HORIA DELEANU

Personalităţi regizorale (I)

Poate că una dintre funcţiile asupra cărora există cele mai multe litigii în teatru este regia. Unii consideră că are o vîrstă milenară, alţii că s-a născut odată cu veacul nostru ; cei mai zeloşi îi impută o aparentă existenţă, care s-ar confunda cu nefiinţa. Renunţînd să-i cercetăm cu rigurozitate actele de stare civilă, sîntem obligaţi însă să constatăm însemnătatea din ce în ce mai mare pe care o dobîndeşte în mişcarea teatrală contemporană.

Vorbind altădată despre Teatrul Mic de la Moscova, încercam să identificăm un stil de regie a discreţiei, care îşi descoperă culmile existenţei artistice în determinarea fuziunii autor-actor-spectator, topindu-se, după o muncă asiduă, îndărătul textului şi al interpreţilor. Acest mod de regie refuză sau chiar condamnă exhibiţionismul directorului de scenă, considerînd că cea mai desăvîrşită compoziţie a unei reprezentaţii nu trebuie să reclame în mintea spectatorului prezenţa explicită a unui dirijor, căruia îi stă bine să rămînă în umbră.

Dorind să zăbovim puţin asupra a trei regizori sovietici foarte interesanţi — Tovstonogov, Ohlopkov, Akimov — trebuie să menţionăm de la început, în ceea ce-i priveşte, o caracteristică generală de natură să contrazică, într-o oarecare măsură, stilul direcţiei de scenă de la Teatrul Mic sau de la M.H.A.T. Fără a ajunge la exhibiţionism, la demonstraţia unor artificii formale, gratuite, zgomotoase, ei îşi impun prezenţa în spectacol, solicitînd de fiecare dată atenţia în direcţia identificării regizorului, a „autorului" reprezentaţiei.

Jouvet încerca o dată să categorisească posibilităţile direcţiei de scenă, alternîndu-le între o regie „internă" — fidelă faţă de opera dramatică şi în invenţiile sale —, şi o regie „externă" — unde opera dramatică apare numai ca un pretext pentru fantezia şi invenţiile marelui maestru de ceremonii al spectacolului.

Această clasificare nu corespunde celor două mari tendinţe regizorale, care ni s-a părut că sînt dominante în teatrul sovietic. În aparenţă, şcoala lui Zubov de la Teatrul Mic sau aceea de la M.H.A.T. s-ar funda pe regia „internă", în vreme ce Tovstonogov, Ohlopkov, Akimov ar funcţiona conform preceptelor regiei „externe". Numai că în ambele situaţii, urmărite în multe reprezentaţii de la Moscova şi Leningrad, opera dramatică rămîne motivul preponderent al spectacolului, neconstituindu-se niciodată în simplu pretext al invenţiilor regizorale. Respectul, aproape

www.cimec.ro

religios față de text, față de sensurile sale majore, față de mesajul său în ultimă analiză, rămîne o trăsătură caracteristică, fundamentală, a modalităților, a diferitelor stiluri de regie din teatrul sovietic.

În toate situațiile date, independent de formula preferată de direcția de scenă, se confirmă și aici că regia — manifestată discret sau mai explicit — este o componentă cu drepturi indiscutabile a artei scenice moderne, că ea este departe de a constitui o funcție parazitară, cum încearcă să demonstreze apologeții fanatici ai desuetelor sloganuri : „teatrul autorului" sau „teatrul actorului". Tot așa cum, într-o serie de admirabile spectacole moscovite și leningrădene, se demonstrează și absurditatea teoriilor dispuse să sprijine în exclusivitate artificialul „teatru al regizorului".

Aceste probleme esențiale ale artei teatrale contemporane își găsesc răspunsuri limpezi, edificatoare, în practica extrem de interesantă a scenelor sovietice, care beneficiază de aportul unor actori și regizori excepțional înzestrați.

Unii critici atribuie efervescența creatoare, diversitatea modurilor de expresie a regiei sovietice, unei celebre tradiții, pe temeiul căreia în U.R.S.S. au existat la un moment dat, alături, personalități de talie mondială, ca Stanislavski și Nemirovici-Dancenko. Meyerhold și Vahtangov, Tairov. Am însă credința, necontestînd valorile acestei considerabile tradiții, că explicația e mult mai complexă. Ea derivă dintr-o aparență paradoxală, care constituie însă un fundamental adevăr dialectic. Mă refer la *unitatea* caracteristică tuturor manifestărilor teatrale ale realismului socialist, evident legate de aceeași concepție de ansamblu în spectacol ; pe planul alegerii repertoriului, al intonațiilor cetățenești, revoluționare, prezente în orice reprezentație ; al fuzionării actorilor cu rolurile duse pînă la incandescență, datorită sistemului stanislavskian de artă a trăirii scenice ș. a. Această unitate este intim asociată cu o nesfîrșită *varietate* a modalităților de exprimare actoricească, regizorală, varietate proprie și ea realismului socialist.

În această perspectivă a admirabilelor tradiții și mai cu seamă a fertilității realismului socialist, unitar dar variat, se pot descifra în teatrul sovietic mari și diverse personalități artistice, o sumă de stiluri caracteristice. Această situație generală, care definește una dintre marile mișcări teatrale ale lumii, își găsește ilustrarea elocventă în analiza atentă a unor fenomene semnificative. Să ne oprim, de astă dată, la cei trei regizori despre care pomeneam la început.

