

Serile Moscovei... serile Leningradului...

Ideea primului contact cu un mare oraș este tulburătoare, plină de emoții și, mai ales, plină de curiozitatea verificării celor cunoscute din lecturi sau din auzite. Moscova se dezvăluie însă, în ce are mai caracteristic, din primul moment. Un oraș gigant care în loc să te intimidaze, te încorporează pe Țesimțite; un oraș care se dezvăluie cu generozitate în orizontalitatea vastă a piețelor sale înconjurate de clădiri istorice sau se impune prin verticalitatea construcțiilor înalte care-l domină și-i imprimă un ritm nou, ritmul contemporanei-tății. Moscova — un oraș în care tradiția se îmbină cu modernul la fiecare pas, un oraș din ale cărui mii de contraste se naște copleșitoarea armonie a totalității, climatul său intim și, în același timp, solemn.

Pentru un om de teatru, Moscova este însă, în primul rind, un oraș al teatrelor. Teatrele Moscovei alcătuiesc o lume întreagă, în care se îmbină, cu aceeași armonie, tradiția cu inovația. Dar pînă să te convingi de acest lucru din spectacole ești tentat, în primul rind, să iei contact cu teatrele înseși, cu arhitectura lor, cu amplasamentul lor urbanistic. În nici un oraș din lume nu cred să fie o piață care să aibă climatul și atmosfera Pieții Sverdlov, străjuită de Balșoi Teatr, de Maliă Teatr și de fostul teatru al revoluției, astăzi Detski Teatr.

În puține orașe teatrele și-au păstrat — chiar ca existență materială — o personalitate atit de pronunțată. Solemnitatea clasică a Teatrului Mare, intrarea intimă, străjuită de Ostrovski; a Teatrului Mic, exteriorul pitoresc al Teatrului de Artă, te ajută să sezizezi însuși conținutul artistic al acestor istorice altare ale Thaliei.

E greu să cuprinzi toate teatrele Moscovei în mod obișnuit, dar în zilele festivalului teatral unional — cînd la Moscova s-au adunat cele mai reprezentative teatre din Uniunea Sovietică — lucrul este practic imposibil.

Tentațiile sînt nenumărate, teatre și spectacole cît să nu le cuprinzi în luni de zile, și înaintea noastră doar trei săptămîni! (Cea mai lungă și disputată ședință pe care am ținut-o la Moscova a fost cea din prima zi, de la Ministerul Culturii, în care am stabilit spectacolele ce le vom vedea seară de seară și uneori, în aceeași zi, și în matinee.) A rămas liberă o singură seară — prima. Prietenii noștri sovietici care ne fac programul au vrut să ne lase un răgaz, să cunoaștem întii orașul. Deci prima seară fără teatru. Și, fără nici un program, trăim delectarea minunatului sentiment pe care ți-l dă flanarea printr-un oraș nou. Dar, simplă întimplare, sau „viciul” ne-a condus pașii, nimerim — ce coincidență! — chiar înainte de început, la spectacolul tineresc și plin de vervă al lui Tovstonogov *Cînd infloresc salcîmii*. Un prim contact cu teatrul. Dar astă seară sîntem doar turiști, oameni de teatru, de mîine. Deocamdată înregistrăm și după spectacol ne continuăm plimbarea. La ieșirea din sala de spectacol, *Piața Teatrelor* — cum sînt tentat să numesc Piața Sverdlov — este veselă și plină de lumină. A început să ningă. Sobrietatea din timpul zilei mohorite ia alte valori în jocul luminilor și al fulgilor de zăpadă. În fund, Balșoi Teatr, solemn, cu arhitectura sa

impunătoare, cu alura unui vast templu grec în care se oficiază marile ritualuri, vis-a-vis, scund, modest, ca o casă veche rusească, primitoare și familiară, Malii Teatr te așteaptă să pătrunzi în lumea marelui suflet rus.

Încep serile noastre la Moscova. Serile Moscovei.



Întimplarea a făcut ca primele două spectacole pe care le-am văzut la Moscova, să fie ale unor teatre din Leningrad: Teatrul Dramatic „M. Gorki” (*Cînd înfloresc salcîmii*) și Teatrul Academic de Dramă „A. S. Pușkin” (*Azilul de noapte*).

Desigur că nici o asociere, nici o legătură nu este posibilă între aceste două spectacole, nici o discuție valorică nu ar fi prielnică și totuși există o justificare a apropierii lor — faptul că ele sînt reprezentative — fiecare în alt sens — pentru viața teatrului sovietic de azi.

Am asistat la *Azilul de noapte* într-o sală plină numai cu oameni de teatru, cu mulți dintre acei care dau astăzi peisajului teatral sovietic o varietate — prea puțin cunoscută la noi — izvorită din frămîntarea lor creatoare, din căutările lor pasionate. Erau în sala Teatrului Mic din Moscova (care găzduia spectacolul leningrădean) și actorii crescuți în spiritul marii tradiții a clasicității și regizorii care caută forme noi de expresie; erau deci și partizanii conservării unui anumit stil și „căutătorii marilor depărtări care trăiesc și mor pe mare”, cum îi numea Vl. N. Dancenکو pe „căutătorii” mijloacelor de expresie noi, nefolosite încă.

Azilul de noapte — în montarea regizorilor L. K. Vivien și V. V. Erenberg — a realizat unitatea acestor personalități diverse, a întrunit asentimentul unanimității pentru că, în fond, în teatrul sovietic de azi nu se reeditează faimoasa „querelle des anciens et des modernes” ci lupta se dă pentru a demonstra că mijloacele de exprimare artistică a adevărului sînt nelimitate, adevărul fiind și rămînînd, însă, unul singur.

