

HORIA DELEANU

Personalități regizorale (II)

Ohlopkov

Unul dintre cele mai ispititoare dar și cele mai dificile exerciții critice constă în identificarea personalității artistice, a individualității caracteristice care nu se manifestă egal, care detestă redescoperirea conștiințioasă a soluțiilor prea mult folosite și prea bine cunoscute, preferînd să-și aleagă ca deviză diversitatea inspirată, jocul permanent al fanteziei pasionate de adevăr.

Ohlopkov pare că are intenția să te deruteze de fiecare dată, recomandîndu-se altfel; în fond, el reacționează activ, creator în raport cu textul dramatic, deslușîndu-și atitudinea față de acesta prin descoperirea unor forme noi de valorificare, dar rămînînd mereu acela și regizor revoluționar, îndrăgostit iremediabil de contemporaneitate. E greu să fii de acord cu toate spectacolele lui, cu toate detaliile lor, dar este cu neputință să treci pe lângă ele indiferent, să poți evita dialogul, controversa, polemica în jurul acestor autentice încercări artistice.

Originalitatea sa începe de la lectura foarte personală a piesei, de la concepția indiscutabil proprie pe care o dobîndește în raport cu fiecare lucrare dramatică. Orice operă literară destinată teatrului dispune în mod necesar de o anumită vocație scenică. Ohlopkov are marea calitate de a o găsi și remarcabila, excepționala dexteritate de a o spori. El nu se mulțumește niciodată să constate litera-textului, nedeclarîndu-se satisfăcut nici măcar de detectarea spiritului operei, care se configurează cu limpezime în urma unei analize extrem de minuțioase și profunde a subtextelor. Imaginația sa febrilă îl determină să caute perspective noi ale lucrării dramatice, menite să se îmbogățească nu numai cu dimensiunea scenei, ci și cu viziunea complexă, fertilă, a regizorului. Și în acest punct, discuția începe să devină necesară. Atîta vreme cît coordonatele noi ale textului, descoperite de regizor, se lasă pe deplin confundate cu o intenție mărturisită sau nu, cu un gând mai mult sau mai puțin realizat, presupus în orice caz al autorului, rămînem alături de Ohlopkov. Atunci însă cînd zelul său artistic foarte lăudabil ajunge să uite, în depărtări cețoase, gîndul scriitorului, substituindu-i gîndul — chiar dacă foarte interesant — al regizorului, nu mai putem să-l aprobăm fără rezerve. Fiindcă am credința că regizorului îi e nu numai îngăduită, ci recomandată interpretarea textului dramatic, care nu trebuie însă înlocuită cu reinventarea lui.

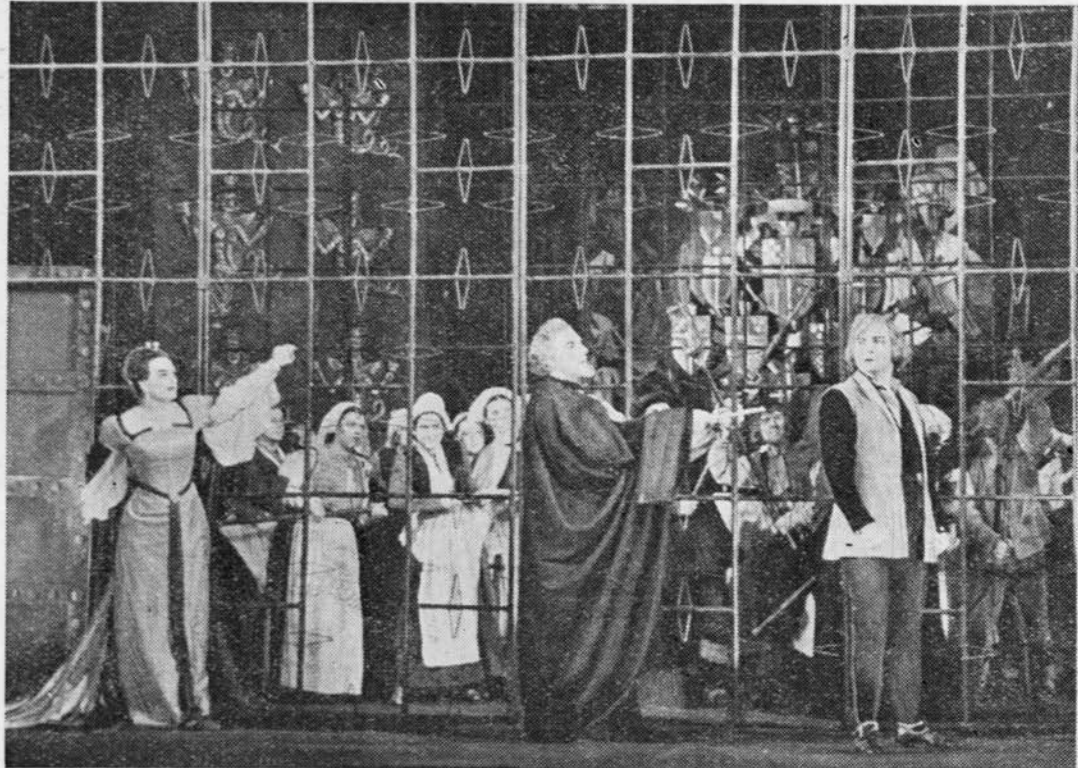
Cîteva pilde concrete ne vor înlesni o înțelegere mai bună a modalității ohlopkoviene de interpretare a textului dramatic. *Hotel Astoria* de Alexandr Stein e o