Tovstonogov

Foarte rareori izbutește un spectacol să strîngă în orbita sa, într-o deplină armonie, filonul poeziei tragice și duritatea impresionantă a unor personaje de cea mai autentică substanță realistă, unduirea lirică și statura monumentală a demiurgilor revoluției, gîndul filozofic și detaliul uman tulburător. Fiecare din aceste trăsături caracteristice ale *Tragediei optimiste,* una dintre marile opere dramatice ale vremii noastre, cere o tălmăcire scenică măiastră, o inspirație regizorală deosebită. Am văzut spectacole cu piesa lui Vișnevski, în care am încercat o profundă emoție artistică, în contactul cu o serie de elemente inteligent descifrate, cu unele momente cizelate cu meșteșug. Dar sentimentul desăvîrșirii, al spectacolului *finit,* al recepționării unei opere rotunde, care se confundă cu toate valorile izolate ale

www.cimec.ro

piesei şi cu ansamblul ei, l-am dobîndit, referindu-mă la aceeaşi *Tragedie optimistă*, numai cînd am auzit-o, la Teatrul „Puşkin" din Leningrad, în versiunea scenică a lui Tovstonogov.

Mi-e mai lesne acum, după o bucată de vreme, să-mi amănunţesc impresiile, să desluşesc taina mirajului, care m-a cuprins în acea seară de incantaţie artistică.

Îmi puneam totdeauna problema, gîndindu-mă la această piesă, cum se pot rezolva în cele mai bune condiţii apariţiile plutonierilor, ale comentatorilor spectacolului, care au latenţe de convenţionalitate şi mari resurse de poezie tragică realistă. Tovstonogov îi aduce prima dată în scenă din fundul sălii, unde sînt descoperiţi de nişte reflectoare care scrutează adîncurile ; ei păşesc solemn prin pasaj şi urcă în faţa cortinei. Intrarea lor neobişnuită le defineşte iniţial rolul specific în desfăşurarea acţiunii, separîndu-i parcă de fabula piesei. Pe parcurs, însă, ei intră cîteodată şi în scenă, vorbesc alături de personaje şi se contopesc cu acţiunea, făcînd comentariile dinlăuntrul ei. Această tratare în aparenţă dublă — separare şi contopire cu acţiunea — şi-a descoperit, în cele din urmă, sensul unic. Regizorul le-a atribuit plutonierilor rolul conştiinţei, al reflectării generale, filozofice, care luminează miezul piesei, tendinţele ei fundamentale. Tocmai de aceea, ei nu trebuie, în cea mai mare parte a cazurilor, să pătrundă în detaliile intrigii, rămînînd dincolo de cortină, dar sînt siliţi — în această concepţie — să participe împreună cu personajele dramei, intrînd în scenă, la momentele cruciale, în care fabula ajunge să se confunde cu sensurile mari ale vieţii şi morţii, ale istoriei. Pornind de la această interpretare extrem de interesantă, Tovstonogov i-a făcut pe plutonieri să vorbească numai cu sala, chiar atunci cînd sînt alături de Comisar sau Vainonen, Alexei sau Căpetenia anarhistă. Ei *comunică* cu spectatorul, ducîndu-l de mînă prin meandrele dramei, făcîndu-l să aşeze alături de prezent trecutul şi viitorul, să simtă, şi prin intermediul acestui joc asociativ, întreaga forţă emoţională a poeziei revoluţionare.

Urmărind spectacolul cu atenţie, se dobîndeşte convingerea că regizorul a lucrat cu fiecare actor pînă şi nuanţele aproape imperceptibile, dar susceptibile să sugereze şi cele mai nebănuite intenţii ale subtextului. Pline de substanţă, edificatoare, mi s-au părut momentele care, probabil, în caietul de regie, se subintitulează : „prezentarea personajului". Intenţia aceasta se simte, poate, cel mai evident în cazul Comisarului. O lectură superficială ne îndeamnă să identificăm la femeia-comisar o sumă de trăsături generale, dispuse să se repete fără mari variaţii la întreaga categorie de eroi revoluţionari. Refuzînd abstractizarea prin schemă [1], Tovstonogov începe prin a-i dedica acestui personaj esenţial al dramei un generos început de act (II), în care îi oferă posibilitatea să existe plural, pe o gamă largă de sentimente şi reacţii profund umane. Ea stă de vorbă, pe rînd, cu Vainonen, cu Alexei, cu Comandantul, cu Căpetenia anarhistă. Discuţiile au loc la un birou improvizat în exterior (şi cadrul natural înlesneşte desfacerea rigidităţii, proprii uneori interioarelor consacrate rezolvării problemelor importante). Convorbirea cu Vainonen alternează gravitatea cu căldura, pasiunea revoluţionară

[1] Nu vreau să beneficiez aici de un joc de cuvinte amuzant. Adevărul este că, în pofida diverselor programe zgomotoase şi voit ermetice, cavalerii artei abstracte sînt rude de gradul întîi, chiar dacă nedeclarate, cu slujitorii lipsiţi de fantezie ai schematismului, folosind aceleaşi linii nude de semnificaţie, care o dată ar trebui să sugereze... negurile lumii (în versiunea abstractă), iar altă dată să repete... simplitatea realităţii (în versiunea schematică).

www.cimec.ro

Scenă din „Tragedia optimistă" de Vs. Vişnevski

cu un profund, lucid simţ al contemporaneităţii. Schimbul de replici cu Alexei dezvăluie femeia, prezentă — iarăşi în pofida schemei uscate, mutilate a conducătorului abstract, desprins de nobila sa substanţă umană — în existenţa Comisarului, o serie de uşoare note lirice, care nu alterează conduita sa profund principială. Întîlnirea cu Comandantul prilejuieşte descoperirea unor trăsături noi ale protagonistei : ea demonstrează înţelepciune, tact, capacitate de intuire, înţelegere a oamenilor, a slăbiciunilor şi virtuţilor pe care aceştia le poartă în viaţa de toate zilele. În sfîrşit, înfruntarea căpeteniei anarhiste o pune pe femeia-comisar în situaţia de a-şi afirma vehemenţa aproape virilă, energia cu relief de stîncă, de care se sparg neputincioase insinuările şi ameninţările temutului contrarevoluţionar.