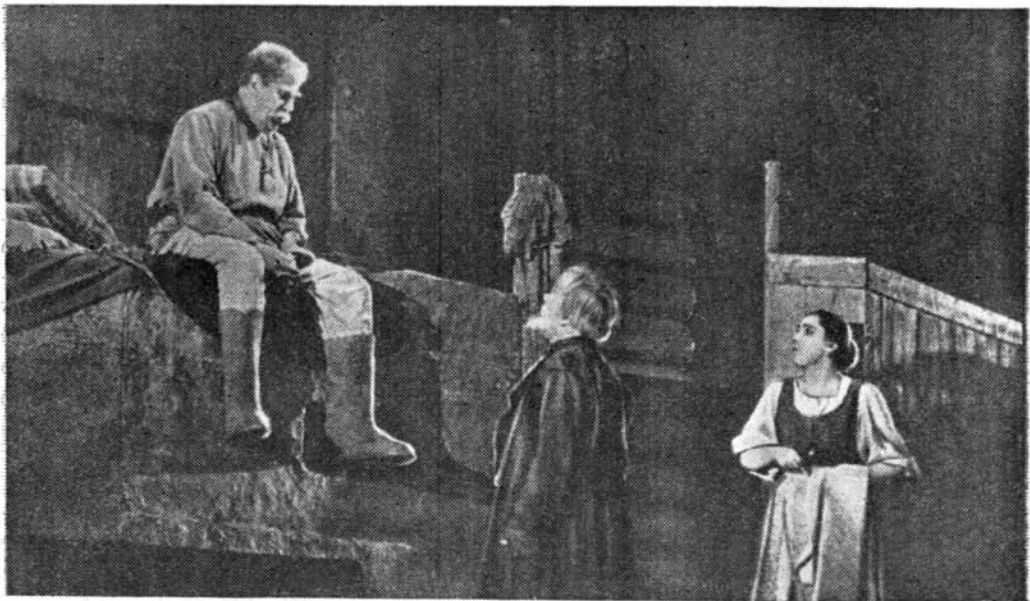
Spectacolul Teatrului Academic de Dramă „A. S. Pușkin” era conceput în stilul clasic al montărilor *Azilului de noapte*, dar respira un spirit nou, larg, mărturisind — prin concepție — interpretarea cuprinzătoare pe care regizorii au dat-o sistemului lui Stanislavski aplicat în munca actorilor. *Azilul de noapte* era, în acest fel, un manifest împotriva celor care critică sistemul, acuzîndu-l ca principal vinovat al lipsei de diversitate în teatru, împotriva acelor care-l consideră pe Stanislavski drept autorul unei orientări înguste în teatru.

Este reconfortant să participi la un astfel de spectacol care dovedește pe viu că problema redării adevărului scenic nu este rezolvabilă mecanic, prin „aplicarea sistemului”, redus, din păcate, uneori la o simplistă psihologizare scolastică. Aș spune că spectacolul lui Vivien și Erenberg este rodul discuțiilor purtate în ultima vreme asupra sistemului lui Stanislavski și din care se vedește că victorios iese acel punct de vedere care nu tinde nici să nege și nici să exagereze valabilitatea sistemului, dar care îi dă o interpretare cuprinzătoare, eliberată de dogmatism și de unicitatea formelor de expresie.

Caracteristica principală a spectacolului este determinată de faptul că problema adevărului scenic a devenit pentru regizori și actori o problemă a originalității. Nu a unei originalități bazată pe excentricități teatrale, ci pe căutarea formelor de expresie cele mai adecvate dramei și eroilor gorkieni.

Decorul, de pildă, n-a mai fost compus în toate amănunțele sale „clasice”. Pictorul scenograf și regizorul au plasat în centrul scenei un element arhitectural dominant, o arcadă imensă de zid mucezit. Sub bolta aceasta — stilizată — care sugerează „fundul” social al existenței umane, „azilul de noapte” a devenit un simbol cu o mare putere de generalizare artistică. A contribuit la aceasta și scara foarte adîncă (de obicei se spune foarte înaltă or aci senzația este inversă), contorsionată, cu multe planuri de joc și care a sporit caracterul dinamic al spectacolului. Elementul de sugestie a fost amplu folosit în interpretare. Ieșirea baronului (V. A. Freindlich) din scenă, în actul I, este precedată de un schimb vulgar de fluierături cu Vasca, dar imediat baronul pornește în sus pe scară, purtînd mîna dreaptă pe bară cu mlădierea nobilă cu care porți arcușul pe coarde.

Realismul acestui spectacol este impresionant prin caracterul activ al interpretărilor actricești, prin dinamica întregului spectacol, prin expresivitatea plastică, prin armonia de ansamblu a acestui concert care folosește marii soliști interpreți ai artei scenice.



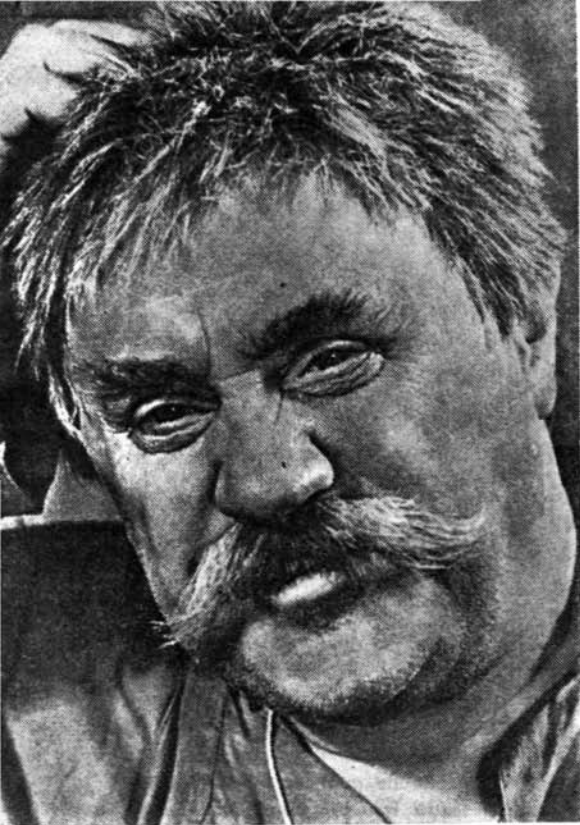
Scenă din „Puterea întunericului”, de N. Tolstoi (Teatrul Mic din Moscova)

La Moscova spectacolele produc vilvă, sînt discutate, căutate de public, controversate în presa de specialitate și chiar între laici. Nu a fost om de teatru sau profan care să nu ne atragă atenția să vedem *Puterea întunericului*, de Tolstoi, la „Teatrul Mic”. Festivalul a acordat acestui spectacol premiul I, dar cu mult înainte de această recunoaștere oficială, Moscova își mărturisea în multiple forme interesul pentru montarea regizorului Ranevski. „Malii” este păstrătorul tradiției de reprezentare a teatrului lui Tolstoi și Ostrovski, așa cum M.H.A.T.-ul este neîntrecut în montarea operei lui Cehov sau Gorki.