piesă care, în evocarea apărării îndirjite a Leningradului din ultimul război, pune grave probleme de conștiință, ajungând la dezbaterea dramatică a universului moral caracteristic omului sovietic. Lucrarea cuprinde în mod evident note de dramă psihologică, susceptibile însă de generalizare filozofică prin intermediul amplificării cazurilor personale pînă la dimensiunile unor categorii umane din lumea contemporană. Ohlopkov a ajuns, pornind de aici, la un „spectacol-concert”, în care muzica dobîndește proporții considerabile pentru reliefaarea caracterului grandios al epopeii Leningradului. Regizorul a părut mai puțin preocupat de dramele lui Konovalov și Batenin — care, ce-i drept, nu sînt ignorate în spectacol —, înscriindu-le, între altele, în atmosfera eroică, tragică, a unui moment de considerabilă însemnătate din cel de al doilea război mondial. El a preferat detaliului psihologic, ansamblul epoeic. Și impresia pe care o dobîndești, de multe ori, în spectacol e covârșitoare. Numai că autorul, după cum o demonstrează lectura obiectivă a piesei, a intenționat să scrie mai degrabă o dramă psihologică cu largi rezonanțe sociale, patriotice. În vreme ce regizorul, acordînd muzica cu viziunea hipertrofică și puțin exclusivistă a acestor rezonanțe, a diminuat puterea emoțională a piesei, uitînd de unde își trag aici obîrșia valorile sociale, patriotice și neglijînd, într-o mare măsură, eroii lui Stein și lumea lor de frămîntări sufletești. Lucrul apare cu atît mai evident cu cît în actul III, unde regizorul s-a lăsat sedus de notele paroxistice ale dramei psihologice, asociindu-le ferm cu viziunea sa epoeică, s-a ajuns la valori emoționale, convingătoare, de o mare intensitate.

Transpunîndu-l scenic pe *Hamlet*, Ohlopkov i-a intuit conflictele ample, de grandioase proporții tragice, încercînd să le sugereze prin absolut toate elementele reprezentației teatrale. Așa, de pildă, rămîne memorabilă și ingenios servită prima apariție a spectrului — tatăl lui Hamlet: totul e cufundat într-un întuneric dens, fundalul profilîndu-se și mai sumbru prin contrastul cu petele de o vagă strălucire a norilor rătăcitori, zgomotul obsedant al unui vînt șuierător întrerupe pentru cîte o clipă tăcerea lugubră, pînă cînd pe un promontoriu halucinant apare, într-o transparență verde-albăstruie fantoma, urmărită de pașii febrili ai fiului cuprins într-o porțiune de lumină înnegurată care colindă scîndurile scenei. În alt moment, din actul II, regizorul marchează, cu o mare forță de sugestie, fără să apeleze la cuvînt, frămîntarea tragică a regelui Danemarcei, începutul timid al remușcărilor sale: Claudius se găsește în fața unei imagini sculpturale a lui Crist răstignit, conturată pe fondul unei fresce colorate, intens luminate, de factură bisericească, ca și acordurile muzicale solemne, grave, răvășitoare, care însoțesc mișcarea tulburată, contorsionată a personajului pradă îndoielilor.