Diversele secvenţe, admirabil prinse, inteligent conturate, încheagă încă de la acest debut al piesei o imagine clară, cu bogată carnaţie psihologică („prezentarea personajului" a fost admirabil efectuată), datorită căreia drumurile piesei se deschid mai firesc, mai logic.

Există în spectacolul lui Tovstonogov cîteva scene care şi-au dobîndit dreptul deplin de a figura în orice antologie a teatrului contemporan.

E foarte cunoscut momentul, refuzat cu încăpăţînare de spiritele fariseice, în care apariţia Comisarului e întovărăşită de o dezlănţuire erotică a marinarilor anarhişti, dispuşi să săvîrşească un viol. În spectacolul de la Leningrad, se creează o atmosferă de tensiune evasidementială, halucinantă, în care joacă poftele sălbatice, cu destulă vreme înainte de apariţia Marinarului pe jumătate gol. El iese, într-un ritm grav, lent, din trapă şi se îndreaptă cu paşi măsuraţi, apăsători, către femeie. În acest timp, s-a întins un cearceaf de culoare albă imaculată, coche-

www.cimec.ro

Scenă din „Tragedia optimistă" de Vs. Vişnevski

tînd cu suprema puritate, unde ar trebui să se oficieze îmbrăţişările fără dragoste. Cîţiva marinari desfac o mantie neagră ca un giulgiu, sortită să acopere faţa femeii refractare la amor... anarhist, să-i înăbuşe strigătele. Impresionantă e simultaneitatea acestor acţiuni fără de cuvînt — mişcarea Marinarului pe jumătate gol, întinderea cearceafului, desfacerea mantiei — sincrone într-o tăcere lugubră, pe care o aştepţi înlocuită, din clipă în clipă, de o revărsare tumultoasă, plină de zgomote dureroase. Soluţia regizorală este însă mult mai sobră, înşelînd aşteptarea şi sporind tensiunea dramatică pînă în vecinătatea paroxismului: femeia-comisar îl împuşcă pe marinarul dezgolit, din imediată apropiere, prin mantia neagră, lăsînd să se audă un zgomot surd, dacă nu chiar imperceptibil, în urma căruia cel ce aştepta voluptatea se poticneşte şi cade fără viaţă pe cearceaful unde moartea a luat locul dragostei.

Zguduitoare e şi seara de adio de la sfîrşitul actului I. Detaşamentul se pregăteşte să plece pe front. Au venit să-şi ia rămas bun rudele, prietenele. O muzică discretă, filtrată parcă de departe, îngînă măsuri ritmice de vals. Se porneşte un dans trist, care încercuieşte din cînd în cînd scena, rămînînd însă să domine planul din fund. În acelaşi timp, puţin mai înainte, îmbrăţişări şi plînsete — de astă dată nu în pas de dans — care asociază melopeea tînguirilor cu motivul obsedant al valsului. La un moment dat apar şi plutonierii care încep, din scenă, pe un ton grav, comentariul acestui moment esenţial al tragediei. Planurile diverse (fundul în care se dansează continuu; mijlocul — unde îmbrăţişările de o clipă sînt urmate de bocete care nu contenesc; primul plan de lîngă cuşca suflerului, unde plutonierii se profilează statuar) se interpătrund, creînd o răvăşitoare imagine de an-

www.cimec.ro

samblu, realizată, oricît ar părea de curios, tocmai prin jocul acestor alternanţe de ritm, a acestei mişcări continui.

Ingenioasă, străbătută de mult fior poetic este rezolvarea finalului, care cuprinde într-o metaforă inspirată ideea tragicului optimist. Femeia-comisar e adusă în scenă în agonie ; ea e purtată de Alexei şi de încă un marinar, care, în mersul solemn al turnantei, se îndepărtează de toţi ceilalţi, de mulţimea ostaşilor, depunînd-o, în cele din urmă, pe nişte trepte ridicate destul de mult deasupra nivelului scenei. Ea pronunţă din acest plan care o înalţă, începînd să-i confere valoare de simbol, cîteva cuvinte înainte de a-şi da sfîrşitul şi cade, rămînînd întinsă pe trepte. Momentul morţii e marcat de un drapel roşu, care coboară foarte încet din capătul de sus al cortinei, oprindu-se mult înaintea Comisarului. În clipa în care steagul revoluţionar începe să descindă în scenă, sîntem covîrşiţi de sentimentul morţii eroului ; pe parcursul acestei lente mişcări a drapelului, marinarii încep, aproape inconştient, să ridice ochii, care lunecă din spaţiul treptelor îndoliate spre înălţimea faldurilor fremătînde de viaţă. Şi astfel, ideea tragică se lasă, prin mijlocirea acestei soluţii scenice inspirate, însoţită de mugurii credinţei optimiste în victorie. Drapelul nu a acoperit trupul neînsufleţit al Comisarului — aşa cum se întîmpla în *Uraganul* pus în scenă de Zavadski. Tovstonogov nu a făcut să fuzioneze fizic simbolul morţii şi al vieţii ; el le-a lăsat apropiate de privirea spectatorului, reţinînd însă preponderentă, în prim plan, fluturarea majestuoasă a steagului revoluţionar, care justifică pieirea eroinei, justificînd mai cu seamă, ca o idee dominantă a întregului spectacol, lupta sortită să izbîndească.