Ceea ce a cucerit publicul moscovit în noua montare a dramei tolstoiene nu a fost numai prezența unor mari actori ca M. J. Jarov sau I. V. Ilinskii, ci, în primul rînd, spectacolul ca atare, entitatea lui.

Teatrul Mic și-a creat un stil propriu pentru că a găsit formele cele mai adecvate de expresie artistică necesare transpunerii scenice a comediei lui Ostrovski sau a dramei lui Tolstoi, așa spune că a găsit calea celei mai mari accesibilități la sensibilitatea publicului de astăzi. Dar realismul spectacolelor Teatrului Mic prezintă o mare diversitate. Între *Puterea întunericului* și *Lupii și oile* nu este numai deosebirea de temă, de spirit sau de formă, este o deosebire de substanță, de viață concretă, care-și găsește expresia artistică într-o formă specifică, deosebită.

Spectacolele Teatrului Mic nu sînt realizate după un model preconcept, realismul montărilor sale izvorăște din specificul operei. Febrilitatea dramei tolstoiene se realizează scenic într-altfel decît în spiritul lirismului cehovian, într-altfel decît în maniera tragismului gorkian. Regizorul și actorii caută să găsească realismului tolstoian corespondentul său scenic. Un exemplu descriptiv poate fi mult mai convingător în ceea ce privește forma scenică specifică spectacolului. În ultimul tablou, în mijlocul scenei, este o imensă șiră de paie care vine pînă în fața scenei. Înconjurată de un gard de țără, ea se proiectează pe un cer imens, cenușiu, care arareori lasă să pătrundă o lumină aurie filtrată, care amplifică prin contrast dramatismul cadrului în care Nikita își va mărturisi păcatul. Este în fond o scenă dificilă, un monolog care solicită o mare concentrare, o mare putere de interiorizare. Actorul Doronin, îngenunchiat în virful șirei de paie, proiectat pe cerul imens, copleșitor prin vastitate și dramatism, susținut de acest cadru plastic care dublează frămîntarea lui chinuitoare, găsește



M. I. Jarov (Mitrici) în „Puterea întunericului“ (Teatrul Mic din Moscova)

tatea sa artistică în *Clopoatele Kremlinului* de Pogodin, în sensibilitatea miniaturistului Petker sau în tumultul impulsiv al lui Livanov. Revederea ansamblului Teatrului Academic de Artă din Moscova constituie un eveniment care păstrează emoția primei întâlniri. Montările intrate de mult în circulația teatrului universal, marii săi actori, cunoscuți unii dintre ei de decenii, îți prilejuiesc, de fiecare dată, contactul cu minunata școală a realismului, întemeiată în urmă cu 60 de ani de Stanislavski și Dancenko. Compoziția scenică are un rol hotărâtor în construcția spectacolelor la M.H.A.T. Legea compoziției spectacolului este aci legea proporțiilor, legea armoniei, a clasicității. Această lege conduce creația actoricească. Totul aci este în slujba caracterizării eroilor, a portretizării lor fizice, morale, psihologice. În centrul preocupărilor regizorale este actorul, omul. Totul este pus în slujba acestuia.

La M.H.A.T. și la „Malii” realizezi cât de mare poate fi aportul unui actor la îmbogățirea imaginii personajului dramatic, cât de mult solicitată este în acest teatru întreaga forță de creație a actorului.

Am văzut ultimul spectacol al M.H.A.T.-ului: *Maria Stuart*. Tragedia schilleriană și-a găsit o formă de reprezentare în care se recunoaște amprenta stilului teatrului, dar și personalitatea regizorului V. I. Stanișin și a pictorului scenograf B. R. Erdman. Montarea folosește schimbarea decorurilor pe turnantă, la scenă deschisă, pentru că regizorul a simțit nevoia unei compoziții dinamice a spectacolului, corespunzătoare romantismului și neliniștii furtunoase schilleriene; a simțit nevoia realizării unui echilibru al spectacolului prin încadrarea scenelor marilor întâlniri, a monoloagelor și a tiradelor complexe într-un flux scenic continuu, care să asigure ritmul contemporan al reprezentării acestei tragedii.

Spectacolul a folosit complexitatea căilor de reprezentare a tragediei romantice. Creatorii spectacolelor Schiller de la noi, de acum doi-trei ani, ar avea de învățat din această montare care nu neglijează nici un moment importanța interpretativ-actoricească, care relevă poeticul fără a neglija latura dramatică a piesei.

accentele cele mai patetice și totuși cele mai firești pentru a-și descătușa sufletul, pentru a afla în fața cerului și a oamenilor pe care i-a înșelat, liniștea sufletească, ispășirea păcatului mărturisit. Conținutul momentului dramatic nu s-a dezlăuit aci numai în cuvânt, cuvântul a fost sprijinit de o expresivitate maximă a plasticii spectacolului. Nu numai acțiunea și cuvântul personajului au influențat aci sensibilitatea spectatorului, ci teatralitatea momentului, tonalitatea lui plastică, rezolvarea acțiunilor scenice ale actorului într-o formă complexă cit mai expresivă, care valorifică ideea monologului, a spectacolului în general. De aci, diversitatea realismului spectacolelor Teatrului Mic.

*

La Teatrul de Artă poți să-ți acorzi întotdeauna satisfacția retrăirii marilor emoții de teatru. Afișul te îmbie să revezi *Trei surori* (și vei vibra cu tot atita emoție la strigătul lebedelor care vestesc, în ajunul iernii, singurătatea celor trei surori); să-ți acorzi — filtrată, picătură cu picătură —, delectarea virtuozității interpretărilor lui Kedrov sau Gribov în *Suflete moarte*; să intri în istoria acestui mare teatru căutând să regăsești maestrul de altă dată în *Pasărea albastră* a lui Maeterlinck, sau să prețuiești contemporaneitatea

La M.H.A.T. am realizat cât de mare este contribuția regizorului și actorilor în crearea spectacolului, câtă importanță poate avea în prezentarea teatrului lui Schiller știința de a caracteriza esența dramatică a fiecărui tablou, tratarea dramatică a pasajelor epice, capacitatea de a evita efectele de teatru, găsirea ritmului general al spectacolului, prin armonizarea ritmurilor artelor componente ale teatrului și, în special, a artei interpretative.