Scenă din „Hotel Astoria” de A. Stein



Scenă din „Hamlet“ de Shakespeare

Pe o aceeași linie de maximă expresivitate plastică sînt construite decorurile masive, concepute costumele de culoare luxuriantă, manevrate luminile generoase. Reprezentația lui Ohlopkov cu *Hamlet* fură ochiul, concentrează atenția, obligă la asociații, deslușind o sumă de idei ale textului. Ea este însă într-o oarecare măsură dominată de spectaculos — ca un echivalent, poate, al lecturii preponderentă a grandiosului din text — care nu denaturează tragedia shakespereană, dar o cam apasă. Valorile poetice cuprinse în opera inegalabilului Will sînt atît de considerabile, încît complicatele armături scenografice, exuberantele jocuri de culoare ale costumelor, tehnicitatea prea desăvîrșită, prea exactă, a mașinii regizorale, par suprapuse puțin arbitrar pe melodia sublimă a cuvîntului inspirat, care descinde din fantezia unuia dintre cei mai mari scriitori ai lumii. Am impresia că Ohlopkov, covîrșit, îndrăgostit de frumusețile tragediei shakespeareene, a fost atît de obsedat s-o traducă prin simbolul greoi al decorurilor, prin desenul ritmic al mișcării și muzica culorilor, încît i-a uitat splendida simplitate, care-i conferă în mare măsură și aura geniului poetic. (Mi-am amintit, urmărind *Hamlet*, de *Othello* pus în scenă de Zavadski, și l-am preferat încă o dată, tocmai în perspectiva complexității simplității a autenticei poezii.) Căutarea spectaculosului, pe cîte undeva a teatrului, și predilecția urmării sensurilor, în acest caz, mai cu seamă prin intermediul auxiliarelor plastice, adesea coloristice, au determinat, după părerea mea, și crearea unei atmosfere de multe ori mai degrabă festive decît tragice, ceea ce e limpede că n-a putut să fie în intenția directorului de scenă.

Am văzut la Teatrul „Maiakovski“, unde Ohlopkov e regizor principal, și *Aristocrații* de N. Pogodin. Reluînd punerea în scenă din 1934, Ohlopkov și-a confirmat izvoarele admirabile a'le artei sale, ajungînd la o reprezentație cu valori excepționale.

Reliefind în plin tema reeducării, renașterii omului în lumea sovietică, el n-a repudiat nici aici spectaculosul, nu a ignorat posibilitățile de generalizare filozofică și de compoziție a ansamblului, asociindu-le însă, în plan preponderent, cu o permanentă vibrație psihologică, cu o supremă intensitate a arderii, a trăirii scenice. În lectura textului, regizorul a urmărit punerea în valoare a unei succesiuni de momente cu existență cvasiindependentă; fiecare scenă însă constituie o adevărată capodoperă, perfect finită, în care valențele actoricești devin excepționale pe parcursul unei viziuni regizorale pline de substanță, aproape de desăvîrșirea artistică. Ohlopkov realizează aici o unitate deplină a spectacolului, legînd prin ingenioase punți — de lumină și întuneric, de sunet și tăcere, de mișcare frenetică și imobilitate — secvențe de o nemărginită varietate. Incercînd o comparație de ordin... ortografic, am spune că spectacolul, în pofida aparentei fărâmișări, e atît de coerent, încît frazele scenice nu mai par despărțite de puncte sau puncte și virgule, ci se citesc expresiv, logic, fără nici o întrerupere. Aici se poate vorbi în modul cel mai eficient de o vibrație în unison a regizorului cu autorul, de o înțeleaptă, inspirată detectare și sporire a vocației scenice a textului dramatic.

Concepția proprie a lui Ohlopkov față de fiecare piesă propusă precede din lectura originală a lucrării și se materializează într-o serie întreagă de elemente ale artei spectacologice. Incercînd să definim, în diverse situații, planul scenografic, ne simțim ispitiți, în reprezentațiile sale, să vorbim mai degrabă despre o arhitectură a scenei decît despre niște simple decoruri. Aceasta fiindcă, de fiecare dată, găsim un alt loc al scenei în raport cu sala, o altă construcție arhitectonică, care constituie o coordonată esențială a viziunii regizorale.

În *Hotel Astoria*, scena devine mult mai mare ca de obicei. Ea cuprinde patru elemente distincte, dispuse în limitele tradiționale, amplificate de spațiul din spatele scenei, de fosa orchestrei și de porțiuni din sală. Acolo unde ne-am obișnuit dintotdeauna să vedem jucînd actorii, găsim de astă dată o construcție relativ circulară, în fundul căreia se deslușește, detașat, un panou pictat cu siluetele palateelor grațioase, cu detaliile urbanistice fermecătoare ale Lenîngradului; în anumite momente, acest panou se demonstrează a fi o pînză foarte fină care, intens luminată, lasă îndărătul ei să evolueze personaje, să se desfășoare acțiunea. Fosa orchestrei, la rîndul ei, este acoperită de o platformă dreptunghiulară, ce fuzionează cu circularul scenei tradiționale, în vreme ce perpendicular pe ea apare o pasarelă lungă și îngustă, care merge în pasajul sălii, pînă în fund sub loji; pasarela are pe margini două fișii, care devin luminoase numai atunci cînd personajele piesei străbat acest loc nou de joc.