Nici aici, ca şi în nici un alt loc din piesă, nu se joacă emfatic, nu se caută măsura tragediei în tonul violent, grandilocvent. Totul pare tratat destul de cotidian, cu o splendidă gravitate a simplităţii, ceea ce determină, pe fondul impresionant al marilor evenimente, o sporire a ecourilor tragice, care sună astfel şi mai patetic şi mai autentic.

*

Intenţionînd să realizeze un spectacol dostoievskian, Tovstonogov a purces el însuşi la dramatizarea *Idiotului,* exercitînd, în mod aproximativ, acelaşi foarte avantajos, rodnic, cumul autor-regizor, practicat pe scară largă în teatrul ultimelor decenii de Bertolt Brecht. „Compoziţia scenică" — cum o intitulează autorul — respectă cu stricteţe nu numai sensurile, liniile mari, ci şi amănuntele romanului, demonstrînd, între altele, poziţia generală de apreciere a textului, de obligatorie subordonare creatoare faţă de el în spectacol, care caracterizează întreaga activitate a lui Tovstonogov.

Trebuie să mărturisesc că nu preţuiesc din cale afară de mult dramatizările, considerînd că teatrul şi-a cîştigat, de-a lungul veacurilor, dreptul de a se sluji de opere gîndite special pentru el, în conformitate cu servituţile şi legile sale severe, care nu îngăduie nici abateri, trădări temporare. Sînt silit, totuşi, să recunosc că această „compoziţie scenică" are o serie de virtuţi, determinate, într-o oarecare măsură, de incontestabilul simţ teatral al autorului. Urmărind firul esenţial al romanului (Mîşkin-Nastasia Filipovna-Rogojin-Aglaia), dramatizarea îşi îngăduie să piardă pe drum nişte personaje mai puţin importante (ca Ivolghin, Ganea, Varea ş. a.), indispensabile în panorama epică, dar parazitare în economia dramatică. Concentrîndu-şi atenţia asupra datelor primordiale, determinante, ale fabulei romanului, autorul „compoziţiei scenice" justifică această titulatură acordată piesei,

www.cimec.ro

în măsura în care desface cu iscusință torentul generos, fluent al acțiunii în secvențe dramatice, caracteristice genului, susceptibile să prindă și să mențină trează, încordată, atenția spectatorului. Există însă și o inconsecvență, izvorîtă în mod paradoxal din dorința consecventă a dramatizatorului de a nu-l trăda pe Dostoevski. Urmărind cu cea mai mare fidelitate romanul, Tovstonogov s-a trezit, după aproape patru ore de spectacol, că a ajuns cam pe la jumătatea cărții. Și atunci, în pas alergător, a rezolvat tot restul în ceasul care i-a mai rămas, pentru a ajunge la o lungă reprezentație de cinci ore. De aici, derivă un oarecare dezechilibru între prima și a doua parte a romanului, care capătă valori deosebite și nu pe deplin corespunzătoare în forma dramatică.

„Compoziția scenică" încearcă și un anumit compromis între roman și piesă. Neizbutind — e și atît de greu, aproape cu neputință — să retopească materialul dostoievskian într-o lucrare desăvîrșită după toate regulile artei dramatice, Tovstonogov leagă între ele diversele fragmente scenice prin niște explicații împrumutate din volum. Așa, înaintea fiecărui tablou, pe un mic ecran plantat în mijlocul cortinei, apare proiectată o filă de carte îngălbenită, scrisă cu vechiul alfabet rus — dinainte de revoluție — și care cuprinde, în forma originală dostoevskiană, relatarea celor ce se vor întîmpla în scenă (și aici mi-am adus aminte de o tehnică aproape identică din *Mutter Courage* a lui Brecht) sau a celor ce nu mai au loc să se întîmple în scenă, dar trebuie explicate.

În acest chip, spectatorului îi este înlesnită într-o oarecare măsură intrarea în atmosfera vremii — pagina zbîrcită, slova vetustă, autenticul stil dostoievskian —, complicîndu-i-se însă echilibrul contemplației, care alternează între lectură și sinteză vizualo-auditivă.

Dramatizarea impusă de viziunea spectacologică a autorului păstrează, în pofida imperfecțiunilor citate, marea, considerabila calitate de a oferi substanța gîndirii dostoievskiene, materializată într-o serie de personaje excepțional conturate, de o desăvîrșită limpezime și autenticitate, cu care pleci, prietene sau dușmane, și dincolo de cortina finală.

Regizorul a izbutit, în afară de aceasta, să reliefeze în mod extrem de sugestiv climatul propriu genialului scriitor rus, atmosfera sa tulburătoare caracteristică. Mi-am amintit, mai cu seamă, în raport cu finalul piesei, niște spuse de altă dată ale lui Gorki. El vorbea despre puterea de hipnoză pe care o dobîndesc operele dostoievskiene pe scenă, impresionînd pe spectator dincolo de capacitatea de influență obișnuită a unui text dramatic.