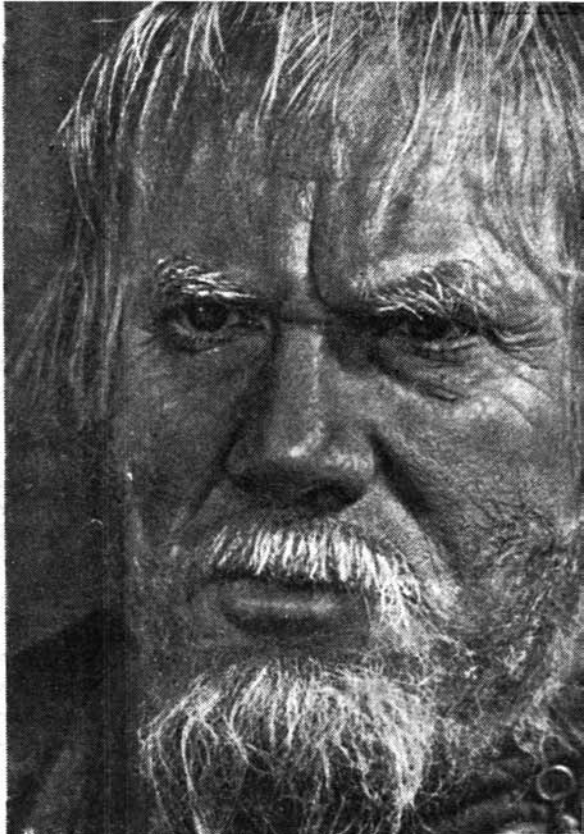
Maria Stuart — cu A. Tarasova (Maria Stuart), A. J. Stepanova (Elisabeta), Masalski (Robert Dudley), Sosnin (Talbot) etc. — este un spectacol care dovedește vitalitatea Teatrului de Artă din Moscova, un spectacol care contrazice părerile celor care cred că M.H.A.T.-ul este un teatru „istoric”, cu forme de spectacol înghețate, cu un stil desuet. M.H.A.T.-ul trăiește din plin prin marea lui generație de actori vîrstnici și începe să trăiască o viață nouă prin noua generație educată chiar în cadrul teatrului. *Maria Stuart* nu este numai un spectacol care trădează marea forță clasică a M.H.A.T.-ului, ci și capacitatea sa de adaptare la spiritul vremii. Nu este vorba de a cere M.H.A.T.-ului excentricității teatrale. Nu aceasta înseamnă modernizarea teatrului și, în nici un caz, a M.H.A.T.-ului.

Teatrul de Artă va rămîne mare tocmai prin academismul său. Desigur că acest academism nu înseamnă stagnare, conservatorism (și spectacolul *Maria Stuart* dovedește că acest pericol nu există), ci o mare vigoare artistică realistă. Ceea ce va atrage aci pe orice spectator și pe cel mai pasionat amator al teatrului modern — așa cum după ce ai văzut impresioniștii francezi din Ermitage te întorci să te reculegi în fața tablourilor lui Rembrandt — este marea virtuozitate interpretativă a actorilor săi. Momentele teatrale se desfășoară aci ca marile preludii, monoloagele au valoarea unor arii, textul dramatic devine o partitură pe care se desfășoară virtuozitatea solistică și de ansamblu a actorilor M.H.A.T.-ului. Așa cum niciodată clasicitatea muzicii beethoveniene nu te va face s-o repudiezi pentru că îți place Prokofiev sau Hindemith, totdeauna vei urca plin de reculegere treptele Teatrului de Artă, așteptînd emoționat zborul pescărușului simbolic în faldurile cortinei care se ridică.

*

Lumea teatrului sovietic cunoaște în anii din urmă o mare frămîntare creatoare, o căutare pasionată a formelor noi de expresie. Și cred că cel mai bine vor ilustra acest lucru cîteva exemple concrete.

Pomeneam la început de primul spectacol al lui Tovstonogov, văzut în cadrul festivalului de la Moscova: *Cînd înfloresc salcîmii*. Piesa lui Vinnikov a fost reprezentată ca o „comedie concert”. E vorba de o comedie din viața studenților sovietici pe care Tovstonogov a tratat-o în manieră carnavalescă. Aș fi tentat să spun că este vorba de un spectacol care vrea să demonstreze multilateralitatea mijloacelor de expresie scenică, varietatea lor infinită. Nu în „teribilismele” acestui spectacol — actorii își contruiesc singuri decorurile, comperii întrerup acțiunea piesei și discută cu personajele — îi putem descoperi însă semnificația, ci în viziunea de ansamblu a regizorului. Tratarea în comedie-concert dovedește intențiile acestuia de a nu insista pe „dramele” comediei. (De altfel și autorul merge pe aceeași linie. Un erou secundar al piesei declară într-unul din momentele grele ale eroului



I. V. Ilinski (Akim) în „Puterea întunericului” (Teatrul Mic din Moscova)

principal : „eu dacă aş fi eroul principal, aş pleca în Urali să încep o viaţă nouă“.) Ca modalitate de spectacol, regizorul alege improvizaţia, spontaneitatea. Prezentarea personajelor este filmică, montarea redusă la câteva elemente uşor de manipulat în scenă chiar de către actori nu are gravitatea unei montări luată în serios. Tendinţa de simplificare este generalizată. Un interior este alcătuit din două-trei panouri ; o grădină publică din câteva panouri pe care sînt proiectate siluetele unor copaci ; decorul — elementar de cele mai multe ori — este completat prin proiecţii : din camera de cămin se văd, în umbre şi lumini, ferestrele caselor înconjurătoare, biroul directorului institutului este susţinut de proiectarea unor clădiri impozante, o scenă cheie a piesei este tratată în tehnica umbrelor chinezeşti.

