T., care s-a referit în principal la opera lui Cehov și la noul fel de interpretare a acesteia, astăzi.

„Lui Cehov — spune Markov — nu-i sînt caracteristice sentimentele mărunte. El iubea oamenii, dar nu în felul în care a fost înțeleasă de multe ori dragostea lui pentru oameni, prin contemplarea suferințelor omenești, prin înțelegerea tristeții și nostalgiei lor. Ci, dimpotrivă, el iubea oamenii și vorbea despre oameni cu asprime. Cehov — socotește Markov — are un umor real, deplin, și nicidecum o umbră de umor, care cade pe planul al doilea sau al treilea.“

De aceea, profesorul Markov este de părere că în *Trei surori* aproape trei sferturi din text trebuie să-l facă pe spectator să rîdă.

Nu trebuie să ne temem de rîs, de umor, dar să arătăm în același timp tot dramatismul vieții omenești. Aceasta urmărea Cehov și el izbuteste să îmbine de minune în opera sa aceste două extreme. El considera *Livada de vișini* o comedie veselă și spunea că spectacolul M.H.A.T.-ului era lipsit de veselie, de umor, era prea întins și nu avea ritm. Găsea că acest spectacol trebuie jucat în trei sferturi de oră. Bineînțeles, el exagera conștient, dar tinzînd să arate ce ritm viu trebuie să aibă spectacolele lui, în general.

S-a încercat să se considere — ne-a spus mai departe profesorul Markov — că *Livada de vișini* ar putea fi socotită o comedie ușoară. Și acest lucru este greșit. Factura pieselor lui Cehov este complexă și dificilă. S-a vorbit foarte insistent despre importanța planului al doilea. Acest al doilea plan, pus în lumină pentru prima oară de Nemirovici-Dancenko, este acea cantitate uriașă de experiență de viață ce se ascunde înapoia cuvintelor textului, și despre care autorul n-a vorbit niciodată în mod deschis. Opera lui Cehov este din acest punct de vedere cu totul singulară, căci ideea ce o definește este tocmai acest dedesubt, acest subtext, de care trebuie să ținem seamă permanent.

Cît privește limbajul operii cehoviene, interlocutorul nostru, profesorul și regizorul Markov, a avut de făcut de asemenea unele precizări, printre care aceea că Cehov a scris într-o limbă plină de pozie, chiar dacă textele sînt elaborate în proză. Această poezie, a subliniat profesorul sovietic, determină caracterul de *poem în proză* al pieselor lui. Nici un moment, limbajul cehovian nu este naturalist, ci numai poetic. După ce a subliniat că opera lui Cehov este plină de acțiune, Markov a făcut o analiză a piesei *Trei surori*, pentru a sublinia „o particularitate a ei“.

Așa, de pildă, în *Trei surori*, avem de-a face, în realitate, cu trei piese distincte, înmănunchiate însă strîns într-una singură. Astfel, prima piesă ar fi axată în jurul destinului lui Andrei, al dragostei lui pentru Natașa și în jurul episodului părăsirii ei. A doua ne înfățișează soarta Irinei, dragostea ei pentru Tuzenbach, rămînerea ei în singurătate, speranțele și distrugerea acestor speranțe atunci cînd Tuzenbach moare. Cea de a treia piesă abordează soarta Mașei, relațiile ei cu Verșinin.

Profesorul Markov ne-a arătat că Cehov a legat aceste trei piese cu acțiuni diverse, făcîndu-le să conveargă către un drum comun, unind aceste trei destine într-unul singur și conducîndu-le pe un singur făgaș. Marele merit al lui Cehov este de a fi izbutit să întrepătrundă atît de bine aceste trei acțiuni diferite, încît una fără alta nu poate trăi în mod izolat.

După ce a făcut și alte analize, ca de pildă a pieselor *Unchiul Vania* și *Livada de vișini*, lectorul nostru a subliniat cât de dinamice sînt textele chehoviene și cum predispun actorul, nu la contemplare, la tristețe și inerție, ci la un dinamism care face ca personajele să trăiască foarte viu. De aceea, regizorul s-a ridicat împotriva interpretării lipsite de ritm și presărate cu pauze uriașe, împotriva unei așa-zise interpretări „cehoviste“, și a pledat pentru punerea în scenă a operei chehoviene într-un mod viu, plin de ritm și de viață, cu preocuparea de a urmări permanent tema piesei și tema fiecărui personaj, spre a dovedi astfel că Cehov era el însuși plin de viață, de clocot lăuntric, posesor al unui umor puternic.