Am avut această netă senzație în ultimul tablou, magistral compus de regizor. Rogojin, într-o criză de dragoste dementă, a ucis-o pe Nastasia Filipovna ; deoarece nu vrea să se despartă de iubită, a întins-o pe un pat și are credința că ea doarme și nu trebuie tulburată. Mîșkin vine să se intereseze de soarta femeii cu care era să se căsătorească. Rogojin îi arată o draperie roșie, îndărătul căreia se odihnește Nastasia Filipovna ; ei vorbesc în șoaptă, ca să n-o... trezească. Trecînd pentru o clipă în dosul draperiei, Mîșkin își dă seama despre ce e vorba. Se întoarce zguduit, în pragul unui acces de epilepsie. Rogojin îi întinde un cearceaf în fața lugubrei draperii a morții, îi dă o pernă și îl așază cu grijă, străduindu-se să-i menajeze boala care e gata să se declanșeze. Între timp însă e scuturat de niște spasme demente, care se transformă într-o infernală cascadă de rîs. Mîșkin, „idiotul" (interpretat cu

www.cimec.ro

mare talent de un tînăr actor, Smotkunovski), îi îmbrăţişează capul şi se străduieşte să-l potolească. Încercînd să-i intre în voie nebunului, se porneşte şi el să rîdă : ajung amîndoi la nişte hohote sinistre, care însoţesc, într-un violent contrast, liniştea deplină a morţii de alături. În vremea aceasta, se aud lovituri puternice în uşă : poliţia a venit să facă o descindere la Rogojin, a cărui casă e ferecată de cîteva zile. Neprimind răspuns, reprezentanţii ordinii publice sparg uşa, după care rămîn înspăimîntaţi în faţa unui tablou îngrozitor : o femeie asasinată, într-un lac de sînge sugerat de roşul crud al draperiei, şi doi bărbaţi — un dement şi un epileptic — revărsînd torente homerice de rîs mai trist decît cea mai amară lacrimă.

Evitînd excesele naturaliste, demonstraţiile morbide, regizorul nu poate totuşi să-l evite pe Dostoievski : paleta sa realistă îi slujeşte ca să reliefeze în mod judicios tonurile filozofice crude ale acestui final, care îşi întinde, deslușind umbrele unei vieţi infame, o aripă a obsesiei peste conştiinţa spectatorului.

Fundamental deosebit de *Tragedia optimistă*, unde patetismul se întîlneşte cu splendida nădejde a revoluţiei, spectacolul cu *Idiotul*, care dezvoltă luminile unei înalte teme etice pe fondul tentelor de cea mai sumbră speţă, dezvăluie o altă latură a personalităţii artistice plurale a lui Tovstonogov.

*

Am asistat la teatrul „Maxim Gorki" de la Leningrad (unde Tovstonogov funcţionează în calitate de prim regizor şi unde a pus în scenă, între altele, *Idiotul* şi *Cînd înfloreşte salcîmul)* la premiera piesei italieneşti a lui Aldo Nicolai, *Signor Mario scrie o comedie*. Această compoziţie dramatică este rezultatul unei sinteze realizate din două opere : una, *Teresina*, jucată în Italia încă în 1954, şi, alta inedită, *Soldatul Piccicò*. Anecdota e destul de interesantă : signor Mario s-a angajat să scrie o comedie, dar eroii săi îl înfrîng şi-l determină să ajungă la o dramă în care eroina principală, Teresina, cade victima moralei profund imorale a unei lumi oribile, în vreme ce naivul, suprem onestul Giovanni Piccicò, se trezeşte, în pofida oricărei logici elementar umane, în faţa plutonului de execuţie. În final, signor Mario se scuză că nu şi-a putut duce la capăt angajamentul, dar condiţiile concrete din jurul lui şi al eroilor săi l-au împins pe drumul dramei ; el însă nădăjduieşte că iminenta schimbare a conjuncturii va face ca Teresina şi Piccicò să devină cîndva personaje autentice de comedie, care să rîdă cu gura plină, răspîndind o veselie contagioasă şi în sală.

Urmărind aceste linii graţios de simple, piesa rămîne plină de emoţionante valori omeneşti, însoţite de o temeinică, convingătoare semnificaţie socială [2]. Actualitatea, simţul contemporan al lucrării lui Aldo Nicolai, nu l-au împiedicat, ci, dimpotrivă, l-au stimulat să ajungă la o originală, atractivă formă compoziţională, susceptibilă să genereze un spectacol mai puţin obişnuit.

E tocmai ceea ce a sezisat cu acuitate Tovstonogov, cînd a pus în scenă, cu multă fantezie şi iscusinţă, această piesă. El şi-a întemeiat spectacolul pe alternanţa

---

2 M-am gîndit, încă o dată, cu o oarecare tristeţe, la *Fete rătăcite* semnată de ilustra necunoscută Elsa Shelley, sau la *Invitaţia la castel* (a aceluiaşi Anouilh, hărăzitul autor al *Ciocîrliei, Sălbaticei, Colombei, Călătorului fără bagaje)*, care, jucate la noi, n-au izbutit să aducă în scenă autenticele valori artistice şi pasionatele mesaje sociale ale lucrărilor înaintate din dramaturgia occidentală, existente, după cum o demonstrează în practică Tovstonogov şi alţi oameni de teatru sovietici, după cum întîrzie s-o demonstreze unele din teatrele noastre.