Decorul (S.S. Mandel) stilizat, este conceput ca un... personaj dinamic, activ, în permanentă schimbare. Lumina şi efectele ei sînt folosite la maximum. Elementele stilizate ale decorului sînt permanent sprijinite de un cadru scenografic mai amplu. Toate acestea asigură spectacolului un ritm febril, amplificat prin mobilitatea actorilor, care dinamizează toate elementele din scenă. Actorii — în majoritate tineri — cîntă, dansează, sînt acrobaţi, mimi, într-un cuvînt, actori compleţi. Caracterizarea personajelor foloseşte şarja, caricatura, grotescul. În interpretare este un amestec nedistilat de ficţiune şi realitate, de anticonvenţionalism şi de convenţionalitate ostentativă. (O secretară romantică înşelată de un docent, amoretz profesionist, îşi exprimă deziluzia rupînd frunze de salcîm într-o grădină publică. Ea smulge frunze dintr-un salcîm imagină, proiectat, dar scena se umple de mîile de frunze autentice pe care le aruncă peste spate spre public.)

Regizorul foloseşte actorii, decorul, recuzita, lumina, într-un scop precis : maximum de invenţie, de trouvaille-uri regizorale. Este aceasta linia teatrului nou ? Credem că regizorul a recurs conştient la varietatea de mijloace pomenite ; a făcut-o demonstrativ, ca un manifest împotriva schematismului, a naturalismului. Nu a fost o profesiune de credinţă.

*

Prezenţa acestui spectacol la Moscova în cadrul festivalului ne-a bucurat, dar ne-a trezit curiozitatea pentru celelalte montări ale lui Tovstonogov. Oare găsierea căilor noi în teatru înseamnă minimalizarea rolului textului dramatic, permisiunea de a folosi o piesă — chiar dacă nu dintre cele mai reprezentative — ca pretext pentru un spectacol, aşa cum face Tovstonogov cu piesa lui Vinnikov ?

Seara următoare ne-a dat răspunsul printr-un spectacol al aceleiaşi regizor, unul dintre cei mai tineri artiştii ai poporului din Uniunea Sovietică. Acelaşi colectiv al Teatrului Mare Dramatic din Leningrad a prezentat — tot în cadrul festivalului — piesa brazilianului G. Figueiredo, o tragicomedie clasică în maniera lui Giraudoux.

Vulpea şi strugurii — o dramatizare a esopismelor — ne-a confirmat prima impresie că în *Cînd înfloreasc salcîmii* regizorul se amuza, făcea experimente, demonstraţii. Aci însă este vorba de o concepţie regizorală unitară, care respectă specificul dramei, care dă importanţă textului dramatic. Aceeaşi preocupare de a găsi formula unui teatru modern, dar de data aceasta, seriozitatea regizorului caută un stil corespunzător piesei şi zilelor noastre, fără excentricităţi. Montarea trădează o concepţie de spectacol care tinde spre stilizare şi simbol.

Preocuparea pentru plasticitatea teatrală este evidentă din decor. Personalitatea regizorului este şi ea manifestă, dar fără nici o agresivitate, prin folosirea spaţiului, prin cromatica tonurilor pastelate şi armonioase, prin economia elementelor arhitecturale a căror putere de sugestie este în raport invers proporţional cu cantitatea lor. În acest fel cadrul scenic devine o materializare a unei idei.

Maniera de joc a actorilor nu mai este redusă la numitorul comun al caricării ci, fiecare personaj îşi capătă stilul propriei sale personalităţi.

Regizorul a urmărit prin varietatea interpretărilor ca şi prin folosirea unei varietăţi de elemente teatrale — care merge de la corul antic şi pînă la simbolul modern — să

realizeze alternanța între tragedie și comedie, să găsească tonalitatea cea mai nimerită pentru amestecul de tragic și comic pe care morala fabulei esopiene îl conține.

L-am întâlnit deci pe regizorul *Tragediei optimiste* care de mai bine de doi ani a cucerit sufragiile opiniei publice teatrale sovietice. *Vulpea și strugurii* s-a bucurat nu numai de succesul premiului I, primit în cadrul festivalului, ci de aprobarea manifestă a publicului și a oamenilor de teatru. O sală entuziastă de oameni de teatru și mult tineret a chemat minute în șir, prin aplauze și ovații, regizorul la rampă. Îl așteptam și noi cu curiozitate, dar nu l-am cunoscut decât la plecarea. Era lângă noi. Un om tânăr, cu o bărbie ascuțită, voluntară, cu o față negricioasă și ochi scintilători, îmbrăcat într-o haină de lucru și o cămașă neagră de lână. Ne-am promis să ne vedem peste câteva zile la Leningrad. Voiam să-l întreb dacă este de acord că sistemul lui Stanislavski nu se referă numai la repertoriul intim-psihologic și că însuși Stanislavski a fost un inovator, un căutător de formule noi; dacă pot regizorii să stimuleze creația dramatică actuală; dacă preconizează un stil personal, dacă a ajuns la o formulă care să-l satisfacă? Și multe altele.

Cînd am ajuns însă la Leningrad, Tovstonogov se îmbolnăvise, era internat în spital și nu am putut să ne întâlnim decât cu un al treilea spectacol al său *Mansarda* (Etajul 6) de Alfred Gehry. Poate dacă aceste rînduri îi vor ajunge sub ochi, va avea răgazul să răspundă în scris la întrebările noastre. Paginile revistei îi stau la dispoziție.

*

Astă seară: *Aristocrații* de N. Pogodin la Teatrul Maiakovski. Spectacolul *Aristocrații* poate fi considerat — indiferent dacă ești de acord sau nu cu formula lui — ca un manifest al regizorului. Întreaga activitate a acestui teatru, de altfel, este viu impulsionată de marea personalitate a regizorului său principal N. P. Ohlopkov. Orice spectacol vei vedea aici: *Hamlet* sau *Sonetul lui Petrarca*, *Ploșnița*, *Grădinarul și umbra* sau *Aristocrații*, va reuși să te impresioneze prin compoziția sa, prin felul original de a transmite un mesaj actual spectatorilor. Ansamblul spectacolelor de aci îți dă impresia unui mare laborator, în care căutarea și eferescența artistică sînt însăși rațiunea sa de existență.