În *Hamlet*, scena păstrează dimensiunile normale și e situată pe locul ei obișnuit. Numai că aici avem de-a face cu o a doua cortină masivă, un gen de cadru fix, alcătuit din aproape douăzeci de panouri glisante, care slujesc la obținerea a

Scenă din „Hamlet“ de Shakespeare



tot soiul de combinații. Această construcție masivă se desface în mai multe rînduri, trecînd, împărțită în două porțiuni considerabile, pe lateralele scenei și străjuind de aici acțiunea deplasată în centrul ei. Astfel încît, în pofida aparenței tradiționale, există în cazul dat mai multe scene neobișnuite, care se înalță mereu, surprinzător, din jocul ingenios al alternanței și compoziției diverselor planuri.

Aristocrații propun o nouă soluție : actorii își recită partiturile pe două ovale îmbucate, așezate oblic pe un spațiu pornind din scenă și acoperind o mare parte a fosei, din care mai rămîn doar două minuscule porțiuni, destinate instrumentiștilor. Construcția aceasta este foarte apropiată de aceea a locului de joc în ring, în măsura în care pe scena știută din bătrîni sînt zece rînduri de scaune ocupate de niște spectatori, amuzați să-și vadă, fără efort, în față, tovarășii amatori de teatru din sală. Pentru ca iluzia să devină deplină, în spațiul rezervat spectatorilor pe scenă, pereții sînt identici cu cei din sală, cu același tapet, cu aceleași lămpi agățate deasupra fotoliilor etc.

Care e rațiunea acestor fantezii arhitectonice ale lui Ohlopkov ?

Sînt ele oare niște simple divertismente pentru uzul regizorului și niște surprize plăcute, dar gratuite, oferite spectatorilor cu generozitate și cuprinse în prețul biletului de intrare ? N-aș crede. Aceste construcții își descoperă totdeauna logica în optica regizorală a textului, a reprezentației, care își propune în mod consecvent să spună ceva, să transmită ceva, să servească ceva. Pe de altă parte, sînt îndemnat să consider că Ohlopkov e foarte preocupat de descoperirea continuă a unor noi locuri de joc, menite să favorizeze condițiile ideale de desfășurare a artei actoricești. Această tendință extrem de interesantă, prezentă și în activitatea altor regizori care cercetează fertil căile teatrului modern, își găsește în opera lui Ohlopkov rezolvări ingenioase, de natură să constituie un beneficiu al artei scenice în ansamblul ei.

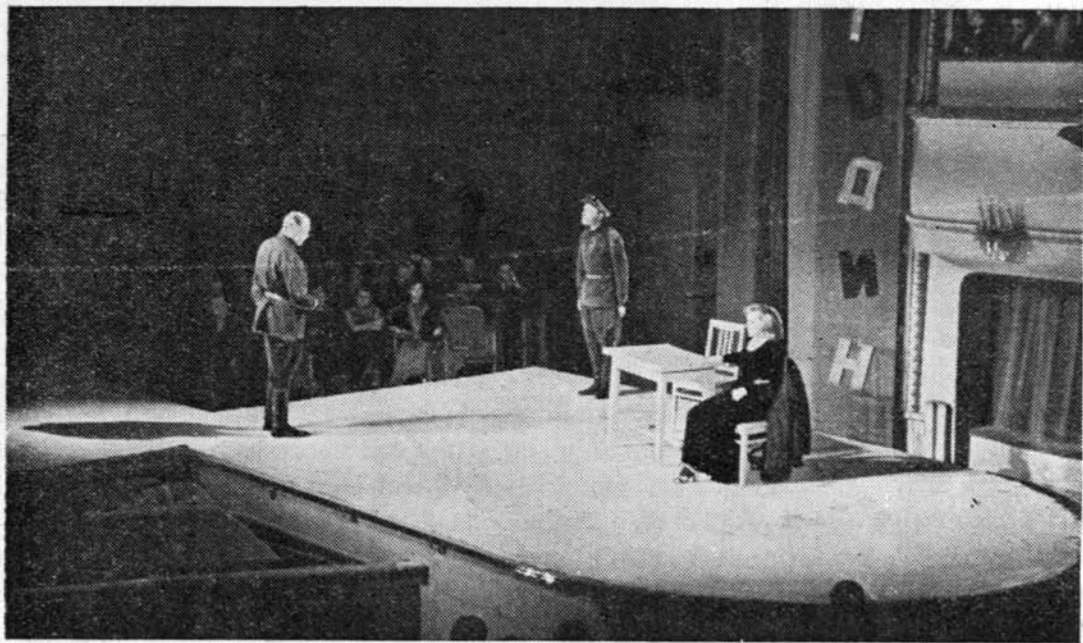
În *Hotel Astoria*, de pildă, platforma de deasupra fosei devine un loc esențial de joc, concentrînd pe suprafața ei, într-un prim plan avansat spre sală, momentele de supremă intensitate dramatică ale acțiunii. E drept, însă, că pasarella împinsă între staluri, pe care am pomenit-o, nu-și justifică întrutotul existența, deoarece e folosită în spectacol de foarte puține ori, rămînînd un detaliu mai cu seamă ornamental, fantezist, și mult mai puțin un accesoriu strict necesar. Numeroasele puncte de acces în scenă ale interpreților — în afară de cele obișnuite, lateralele platformei care duc spre culoarele sălii, intrarea pe pasarelă, o serie de scări care coboară de pe întreaga parte posterioară a circularului — deschid o serie de unghiuri noi, prilejuiesc mișcări, grupări foarte variate, care amplifică posibilitățile de desfășurare actoricească, regizorală.