www.cimec.ro

permanentă a două planuri : de o parte, personajele reale (signor Mario, soția sa, alți membrii ai familiei), de cealaltă parte, personajele presupusei sale comedii, eroii fanteziei — Teresina, Piccicò ș. a. Problema care se punea, în primul rînd, era aceea a delimitării celor două categorii de personaje, a distingerii lor explicite în scenă. O contribuție hotărîtoare în acest sens a adus-o decorul : în prim plan, o cameră obișnuită de lucru unde evoluează protagoniștii reali ; în fund, o fereastră enormă, care se dovedește a nu fi la un moment dat altceva decît o pînză foarte subțire, îndărătul căreia se va desfășura, într-o tonalitate diferită de lumină, acțiunea eroilor fanteziei lui signor Mario. În cîteva situații, planurile se amestecă, în sensul că Teresina, de pildă, descinde în scena realității, cerîndu-i socoteală autorului pentru întîmplările nefericite din viața ei. Lucrurile se complică și mai mult, atunci cînd apare și soția lui Mario : el rămîne suspendat între două categorii de personaje, care nu au dreptul să comunice. Și atunci Tovstonogov găsește o soluție ingenioasă : Renata, nevasta lui Mario, vorbește mult, precipitat — beneficiind de calitatea ei de pisăloagă —, pînă cînd se zărește Teresina. La intrarea personajului fanteziei, care devine interlocutoarea lui Mario, Renata continuă să-și dezvolte elocința, dar cuvîntul ei nu se mai aude, astfel încît ea execută o pantomimă, dincolo de care i se poate bănui gîndul. Tăcerea Teresinei îi dă dreptul iarăși Renatei la cuvînt și torentul ei de vorbe începe abrupt, de acolo de unde a fost lăsat — nimeni nu poate identifica punctul exact — în pantomimă. Tovstonogov suspendă cuvîntul Renatei sau al altor personaje reale, nu numai cînd apar eroii ficțiunii, ci și cînd sînt singure în scenă cu Mario și acesta începe să fabuleze ; în acele momente, se atenuează lumina mare

Scenă din „Signor Mario scrie o comedie" de Aldo Nicolai

www.cimec.ro

din scenă, se aprinde lumina dindărătul pînzei, încep să-şi desfăşoare drama Piccicò şi ceilalţi de acolo, iar membrii familiei scriitorului îşi topesc febrilitatea în pantomimă.

Excelent este sugerată şi complexitatea procesului de invenţie literară, de creaţie artistică. Signor Mario rămîne adesea singur în scenă, obsedat de căutarea ideilor, a situaţiilor menite să ducă la declanşarea dramei. Scena se întunecă şi lumina reflectorului concentrată numai asupra scriitorului, într-un fascicul cuprinzător, merge cu el, mai lent sau mai precipitat, lăsîndu-l să-şi urmărească gîndul. Cînd l-a găsit, lumina frămîntării se stinge, pentru ca să se aprindă, mai generoasă, strălucirea fanteziei, materializată în fundul scenei, în planul dramei lui Piccicò şi a Teresinei.

Toată compoziţia regizorală a spectacolului e foarte complicată, mai cu seamă în măsura în care există în permanenţă, datorită datelor piesei, primejdia convenţionalităţii gratuite. Tovstonogov nu se încurcă însă de loc în hăţişul alambicat al realităţii şi ficţiunii (şi cît e de reală, dramatică, în text şi în spectacol, această ficţiune), în continua alternanţă dintre viaţa în scenă (tema lui Mario, a Renatei, a celorlalţi) şi scena în scenă (tema Teresinei, a lui Piccicò). El izbuteşte, dincolo de dificultăţile tehnice rezolvate cu deosebit meşteşug, înfrîngînd ispita de a rămîne sclavul artificiilor solicitate de text, să pună în valoare *sensul social* al piesei, care sună grav, rămînînd în modul cel mai evident motivul dominant al acestui spectacol încîntător.

*

Dacă vrei să vezi piesa contemporană a lui N. Vinnikov, *Cînd înfloreşte salcîmul*, afli de la început, din program, că Tovstonogov a imaginat-o pe scenă în chip de „comedie-concert". Problemele acestei lucrări par cît se poate de serioase : e vorba aici, între altele, despre sentimentul de responsabilitate morală, despre forţa prieteniei şi a dragostei, despre cinste şi puritate, despre educaţia comunistă a tineretului. La lectură, aceste teme apar rînd pe rînd, fără însă ca soluţionarea lor să fie cea mai puternică, cea mai dramatică ; ele sînt mai degrabă schiţate, prin intermediul unor personaje firave, insuficient angajate într-un sistem de situaţii pregnante, într-un conflict solid. Regizorul a apreciat, desigur, în piesă, intenţiile interesante ale autorului, parfumul ei liric, umorul uneori de foarte bună calitate. Dar nedescoperind în economia ei suficient material ca s-o trateze cu gravitate, a încercat s-o pună în valoare pe o altă linie, care s-a dovedit fertilă în spectacol. Tovstonogov, fără să altereze textul, a preferat să ia el iniţiativa glumei în serios, decît să ofere publicului posibilitatea de a glumi asupra tratării sale exagerat de serioase. Şi a purces la punerea în scenă a unei comedii muzicale, care păstrează şi cîteva intonaţii grave, dar care în orice caz reţine în centrul atenţiei ei, şi mai cu seamă transmite în sală, nişte sensuri actuale, contemporane.

Discutăm, de obicei, foarte mult asupra contribuţiei necesare a regizorului în desfăşurarea scenică a piesei din zilele noastre, în împlinirea ei spectacologică. Mi se pare că aportul *creator* al lui Tovstonogov în lectura nouă a lucrării lui Vinnikov, care şi-a sporit considerabil virtuţile în inteligenta, originala viziune regizorală, constituie o pildă admirabilă în această direcţie.