Ohlopkov a reeditat, în piesa lui Pogodin, montarea sa din trecut, reconstituind „spectacolul-carnaval”, din 1934. Este aceasta o dovadă a sărăciei de fantezie a regizorului? Nicidecum! Cu siguranță că ar fi putut găsi o formulă nouă de reprezentare, ba chiar mai multe. Dacă Ohlopkov a păstrat însă vechea montare — anunțînd acest lucru în program — a făcut-o pentru ca să-și arate atașamentul său față de un anumit stil teatral, pentru a reafirma credința sa că teatrul există numai printr-o strînsă legătură între spectatori și scenă. Ohlopkov a mutat scena, redusă la două platforme puse cap la cap, în mijlocul spectatorilor. Scena obișnuită a fost și ea ocupată de public, pentru a aduce acțiunea în mijlocul publicului și nu pentru a fi original de dragul originalității. Întreaga desfășurare a spectacolului, organizarea sa interioară, este publică, regizorul de culise și recuziterii sînt prezenți în spectacol. Mijloacele artistice întrebunțate sînt convenționale. (Masa la care discută comandantul cu căpetenia vagabonzilor este un postav verde ținut în scenă de doi recuziteri în treninguri albastre, pentru a se distinge de interpreți, iar cînd masa nu mai e necesară în jocul celor doi actori, ea dispăre chiar în timpul desfășurării scenei; bălțile rămase după ploaie, pe care le sare Costea în scenă, sînt pete de lumină pe culoarea neutră a pinzei de sac cu care e tapisată scena platformă; călătoria pe puntea unui vapor este sugerată printr-o timonă și un lanț de sirenă ținut deasupra marinarului de un recuziter; o luptă în mijlocul mării este sugerată prin vînturarea a două pinze negre-albastre prin ale căror... valuri apar capetele eroilor ce se luptă; o prostituată în tabloul închisorii femeilor monologhează intrînd într-un soi de recitativ ce se apropie de songul brechtian; construcția canalului este sugerată cu ajutorul a două-trei roabe, etc. etc.) Toate acestea în mijlocul publicului, fără cortină, fără culise. Tablourile se desfășoară cinematic, scenele se compun — scenografic și interpre-

tativ — fără nici un secret, permițind spectatorului o privire röntgen în structura interioară a spectacolului. Spectatorului i se reamintește în fiecare clipă că se află la teatru, dar preocuparea de bază a spectacolului rămâne scoaterea în prim plan a temei sociale, apropiind-o de spectator telescopic, prin toate mijloacele convenționale care acționează direct asupra sensibilității și emotivității spectatorului.

Nu vrem să dăm acestui spectacol o importanță mai mare decât o are, mai ales că regizorul său credem că nu dorește decât să stimuleze căutarea formelor celor mai expresive ale teatrului contemporan, dar prezența sa pe scena teatrului „Maiakovski” este un stimul semnificativ, pentru adepții teatrului convențional, pentru ca în cadrul acestuia ei să rămână profund realiști. Tentația de a acuza de formalism un astfel de spectacol este mare — am observat-o chiar în grupul nostru prea puțin obișnuit cu teatrul de acest gen. În loc să reluăm o lungă discuție asupra a ceea ce este formalismul în artă ne mulțumim să reproducem răspunsul lui Serghei Obrazțov dat într-un interviu la aceeași întrebare: „Închipuiți-vă că un cetățean a primit o repartiție pentru o locuință pe care o găsește ocupată. Aceasta înseamnă formalism”.

Pentru varietatea formelor spectacolului realist există însă un „spațiu locativ” infinit.

*

Pe linia expresivității maxime a plasticii spectacolului, pe linia teatralității puse în slujba hiperbolei maiakovskiene, este montat în același teatru spectacolul *Ploșnița* (regia V. N. Vlasov — scenografia: K. F. Kuleșov). Locul desfășurării acțiunii este de data aceasta scena obișnuită. Spectacolul începe printr-o scenă mută. Turnanta se învîrtește prezentîndu-ne toți eroii și ne introduce apoi direct în acțiunea comediei. Turnanta este un element important în crearea dinamicii spectacolului și întrebuintarea ei aci își are o justificare organică. Ea asigură ritmul spectacolului, imprimă ritm interpretării actorilor, dă o desfășurare aproape filmică întregului spectacol. Turnanta rămîne însă numai un mijloc, util, la care se adaugă maniera de interpretare a actorilor a căror mobilitate este sprijinită de o tehnică aproape cinematografică, de capacitatea de a reda o idee fără ajutorul cuvintelor, de a folosi pantomima în slujba caracterizării personajelor și chiar a unui mediu social.

Nunta din actul II este un exemplu de știință a îmbinării tuturor elementelor scenice pentru a realiza o imagine de ansamblu de o profundă teatralitate. Începînd cu oglinda din interiorul „frizeriei”, în cadrul căreia sînt prezentate personajele, sosirea șoferilor „roșii”, primul foxtrot după căsătorie, culoarea locală realizată prin elemente decorative, care mărturisesc la modul cel mai artistic vulgaritatea convivilor, muzica lui Prokofiev, care subliniază cheful „paraziților”, efectele de lumină cu care se realizează incendiul frizeriei și vacarmul final, alcătuiesc o succesiune de imagini care te solicită în cel mai mare grad nu numai prin caracterul plastic, pictural, ci prin măiestria cu care este compus întreg tabloul, prin compoziția acestui moment de teatru de o expresivitate plastică maximă, și care conține în el, prin îmbinarea uluitoarei varietăți de mijloace de care dispune teatrul, imensa și nimicitoare hiperbolă a satirei maiakovskiene.

Ai impresia că aci s-a atins perfecțiunea, satisfacția estetică este deplină, totală. Și totuși, în altă seară, pe scena Teatrului de Satiră, teatrul în care regizorul V. Petrov visează ca „fiecare actor să poată răspunde la o sugestie îndrăzneță a regizorului”, aceeași *Ploșniță* este prezentată într-o altă formă, cu alte mijloace scenice, dovedind încă o dată cit de mari pot fi varietatea și expresivitatea imaginilor scenice în cadrul realismului socialist.