Am avut eu însumi prilejul să văd spectacolul cu *Livada de vișini* așa cum se prezintă astăzi pe scenă și pot spune că este o demonstrație ideală de revitalizare a spectacolului chevovian. Sînt momente ca acela în care actorul Lukianov, interpretul lui Lopahin, strigă triumful burgheziei care începea să înlăture mizeria, ca și acela în care el intră în posesia livezii, momente ce sînt rediate fără vulgaritate, fără stridențe. Personajul ajunge aci să domine întreaga scenă, în timp ce într-un colț, Ranevskaia — înfrîntă și cu lacrimi în ochi — exprimă decăderea clasei sale. Deși Lopahin, cînd stă de vorbă cu Ranevskaia, vădește o oarecare compătimitare, atunci cînd învinge, devine crud.

De altfel, la M.H.A.T., am putut confrunta în practică părerile lui Markov. Am stat de vorbă și cu Livanov și cu Stanișin, la repetiția cu *Pescărușul*, la care am asistat. Am înțeles și mai limpede din cele văzute acolo, ca și din discuții, că ei se străduiesc să interpreteze într-un fel nou pe Cehov, că acest efort, această preocupare este a întregului colectiv al M.H.A.T.-ului, că profesorul Markov a izbutit în această privință — a încercării de a descoperi sensuri noi în opera lui Cehov — o sudare a întregului colectiv.

La Leningrad, am avut prilejul să stăm de vorbă cu regizorul Akimov de la Teatrul de Comedie. Una din cele mai interesante probleme pe care le-am dezbătut cu el a fost aceea a muncii duse în teatrul său cu tinerii dramaturgi. Acest teatru a organizat un cenaclu, în care întregul colectiv lucrează cu tinerii autori, de fapt un grup de vreo 12 tineri care s-au integrat aproape cu totul în viața teatrului, urmărind să-i cunoască toate „secretele“, problemele și nevoile.

Akimov ne-a spus că el însuși, alături de întregul colectiv, lucrează și veghează la creșterea muncii acestor tineri, asistînd la analizarea și discutarea în cadrul colectivului, a lucrărilor pe care ei le propun a fi jucate. Rezultatul acestei munci începute acum doi ani este lansarea unor piese ca *Fotoliul 16* sau *Scurtă convorbire*, precum și a altor cinci comedii sovietice, dintre care unele se joacă și în alte țări. Există un paradox, ne spunea Akimov: „Dacă în domeniul științei, cel care știe îi învață pe cei ce nu știu, în teatrul nostru, cei care nu știu să scrie, pot să-i învețe să scrie pe alții, și în acest sens, noi ne străduim să aflăm ce vrea scriitorul nostru să spună și să-l ajutăm să facă acest lucru cât mai bine“.

L-am întrebat pe regizorul D. D. Neleanu ce spectacole a văzut la Moscova în acest timp, dacă a avut discuții cu realizatorii lor, cu membrii colectivului de interpreți, și dacă ne poate face unele generalizări.

Am văzut printre altele *Bătălie în marș* și *A treia, patetică*, la M.H.A.T., unde am putut remarca încă o dată, tendința permanentă a M.H.A.T.-ului, de a pătrunde în adîncurile textului și de a crea personaje cu o psihologie complexă, puternică, de a individualiza cât mai pregnant chipul eroilor. În peisajul teatral moscovit, aceasta dă o notă particulară Teatrului M.H.A.T. Faptul de a fi putut să văd *Bătălie în marș* pe două scene, la M.H.A.T. și la Mossoviet, mi-a îngăduit

constatări foarte utile în ce privește stilul de muncă al celor două teatre. Așa, de pildă, Mossovietul, pornind de la dramatizarea aceleiași roman, alege ca pivoți ai spectacolului alte momente decât M.H.A.T.-ul, insistând de pildă asupra scene-
lor din parc sau asupra momentelor lirice ale tinerilor. La M.H.A.T., toate aceste momente trec pe planul al doilea, eroii apărînd în schimb mai complex tratați și purtînd idei distincte. De aceea, la M.H.A.T. am putut vedea o mai profundă trăire a eroilor.