În *Hamlet*, există, de asemenea, o abundență neobișnuită de locuri de joc. În primul rînd sînt folosite panourile glisante ale celei de a doua cortine masive ; cîte unele din ele se desfac în diverse situații, devenind un soi de ferestre, dincolo de care evoluează actorii, în decoruri relativ ample, cuprinse în grosimea respectabilă a acestei aproximative cortine. Apar, de asemenea, mai multe fundaluri pictate -- ca acela din *Hotel Astoria* --, care, luminate din spate, devin transparente și solicită personajele să-și plimbe pasiunile și pe aici. În anumite momente -- actul II, finalul -- cadrul fix, despre care vorbeam, se desface în două, trece pe laterale, toate panourile se deschid, și se joacă în afară de centrul scenei, la nivelul a trei

etaje (și în stînga și în dreapta). Ohlopkov se întilnește pe cite undeva, în această situație, cu Piscator, care folosea și el, uneori, „scenele simultane“, etajate. (Cum a făcut, de pildă, într-un spectacol, care a stîrnit multă vîlvă la vremea lui, cu piesa *Hoppla, trăim* de Ernst Toller.)

În chip paradoxal, acolo unde se apelează la cele mai puține artificii, la cea mai simplă, rudimentară arhitectură, se obțin cele mai multe locuri noi, neașteptate de joc. E cazul *Aristocraților*. Scena, nefiind limitată de nici un perete, oferă posibilități infinite de acces, de mișcare, de interpretare. Actorii sînt așezați, de foarte multe ori, în profil, atît în raport cu spectatorii din sală cît și cu cei din scenă, lăsîndu-se văzuți mai bine decît îndeobște. Ei nu ostensesc, găsind modalitățile cele mai variate de evoluție expresivă, de transmisie sugestivă a textului, în spațiul extrem de generos pus la îndemîna de regizor. Fără pasarele și etaje suplimentare, fără pereții tradiționali, scena din *Aristocrații* pare mai întinsă, mai complexă decît în *Hotel Astoria* sau *Hamlet*, fiind în același timp extrem de proprie, poate cea mai potrivită, pentru descifrarea aplicată, adîncă, pasionată a ideilor fundamentale cuprinse în textul lui Pogodin.

Dezbătînd problema găsirii noului loc de joc, foarte importantă în viziunea ohlopkoviană, sîntem datori s-o asociem cu actorul, care e cel chemat să beneficieze de aceste posibilități suplimentare, căutate, descoperite, oferite de regizor. Pornind și de aici, se infirmă, fără drept de apel, ipoteza că Ohlopkov neglijează în spectacol interpretul, că nu-i acordă o atenție suficientă. Creațiile actricești, momentele excepționale de acest ordin din toate reprezentațiile ohlopkoviene, aduc mărturia respectului deosebit față de interpret, a conștiinței rolului său primordial în spectacol. Între altele, s-ar putea adăuga în sprijinul acestei teze și un argument de natură sentimentală : directorul de scenă de azi a onorat pînă mai ieri ani de zile,



Scenă din „Aristocrații“ de N. Pogodin

fără să fi abdicat încă de la această calitate, nobila tagmă actoricească. Argumentele de cea mai mare autoritate provin însă din practica sa regizorală, din modul în care își valorifică în fața publicului punctele de vedere.