*

Din toate aceste încercări începe să se cristalizeze o modalitate teatrală îmbogățită. Am întilnit-o și acolo unde ne așteptam mai puțin, la „Balșoi”. Pentru prima oară Ohlopkov a montat un spectacol de operă pe scena Teatrului Mare. Este vorba de opera *Mama* de



Scenă din „Mama“ de Hrenikov (Teatrul Mare Academic din Moscova)

Tihon Hrenikov, după romanul lui Gorki. Reprezentarea acestei opere care marchează începutul realismului socialist în literatură s-a bucurat — din punct de vedere al spectacolului — de o montare modernă, pătrunsă de un puternic suflu revoluționar. Pregătită în cinstea aniversării a 40 de ani de la Revoluție, opera *Mama* a adus pe scena Teatrului Mare o concepție nouă în montarea teatrului liric. Personalitatea artistică a lui Ohlopkov a revoluționat stilul clasic al Teatrului Mare. *Mama* a fost montată în spiritul teatrului eric-revoluționar. Spectacolul folosește decoruri stilizate, toate schimbările de decor se fac la scenă deschisă, scenografic spectacolul poartă un leit-motiv eric sugerat de prezența unor steaguri imense care încadrează întotdeauna acțiunea. Regizorul a impus soluții teatrale spectacolului de operă. *Mama* „monologhează“ la față de cortină, scoasă din decor, iar monologul ia caracterul unei arii epico-dramatice. Corul muncitorilor amintește tehnica corurilor vorbite, ritmate. Mulțimea proletarilor ocupă spațiile scenei pe practicabile denivelatoare. scenele de masă sînt montate pe turnantă. Așa sînt, de pildă, meetingul și marșul greviștilor : aliniați pe diametrul turnantei, muncitorii înaintează pe fiecare jumătate de diametru în sens invers, în timp ce turnanta evoluează în contratimp. De aci, un efect copleșitor al forței proletariatului care mărșăluște continuu spre public. Opera literară și-a impus stilul, regizorul a venit în întîmpinarea specificului opereii, coincidență fericită, care nu se produce deloc întîmplător în teatrul sovietic de azi.

*

Serile Leningradului, în decembrie, încep devreme. Soarele răsare tirziu, strălucește arareori printre cețurile Nevei și, după o oră, două, coboară încet spre orizontul alburii al mării, trimițînd raze lungi, paralele cu apele incolore ale golfului Finic. La ora patru, lumina clorotică a amurgului lasă locul reverberațiilor neonului și fluorescențelor argintii și marea orăș începe viața de seară.

Cunoșteam deja cîteva din spectacolele Leningradului. Voiam să revedem *Cadavrul viu*, să vedem *Tragedia optimistă*, dar nu se jucau în zilele acelea. Am văzut un nou spectacol

al lui Tovstonogov, *Mansarda* (la Teatrul „M. Gorki“), ultima piesă a lui N. Pogodin *Sonetul lui Petrarca* (la Teatrul „A. S. Pușkin“), baletul *Șapte frumoase* la Opera Mică, baletul *Șurale* la Teatrul „Kirov“, *În numele revoluției* la Teatrul tinărilor spectator și două spectacole la Teatrul de Comedie condus de Akimov. Vreau să mai vorbesc în completarea impresiilor despre teatrul sovietic, despre ultimele două teatre pomenite. Mai puțin despre spectacole, cit despre specificul lor.

Teatrul tinărilor spectator este un teatru care numără aproape tot atâția ani câți are și Revoluția, iar artistul poporului A. A. Briancev îi este un îndrumător care l-a însoțit de la înființare. S-ar putea spune că l-a născut și i-a imprimat personalitatea sa începând de la sala de teatru și pînă la ultimele sale spectacole.

Sala Teatrului tinărilor spectator este o sală sui generis. Construită în stil antic, este menită să dea impresia unui amfiteatru universitar din care participi la marile și micile lecții ale vechii. Scena, mai bine zis podiumul, pătrunde în semicercul amfiteatrului, aducînd spectacolul în mijlocul tinerilor participanți.

Pe această estradă, care înlătură orice izolare dintre artiști și spectatori, am văzut spectacolul cu piesa *În numele revoluției* de Șatrov, montat de S. E. Diamant. Preocuparea principală a conducătorilor și artiștilor acestui teatru, este ca repertoriul și stilul spectacolelor să corespundă psihologiei și temperamentului copiilor și adolescenților. Pe fundalul revoluției și al evenimentelor ce i-au urmat, se desfășoară aventurile a doi copii rămași orfani. Dar nu fabula piesei ne preocupă acum, ci compoziția ei dinamică, simplitatea momentelor dramatice și fluxul eroic lipsit de retorism, în fine, poezia acestei piese profund educative nu numai prin temă ci, mai ales, prin aplicația cu care ea se adresează psihologiei copilului. (Cum de nu s-o fi gîndind Teatrul Tineretului de la noi că piese ca *Fete rătăcite* nu pot găsi calea spre sufletul adolescentului !?)

Spectacolul Teatrului din Leningrad se desfășoară în mijlocul spectatorilor folosind o multitudine de elemente scenice care au ca scop — toate, dar absolut toate — să ritmeze spectacolul, să-i dea forma cea mai adecvată receptivității, sensibilității și psihologiei tinerilor spectatori. Pentru aceasta este folosită o gamă imensă de mijloace teatrale, iar inventivitatea artistică a regizorului și actorilor dublează inventivitatea tehnologică a spectacolului.

Tot timpul spectacolului de la Leningrad, m-am gîndit cît de bătrîni trebuie să se simtă spectatorii Teatrului Tineretului din București și cît de mare trebuie să li se pară distanța dintre ei și scenă, dintre nevoia lor de poezie și gustul sălcu al multor piese jucate, dintre dorința lor entuziastă de noutate și conservatorismul spectacolelor la care asistă.

*

N. P. Akimov este un teoretician al comediei, un practician al comediei, este directorul unui teatru de comedie, regizor și pictor scenograf de comedie, dar, în primul rînd, un îndrăgostit de comedie și un om plin de umor. Cînd l-am întreat — într-o conversație care s-a prelungit mult după miezul nopții — care-i părerea sa despre modalitatea aplicării sistemului lui Stanislavski, mi-a răspuns prin tangență: „dacă Stanislavski s-ar ridica pentru o noapte din mormint, acea noapte ar fi pentru mulți regizori care declară că îi practică sistemul, o noapte a Sfîntului Bartolomeu“.

Akimov este un om modest, care nu vrea să facă teatru „à la manière de... Meyerhold sau... Vahtangov“. Unica sa lipsă de modestie este că vrea să facă teatru „à la manière d' Akimov“.

Întîlnirea cu Akimov ne-a adus aminte de Ion Sava. Akimov este regizor, decorator, autor, pictor-portretist și caricaturist, publicist și amator fotograf, într-un cuvînt, un om de teatru complet. S-ar putea înțelege că Akimov copleșește și își impune personalitatea tuturor celor din jur. Nu este așa. Akimov a realizat un teatru, un colectiv, un stil, care poartă amprenta omului de artă care știe să facă prozești în numele unei arte vii, originale, cuceritoare, plină de optimism.