Spectacolul M.H.A.T.-ului este pus în scenă de un tînăr regizor, Maniukov, care a fost ajutat în cursul montării de către artistul poporului Stanișin, precum și de întregul colectiv. De altfel, țin să remarc o preocupare, foarte evidentă la M.H.A.T., aceea a promovării tineretului. Dar și aceasta se face mergînd tot pe stilul M.H.A.T.-ului, pe modul lui de a pregăti spectacolul. Se observă însă aci, din plin, un suflu nou, care vine să stimuleze întregul colectiv. Pe această linie, întîlnirea cu Kedrov a fost interesantă. Regizorul M.H.A.T.-ului a ținut să ne spună că în ultima vreme au intervenit inovații chiar și în durata de pregătire a unui spectacol. Astfel, se pune accentul pe aducerea mai grabnică pe scenă a piesei, prin scurtarea perioadei de ședere la masă la numai cîteva zile. În felul acesta se ajunge la realizarea unui spectacol în trei-patru luni, în maximum șase luni la textele cele mai grele. Kedrov ne-a dat și un exemplu, spunînd că el nu s-a încumetat să monteze *Pescărușul* în trei luni, lucru pe care, în schimb, s-a oferit să-l facă artistul poporului Stanișin.

Am căutat, din vizionarea spectacolelor, să-mi dau seama de profilul teatrelor moscovite și am putut constata că la Moscova, în profilarea teatrelor, se ține seamă cu osebire de felul cum regizorul și colectivul găsesc că au ceva de spus într-un chip original, în privința textului. Profilul începe deci de la înțelegerea aceasta a unui text dramatic. Și aci, faptul — de care pomeneam și mai sus — de a fi văzut unele piese montate pe mai multe scene mi-a fost de mare ajutor spre a putea să discern ce anume diferențiază aceste teatre. Am văzut, de pildă, *Poveste din Irkutsk* de Arbuzov pe scena Teatrului „Vahtangov“, în regia lui Eugen Simonov, primul regizor al teatrului. Am putut să revăd apoi piesa la Teatrul „Maiakovski“, în regia lui Ohlopkov (de altfel, această piesă se află la ora actuală în repetiție la alte două-trei teatre, între care și M.H.A.T.).

M-a interesat să văd cum a înțeles textul și cum a conceput imaginea scenică Ohlopkov, și cum a făcut acest lucru Eugen Simonov. La „Vahtangov“, Simonov a adus textul în scenă pe o linie de mare sobrietate și simplitate; la „Maiakovski“, Ohlopkov l-a înțeles și l-a exprimat printr-o abundență de mijloace de expresivitate scenică, uneori în afara necesităților textului. Simonov realizează spectacolul pe turnantă, deasupra căreia se înalță un „drum al vieții“, o potecă de lemn, care pornește din fundul scenei și se ridică pînă la aproximativ trei metri deasupra ei. Prin rotirea acestei turnante și a acestui „drum al vieții“, se aduc în fața publicului, situate de fapt sub „drum“, decorurile cerute de text, care sînt foarte stilizate și sugestive, și care apar însoțite de proiecții pe fundal evocînd locul de muncă, șantierul, un excavator etc. În general, se folosesc elemente de decor foarte economice dar foarte sugestive, în ciuda aparenței de zgîrcenie de mijloace.

La „Maiakovski“, Ohlopkov a înțeles să plaseze în fundul scenei, în stînga și în dreapta, două plane uriașe, iar lîngă prosceniu, alte două. Prin mijlocul scenei trece „drumul vieții“. În fundul scenei, patru șiruri de scaune, ocupate de actori și de public. Din „drumul vieții“ pornește un podium care coboară în fosă. Peste fosă e construit un podeț cu balustradă, pe care se joacă; apoi, peste scaune pornește un fel de punte japoneză prin sală. Aci, în ciuda unei simplități care ține de faptul că lipsește decorul aglomerat, avem în realitate de-a face cu o aglomerare, deoarece

predomină elementul tehnic. Mi-am putut da seamă că ceea ce-l caracterizează pe Ohlopkov este un temperament tumultuos și o fantezie debordantă, dar că regizorul nu elimină întotdeauna lucrurile de prisos spre a realiza o reală simplitate.