Există în *Hotel Astoria* remarcabile creații actoricești, aparținând mai cu seamă lui A. Hanov — care îl interpretează aici pe Konovalov și în *O chestiune personală* pe Cernogubov, constituind o prezență scenică impresionantă, determinată în plan preponderent de iscusința alternării notelor de asprime îndurerată și a inflexiunilor duioase, lirice —, B. Tolmazov (care, în rolul lui Troian, împletește aparența unei volubilități superficiale cu o acută sensibilitate), și alții. Sint — mai cu seamă în actul III, în mod evident cel mai izbutit și mai lipsit de artificii tehnice din spectacol — câteva momente memorabile, în care uiți datele neobișnuite ale montării, dispuse să te uimească câte o dată, și rămii pradă unei foarte autentice contemplații, emoții, urmărind virtuozitatea, desăvârșirea interpretării. Astfel sună, de pildă, explicația de dragoste a Lindei (iscusit, nuanțat condusă în scenă de E. Sidorova) — tinăra, înflăcărata patriotă, care din motive de ordin conspirativ pozează în mică desfrînată — pentru Konovalov : surpriza, vecină cu lovitura de teatru, se estompează, obligîndu-te să intri în situație, să parcurgi, alături de personaje, drama, să-ți stăpînești lacrima dar să nu-ți înfrîngi dorința de a curma suferințele morale ale eroinei, de a ajuta o a m e n i i din scenă să iasă din impas. E un moment de dimensiuni aproape tragice, în care intensitatea trăirii scenice devine contagioasă, obținînd deplina aderență, complicitate emoțională a sălii. Tot așa cum amintirea nu poate părăsi fragmentul excepțional în care fosta soție a lui Konovalov îi comunică acestuia moartea fiului, Iliuška, adolescentul entuziast, răpus pe front. Ea intră în scenă, copleșită, frîntă, tîrîndu-și pașii în ritm funebru, întovărășindu-și mișcarea dureroasă cu un geamăt surd. Konovalov o întrebă de mai multe ori, din ce în ce mai aproape de adevărul pe care nu vrea, refuză cu îndirjire să-l afle : „Ce e ?“ Silit să priceapă, fără să primească un răspuns articulat, el nu poate decît să rostogolească în scenă un strigăt de fiară rănită („Iliuška !“), însoțit de o cutremurătoare avalanșă de muzică și întuneric, descinse nemijlocit din tumultul răvășitoarei, aproape inumanei sale dureri.

Nu lipsesc nici din *Hamlet* scenele înzestrate cu interesante valori actoricești ; evidența acestei afirmații poate fi confruntată în întîlnirea dintre actori și eroul tragediei, în pantomima lor ulterioară, în cimitir la mormîntul Ofeliei, în duelul final dintre Hamlet și Laertes ș.a. Dar, dincolo de aceste momente admirabile, respirația tragică a actorilor pare uneori gîtuită de gigantismul decorurilor, intimidată de splendoarea culorilor, rătăcită în oceanul ispititor al efectelor sonore și de lumină. Ohlopkov nu l-a uitat nici aici pe actor, comentînd cu multă finețe, inteligență, toate partiturile și determinînd cu migală și competență contribuția logică, specifică a fiecărui rol în ansamblul viziunii sale regizorale. Am impresia însă că el a făcut un calcul relativ greșit al proporțiilor, nepăstrînd acel indispensabil echilibru stabil dintre actor și accesorii tehnice, care garantează, în mare măsură, armonia spectacolului. Și astfel, cu toate că în mod subiectiv Ohlopkov nu a subapreciat absolut dețoc rostul contribuției actoricești, în mod obiectiv, în spectacol, s-a putut constata o oarecare diminuare a aportului acestui factor esențial.

Pe planul poziției față de actor, reprezentația cu *Aristocrații* mi se pare un adevărat manifest al lui Ohlopkov. (Vreau să menționez, în paranteză, că acest mare-