Spectacolul debutează foarte simplu, recomandîndu-se de la început, fără echivoc. Pe lateralele scenei sînt două scaune goale, iar în fund o cortină pictată, cu

www.cimec.ro

Scenă din „Cînd înfloreşte salcîmul" de N. Vinnikov

arbori şi flori exuberante ; foarte curînd, fundalul pictural se ridică, lăsînd să se vadă trei panouri, pe care scrie : „cînd", „înfloreşte", „salcîmul". E interesant de remarcat că aceste panouri, care ocupă în înălţime mai puţin de jumătate din dimensiunea scenei, au nişte facultăţi miraculoase, de natură să le transforme, prin manevre extrem de simple — învîrtiri, diverse combinaţii — în pereţi, tufişuri, plantaţii de interior şi exterior. De altfel, toate schimbările de decor se fac la scena deschisă, aşa cum se întîmplă destul de des, de pildă, şi în teatrul brechtian.

Foarte curînd după prezentarea titlului piesei, prin mijlocirea panourilor pomenite, apar doi comentatori — de o factură foarte apropiată de aceea a confraţilor lor din spectacolele de revistă —, care înaintează spre cele două scaune predestinate. Ei purced, prin alternanţă, la recomandarea personajelor : unele sînt întîi reprezentate pe panouri şi apoi apar în carne şi oase, altele, chemate de comentatori, ies în prim plan şi îşi declină calitatea. Pe parcursul piesei comentatorii fac diverse marginalii în legătură cu evenimentele de pe scenă, intervenind destul de des şi în determinarea unor acţiuni [3].

Comentatorii creează, cu concursul regizorului, o serie de situaţii foarte amuzante. Aşa, de pildă, la un moment dat, aproape de debutul spectacolului, un stu-

[3] Ei par să aibă cîteodată, la modul mai glumeţ, rolul cunoscuţilor *sângeri* din *Cercul de cretă caucazian*. Asociaţi cu proiecţiile cinematografice ale micilor texte explicative din *Idiotul* şi cu tratarea plutonierilor din *Tragedia optimistă*, ei indică, poate, o eventuală predilecţie a lui Tovstonogov pentru folosirea — numai în cazurile foarte indicate, perfect consonante cu intenţiile mari ale textului — unor mijloace oarecum apropiate de acelea ale „teatrului epic" de factură brechtiană.

www.cimec.ro

dent îl imită pe directorul institutului, înaintea apariției acestuia, vorbind gros, făcînd gesturi mari, sugerînd un personaj de dimensiuni fizice considerabile. Unul dintre comentatori îl întrerupe și-i atrage atenția că în această seară joacă nu Polițeimako, ci Sofronov (e vorba despre doi actori pe același rol — după cum rezultă și din program —, care sînt distribuiți alternativ în spectacol). Și atunci, studentul trece la imitația unui om mai degrabă sfios, cu gesturi timide, cu glas subțire, aidoma directorului interpretat de Sofronov, care va apare în scenă puțin mai tîrziu.

În alt rînd, comentatorii vor să știe ce se mai petrece prin diverse camere ale căminului studențesc: pe cortina pictată sînt proiectate mai multe ecrane mici (ca într-un spectacol cu *Ploșnița* la Teatrul de satiră din Moscova), de natură să satisfacă curiozitatea sălii, aducîndu-i, cu ajutorul acestor imagini minuscule informații prețioase pentru detectarea modului în care se desfășoară acțiunea în afara scenei tradiționale.

Textul foarte spiritual al comentatorilor, ritmul alert, vioiciunea, mobilitatea interpreților, muzica savuroasă, concură toate la realizarea unui spectacol plin de farmec tineresc. Spectacol care nu numai că distrează copios, filtrînd, în același timp, printre cuplete și glume, niște sensuri foarte serioase, intenționate de autor și admirabil prinse, realizate de un regizor care nu-și precupețește, în nici o situație, resursele generoase ale fanteziei, bunului gust, talentului. Tocmai de aceea nu înclin să mă alătur celor dispuși să considere că Tovstonogov s-a amuzat pur și simplu în *Cînd înflorește salcîmul*; prefer să afirm cu convingere, că a amuzat, instruind concomitent cu mare seriozitate. Ceea ce e cu totul altceva.

*

L-am urmărit pe Tovstonogov într-un repertoriu variat, mergînd de la tragedia optimistă la sumbrele valori tragice din opera dostoievskiană, de la notele actuale ale dramei italienești la spiritul contemporan al dramaturgiei sovietice. Varietatea repertoriului a angajat în munca sa regizorală o varietate de viziuni, în care fantezia prodigioasă, neliniștită, a artistului și-a descoperit modalități diverse, originale, de manifestare. Tovstonogov nu e specializat într-un anumit gen de piese, care sînt de natură să circumscrie valențele autentice ale talentului. De altfel, această lipsă de specializare mi se pare că definește, între altele, arta autentică a regizorului. Înțeleg că pot exista anumite predilecții, dar nu pot concepe un mare director de scenă specializat, cu pretenții de exclusivitate, în comedie sau tragedie. Tocmai de aceea, într-o modestă încercare de sinteză, n-am să merg pe linia identificării unei anumite specii dramatice care i-ar conveni mai bine lui Tovstonogov, sau a eventualei sale maniere, ci am să purced la deslușirea unor *trăsături stilistice* din opera sa regizorală.