Din vizionarea ambelor spectacole cu această piesă, am înțeles că textului lui Arbuzov îi convenea mai mult o montare simplă, așa cum s-a realizat la „Vahtangov“. Lucru care nu convenea, pe de altă parte, unei piese cum este *Aristocrații* de Pogodin, de pildă. Căci, a trata piese diferite în același fel, cred că este greșit, întrucît nu se sesizează spiritul și specificul piesei. Nu pot contesta, totuși, *unitatea stilistică* ce există la Teatrul „Maiakovski“. Actorii se comportă unitar cu prezentarea plastică a spectacolului. Ei vin în scenă cu mult temperament și cu o mare fantezie, încadrîndu-se astfel mediului plastic printr-un anumit patos, aș spune, grandilocvență. Așa încît, nu s-ar putea afirma că actorul joacă altfel decît cadrul. Ceea ce, în ultimă analiză, ne poate duce la constatarea că echipa Teatrului „Maiakovski“ își spune un punct de vedere propriu în privința oricărui text.

Teatrul „Vahtangov“, pe de altă parte, se caracterizează printr-o linie dinamică și suplă în interpretare și montare, prin simplitate și sobrietate, prin folosirea cu mare economie a mijloacelor de expresie. De aceea, la acest teatru, textele sînt înțelese în mod foarte interiorizat, punîndu-se accentul mai mult pe elementul psihologic al personajului. Acest lucru l-am putut constata cel mai bine în spectacolul cu dramatizarea *Idiotului* după Dostoievski. La „Vahtangov“, spectacolul merge exploatînd filonul de aur, de conținut, al acestei capodopere, în timp ce pe scena Teatrului de Dramă din Leningrad, condus de Tovstonogov, *Idiotul* nu izbuțește să se ridice la o prea mare altitudine artistică. Din această operă a lui Dostoievski, din acest uriaș material de viață, Teatrul „Vahtangov“ a izbutit să scoată factorul esențial, determinant. Grițenko, în rolul lui Mișkin, a realizat un personaj plin de noblețe sufletească, de modestie, timiditate, cu o mare căldură și cu o mare puritate morală, și care intră în conflict cu mediul, cu societatea aristocratică în care trăiește. De aceea, nebunia care-l cuprinde pe Mișkin este rezultatul inadapării la acest mediu corupt, cu care intră în conflict și nu poate realiza un compromis moral, lucru care pînă la urmă îi pricinuieste o adîncă frămîntare și dezechilibrul din care nu mai poate ieși.

Tovstonogov, pe de altă parte, a încercat o dramatizare proprie. Iar în spectacol, a realizat un Mișkin care, ieșit din spital, este încă bolnav, gesticulează dezordonat și ciudat, are reacții stranii față de oameni, ce denotă o lipsă de echilibru sufletesc. De aceea, ca o concluzie, nebunia lui este actul firesc al unui om bolnav, iar cauzele sociale care-l fac să fie victimă, rămîn palide. Se poate spune că Tovstonogov a luat materialul operei dostoievskiene, încercînd să-l privească doar prin aspectul psiho-patologic.

Iată, așadar, cîteva reflecții pe marginea spectacolelor pe care le-am văzut la Moscova și Leningrad, fără să izbutesc să cuprind toată bogăția de manifestări teatrale, nici măcar a unuia din cele două mari orașe sovietice. Înainte de a încheia, aș vrea să subliniez că actuala stagiune se caracterizează printr-o mare diversitate de spectacole, interesante și pilduitoare, care reflectă o viață artistică profundă și complexă. Și n-aș putea încheia mai cu folos decît urîndu-le oamenilor noștri de teatru — de la tehnicieni pînă la actori și regizori — să ia contact în număr cît mai mare cu experiența teatrală sovietică, pentru a învăța direct de la sursă.