Spectacolele văzute la Teatrul de Comedie din Leningrad sînt două comedii sovietice. *Minune obișnuită* de Evghenii Șvarț, este o feerie, un basm modern, plin de vervă, în care elementul fantast se amalgamează cu implicația în realitate, în care poezia se îmbină cu satira. Este o piesă în care Akimov se simte la largul lui.

Oameni pașnici, de Skvarkin, este o comedie scrisă încă în 1942, care înfățișează rezistența unor oameni simpli, dintr-un orașel de provincie ocupat de nemți și din care au plecat toți... eroii. O comedie cu adevărat originală. O comedie care știe să vehiculeze cu aceeași aplicație și satira și ironia, înfățișînd oamenii la dimensiunile pe care viața reală îi formează, „oamenii pașnici” la care funcționează și dorința de a fi eroi, și teama, și entuziasmul juvenil și instinctul de conservare.

Am văzut deci două comedii total diferite și din fiecare am putut să ne dăm seama de capacitatea artistului regizor și pictor scenograf de a găsi formele cele mai corespunzătoare transpunerii scenice a comicalului. Comicalul în spectacolele lui Akimov se bazează în primul rînd pe text. Dar de la substanța comică a textului literar și pînă la forma sa de reprezentare intervin o mulțime de elemente care sporesc contrastul comic al replicii, care amplifică prin elemente teatrale sensul satirei. Comicalul izvorît din text este susținut cromatic, scenografic, interpretativ. Decorul are o funcție comică importantă nu prin caricaturizare, ci prin finalitate. Mobila folosită în basmul lui Șvarț are dincolo de utilitatea scenică practică și o suprasarcină de caracterizare. Scaunul lebedă, scaunul om, căminul care capătă aspectul de tron numai prin simpla profilare a actorului-rege în dreptul său, sporesc puterea de sugestie a spectacolului și totodată caracterul său comic. Nu întotdeauna decorul are însă o tratare similară. În tabloul final, în care toți cei care nu iubesc adorm și izbîndește curajul de a iubi, regizorul-scenograf folosește în mod simbolic elemente de arhitectură clasică: coloane frînte, un cap sculptural la dimensiuni hiperbolice, o siluetă de statuă antică profilată pe cer, belșugul sugerat de un ciorchine de struguri care depășește înălțimea unui actor. Supradimensionările elementelor scenice nu-s distonante, căci ele sînt proiectate pe un peisaj, care amintește de pictura lui Chirico. Ansamblul decorului capătă astfel o monumentalitate clasică corespunzătoare sentimentului general de satisfacție îndeplinită, de viață liberă plină de dragoste.

Nimic nu este gratuit, totul urmărește o idee. Sugestia decorului este folosită la maximum pentru a sprijini și completa eforturile creatoare ale actorului.

Scopul actorului este să sugereze, să genereze simboluri care valorifică ideea, să creeze corespondentul scenic al comicalului literar. Fiecare gest are o finalitate, o semnificație sporită. Gestul, expresia, acțiunea scenică sînt încărcate de elemente de sugestie prin analogie, prin asociații de idei și mai ales prin contrast. Interpretul regelui, din basmul lui Șvarț, intră în scenă cu o figură de bonom, cu gesturi timide și declară aproape jenat: „eu sînt rege”, iar după o pauză jucată pentru a se face comod și a lua loc pe un fotoliu ca un musafir nepoftit, care așteaptă să fie servit cu ceai și nu îndrăznește să ceară, cu aceeași jenă timidă spune „ia tiran” („eu sînt tiran”). Efectul este uluitor. Încercătura comică a unui astfel de comportament scenic explodează în sală în uriașe hohote de ris.

Akimov explorează toate sursele de umor și exploatează în special contrastul comic prin imagini scenice contrastante.

Preotul, unul din „eroii” principali ai comediei *Oameni pașnici*, în dimineața cînd ar trebui să pornească să împiedice retragerea nemților din oraș, se dă jos din pat, într-o lungă cămașă de noapte, și cu fața spre răsărit începe o cruce uriașă care, cînd ajunge la „sfîntul duh”, se transformă în mișcare de gimnastică suedeză; același preot este obligat să cînte nemților muzică de jazz la orgă, iar aceștia dansează ritmic pe un vechi cîntec rusec, plin de tristețe; ingenua comsomolistă are un zîmbet de prostituată sub mîngîierea ofițerului neamț pentru că în acest timp îi atîrnă în spate un afiș pe care scrie „moarte fasciștilor”; tînărul ostaș sovietic rănit, pentru a-și justifica prezența în orașul ocupat de nemți, învață

să țină isonul la biserică și spune dascălescul „amin” de parcă ar da ordin de atac unei companii de cavalerie.

Actorii servesc replica dramatică, dar o și îmbogățesc prin mijloace teatrale. Trecerea de la literar la scenic se face cu contribuția activă, gândită a regizorului și actorilor. Sînt folosite pentru aceasta toate trucurile, tot ce poate spori capacitatea de expresivitate comică a actorului. Dar problema reprezentării caracterelor rămîne problema-cheie a spectacolului. Akimov este un regizor care-și compune eroii în mod complex : îi imaginează literar, îi desenează, le face măști, costume, le compune ticuri, comportamente, construiește în mod efectiv caractere de comedie. Specificul teatrului de comedie este dominant în arta actorilor din acest colectiv. Dar sensibilitatea, lirismul, ocupă un loc de seamă în spectacolele Teatrului de Comedie. Sensul optimist al comediei este sugerat prin latura poetică a spectacolelor akimoviene.

*

Sînt multe spectacole de care am mai putea vorbi. Și totuși, sînt puține serile a trei săptămîni pentru ca să poți cunoaște lumea teatrului sovietic ; o lume în care regăsești comorile clasicismului și viața fremătătoare a zilelor noastre ; o lume în care respectul tradiției și căutarea pasionată a inovației realizează marea ei armonie și marea ei varietate ; o lume de mari și valoroși artiști reprezentanți ai umanismului socialist, o lume pe care o regreți cînd o părăsești și dorești s-o reîntâlnești cît mai curînd.