El preferă, îndeobște, să-și înceapă spectacolele cu niște prologuri sui-generis, cu un fel de uverturi dramatice, menite să favorizeze intrarea în atmosferă și să propună un soi de chei de înțelegere a sensurilor primordiale. Edificatoare în această direcție sînt, de pildă, micile preludii, cu care debutează aproape toate tablourile din *Tragedia optimistă*: avem de-a face cu un gen de scene simbolice, desprinse de indicația imediată a textului, păstrînd valori de generalizare, de metaforă. Pe un plan asemănător se găsesc filele de carte proiectate înaintea începerii acțiunii în diverse fragmente din *Idiotul*, prezentările din *Cînd înflorește salcîmul* ș. a.

www.cimec.ro

Foarte interesant construite sînt decorurile pe care le folosește regizorul. În *Tragedia optimistă,* el preferă, pentru sugerarea întinderilor nesfîrșite, linii drepte, pregnante, care dobîndesc grandioase dimensiuni spațiale în raport cu turnanta; aproape toate tablourile cuprind cel puțin un plan mai ridicat, care amplifică scena, descoperindu-i profunzimi foarte proprii pentru vehicularea sentimentelor tragice. Decorurile tradiționale din *Idiotul* sînt concepute astfel încît să poată fi jucate, fără a friza artificialul, lateralele scenei, planul din fața cortinei a doua; pornind de aici, timpul schimbărilor este aproape complet eliminat și acțiunea, destul de epică încă a piesei, nu suferă decît foarte mici gîtuiri. Despre soluțiile ingenioase din *Signor Mario scrie o comedie* și din *Cînd înflorește salcîmul* am vorbit la timpul potrivit. Ceea ce rămîne caracteristic în toate punerile sale în scenă este rezolvarea cea mai practică, cea mai proprie a decorurilor, pentru urmărirea, fără impediment, a ideii regizorale. Niciodată nu se face nimic în spectacolele lui Tovstonogov de dragul culorii, al proporției, al compoziției picturale; totul se face numai de dragul piesei și al compoziției ei scenice.

Un lucru foarte asemănător se petrece și cu muzica. În *Signor Mario scrie o comedie,* ea își aduce contribuția, datorită unor motive specifice, aproape obsedante prin repetiție, la delimitarea planurilor ficțiunii și realității. În *Tragedia optimistă,* urmîndu-se recomandările lui Vișnevski — care folosește muzica în indicațiile de regie, sugerînd cu ajutorul ei atmosfera, situații din piesă —, ea subliniază cu rigurozitate nuanțele, nefuncționînd niciodată parazitar. În general, Tovstonogov nu apreciază divertismentul muzical, utilizînd armoniile instrumentale, în proporții relativ mici plasate însă în momente mari, numai în slujba reliefării ideii spectacolului. Muzica este aici atît de judicios dozată, încît n-o simți ca atare, în măsura în care devine o parte constitutivă, *organică* a spectacolului.

Același sentiment l-am încercat și în raport cu mînuirea luminilor, ale căror inflexiuni descind parcă din replica, din situațiile piesei.

În ansamblu, decorurile, muzica, lumina, celelalte accesorii tehnice ale spectacolului au la Tovstonogov — așa cum mi se pare că ar fi firesc în orice concepție regizorală realistă, matură — o sarcină strict *funcțională,* fiind subordonate în mod exclusiv ideii, mesajului scriitoricesc. Tovstonogov nu crede, ca Gordon Craig, că „publicul vine la teatru ca să vadă, nu ca să audă". Și are perfectă dreptate, deoarece sînt sigur că spectatorul autentic trebuie numai să beneficieze de tehnica modernă a elementelor vizuale, pentru a înțelege mai bine, deci pentru a auzi mai limpede, cuvîntul inspirat al dramaturgului, pus în valoare de un regizor hărăzit.

Scenă din „Cînd înflorește salcîmul" de N. Vinnikov

www.cimec.ro

În slujba cuvîntului se găsesc în primul rînd actorii. Seducția viziunii regizorale îi face pe unii directori de scenă să-i neglijeze pe acești admirabili plenipotențiari ai autorului. Alții — din categoria cărora face parte și Tovstonogov — își dau seama că numai munca migăloasă, aplicată, cu actorul poate duce, în acord cu celelalte elemente ale spectacolului, la desăvîrșirea compoziției regizorale. Tocmai de aceea, directorul de scenă reușește în *Tragedia optimistă*, în *Idiotul*, în alte reprezentații, să ajungă cu colectivul la însemnate creații actoricești — caracterizate de laconism și de o mare concentrare în expresie —, în care personalitatea artistică a interpretului este direct stimulată de gîndul regizoral.

Actorii, accesoriile tehnice, toate elementele spectacolelor lui Tovstonogov, se găsesc într-un deplin echilibru, în calitate de componente ale unei concepții unitare. Modul în care ele se manifestă justifică ideea acelei gîndiri unice a regizorului, care trebuie să armonizeze pînă la perfecțiune — netezind orice asperitate, eliminînd orice discontinuitate — valorile aparent eterogene ale reprezentației teatrale.

Înlăuntrul acestui echilibru, se simt la Tovstonogov cîteva dominante. La baza oricărui avînt al fanteziei se găsește un solid suport realist, desprins în mod obligatoriu din substanța textului dramatic. Regizorul folosește și elemente convenționale acolo unde necesitatea o impune, dar ele nu se recepționează gratuit, ca atare, în măsura în care se sprijină pe o fermă armătură realistă. Tovstonogov se străduiește să ajungă în spectacol la generalizarea filozofică, la metaforă, apelînd de multe ori la simbolul realist-socialist. Aceste tendințe duc la mari amplitudini poetice, străbătute de fiorul contemporaneității.

Preocupat în permanență de găsirea celei mai desăvîrșite modalități de transmitere a mesajului revoluționar, Tovstonogov, fără să se lase intimidat de micile, inevitabilele nereușite, caută, încearcă, îndrăznește. Aceste caracteristici generale mi se pare, însă, că îl definesc nu numai pe el, ci pe orice autentic artist realist-socialist.

www.cimec.ro