spectacol poate fi, pe bună dreptate, considerat, în ansamblu, o autentică declarație programatică a foarte hărăzitului regizor.) Unii au căutat să stabilească o opoziție netă între sistemul stanislavskian și metodele de lucru ohlopkoviene. Aparențele neaprofundate, judecățile pripite și dorințele de a valorifica rudimentar, numai în alb și negru, căile sinuoase, complexe ale realismului socialist, pot îndemna la o asemenea concluzie hazardată. În primul rînd, am convingerea că sistemul lui Stanislavski nu trebuie confundat numai cu spectacolele Teatrului de Artă. Este limpede că aceste reprezentații aduc în scenă în mod strălucit roadele concrete, practice ale gândirii stanislavskiene. Dar, apreciind ca și marele actor englez Michael Redgrave că „ideile lui Stanislavski au fost împrumutate și transplantate în Europa întregă și în America“, nu cred că aceasta obliga, și nici n-a obligat, la copierea spectacolelor sale. În Germania, o seamă de oameni de teatru mi-au vorbit despre caietele de regie ale lui Brecht, care deveneau obligatorii, în timpul vieții autorului, pentru toți cei ce vroiau să pună în scenă *Mutter Courage, Cercul de cretă caucazian* sau oricare altă piesă brechtiană. Această servitute mi s-a părut foarte bizară: poți să fii un fervent discipol al „teatrului epic“, fără să te simți dator să repeți toate mizanscenele spectacolelor brechtiene. Tot așa cum poți foarte bine să te declari adversarul „teatrului epic“, dar să folosești unele lucruri interesant realizate în reprezentațiile de la Berliner Ensemble. Nu cred că e firesc să identifici un întreg sistem de gândire cu fiecare detaliu, mai mult sau mai puțin izbutit, din activitatea curentă a autorului său. Departă de mine gândul de a separa arbitrar teoria de practică. Mă refeream numai la asociația defectuoasă a întregii teorii cu amănuntul practic, mai mult sau mai puțin desăvîrșit, care, de multe ori, în drum spre elaborarea teoriei, poate să se dovedească oportun sau nu. Tocmai de aceea cred că sistemul stanislavskian este mult mai larg și că poate duce la o infinitate de soluții practice, care să nu contrazică excepțional de valoroasa teorie generală a marelui gânditor rus.

Se poate afirma cu cea mai mare certitudine că spectacolele lui Ohlopkov seamănă destul de puțin cu cele de la M.H.A.T. Dar analiza lor aplicată duce la constatarea unor coordonate fundamentale comune: descifrarea subtextelor, a supratemei, ca dat inițial al oricărui spectacol, și o muncă extrem de temeinică cu actorul, în perspectiva obținerii celei mai autentice trăiri scenice. În aceste limite esențiale, Ohlopkov nu-l trădează niciodată pe Stanislavski. Și *Aristocrații*, unde fiecare slujitor al Thaliei „iubește arta în el însuși și nu se iubește pe sine în artă“ (Stanislavski), constituie cea mai strălucită mărturie în acest sens, ajungînd, în raport cu toate rolurile, la cea mai desăvîrșită înțelegere și interpretare, la situația în care actorii, și prin ei regizorul, fac o magistrală demonstrație de mare artă.

Profund preocupat de ideea realizării unui spectacol de factură nouă — prin lectura originală a piesei, prin arhitectura neobișnuită a scenei și descoperirea unor neașteptate locuri de joc, prin îndemînatica, complexa punere în valoare a interpretului — Ohlopkov se străduiește să găsească cele mai directe și artistice drumuri către un spectator și el de o calitate nouă, menit să desăvîrșască alianța absolut indispensabilă în teatrul realist-socialist, trinitatea miraculoasă: autor-actor-public. Regizorul beneficiază aici de un spectator excepțional, despre care vorbea convingător încă în 1935 Gordon Craig, un observator căruia nu i se poate imputa lipsa de obiectivitate: „Cum se ascultă în teatrul sovietic! Cu severitate, cu inteligență,

cîte o dată cu tendința de a găsi nod în papură, dar niciodată cu indiferență. Și lucrul acesta e atît de important. Fiindcă, dacă aș fi întreat de ce s-a clătinat și se dărîmă colosul teatrului european, aș spune : din pricina indiferenței“. Urmînd o linie fertilizată de Stanislavski și Nemirovici-Dancenکو, de Meyerhold (care menționa că „teatrul se creează și prin voința sălii de spectacol“ și că e necesară determinarea „activității creatoare a spectatorului“), Ohlopkov ajunge la o adevărată comuniune cu publicul, chemat să-l înțeleagă, să-l judece, dar să-l și ajute. N-am găsit, de aceea, niciodată la Teatrul „Maiakovski“ un auditor cu reacții eterogene, indivizi plictisiți și entuziaști, refractari și frenetici, ci o masă compactă, unitară, respirînd, emoționată, în același ritm, respirația scenei. Mi-am amintit, în amfiteatrul cufundat într-o admirație aproape religioasă, cînd se oficia *Aristocrații*, de niște spuse ale lui Copeau : „Nu va exista teatru nou decît atunci cînd omul din sală va putea să murmure cuvîntele omului de pe scenă în același timp cu el și din aceeași inimă cu el“. Acest teatru nou există astăzi fără îndoială, repudiind indiferența, după ce și-a descoperit splendidul murmur în unison al sălii și al scenei. L-am identificat în nenumărate rînduri la Moscova și la Leningrad, l-am găsit proaspăt, strălucitor, tulburător, chiar dacă uneori inegal, și în spectacolele inspirate ale lui Ohlopkov.

El nu este, în mod categoric, un magician. Continuînd să-i disecăm metoda de lucru, încercînd să-i intuim laboratorul, particularitățile compoziționale, îi descoperim, rînd pe rînd, secretele.

Ohlopkov pare uneori nu numai să-și traducă reflecțiile în imagini artistice, dar chiar să gîndească în imagini plastice, muzicale. Această impresie se creează datorită caracterului nemijlocit al acestor imagini, datorită corespondenței lor desăvîrșite cu viziunea de ansamblu a spectacolului, datorită vrajei pe care o răspîndesc fără a te fura din cea mai densă substanță a textului, a mesajului său revoluționar. Am zăbovit destul asupra decorurilor — pe care am dorit să le identificăm cu concepția arhitectonică nouă a scenei ohlopkoviene —, pentru a sublinia încă o dată că nu sînt altceva decît o parte constitutivă a gîndirii regizorale ; ele nu funcționează ca o ambianță, ca un mediu obiectiv pentru actor, ci ca un element subiectiv în existența interpretului, j u c î n d neobosit împreună cu dînsul. Lucruri foarte asemănătoare se întîmplă cu muzica, ce devine și ea o fracțiune indivizibilă a spectacolului, imposibil de confundat cu un simplu cadru, cu un accesoriu facultativ, menit să rămînă numai agreabil. Exemplul cel mai concludent îl aduce „spectacolul-concert“ *Hotel Astoria*. Muzica de aici apare ca un subtext amplu descifrat al cuvîntului, pe care nu numai că îl însoțește, ci îl amplifică, îl completează, desfăcîndu-i sensurile cele mai intime. Și din această pricină, muzica — componentă fermă a ritmului exterior al spectacolului — este indisolubil asociată cu ritmul interior al aproape fiecărui moment scenic. În această perspectivă, aidoma cuvîntului, ea nu rămîne numai să fie auzită, ci și simțită, gîndită, contribuind în chip esențial la dezvăluirea universului psihic al personajelor.

Chiar actorul, pe care Ohlopkov îl prețuiește enorm de mult, nu e cultivat de dragul performanței personale sau al justificării rolului său primordial în teatru. Regizorul pare să vadă tot timpul actorul în spectacol, de unde e aproape cu neputință să-l rupi, să-l izolezi. De aceea, în... orchestra spectacolului se aud mai puțin instrumentele, reprezentafia sunînd mai degrabă ca o orgă admirabil acordată.

Analizind cu meticolozitate diversele detalii așezate riguros la temelia ansamblului care se recepționează atât de armonios, se poate dobîndi impresia unei construcții reci, dispusă să apeleze numai la disponibilitățile raționale ale spectatorului (așa cum intenționa Brecht). Lucrurile stau cu totul altfel în viziunea ohlopkoviană, care înzestrează reprezentațiile cu intense valori emoționale. Am asemănat, în prima clipă, expunerea actorilor dispuși pe o scenă-ring în rafalele reflectoarelor cu lumină aproape orbitoare, din *Aristocrații*, cu metoda brechtiană, dispusă să înlăture ficțiunea teatrului, eliminînd, odată cu o serie de artificii, trăirea scenică. Nici pomeneală ! După cîteva minute, mi-am dat seama explicit că în spectacolul lui Ohlopkov nu funcționa nici un fel de „Verfremdungseffekt“, nici un dispozitiv de distanțare, și că, dimpotrivă, identificarea desăvîrșită a actorilor cu personajele solicita, alături de interpreți, marea, autentică emoție artistică.

Drumul în artă al lui Ohlopkov nu este rectiliniu : după magistralul spectacol cu *Aristocrații* a pus în scenă un bizar, contorsionat *Cyrano de Bergerac* ; după o excepțională *Tinără gardă* a realizat după părerea mea, un mult mai pușin interesant *Hamlet*. Sinusoida artistului e uneori chiar mai complicată decît colega ei din cîmpul matematicilor. Rezervele emise în legătură cu o realizare, după o alta excepțională, demonstrează neli-niștea, frămîntarea continuă a artistului autentic, niciodată mulțumit de cele înfăptuite, niciodată dispus la o confortabilă viață sedentară. Indrăgostit de actualitate (Teatrul „Maiakovski“ joacă aproape în exclusivitate piese-sovietice), asociind indisolubil teatrul cu revoluția, Ohlopkov e un veșnic nemulțumit în raport cu înfăptuirile sale, pe care le vrea mereu mai interesante, mai pasionante, mai desăvîrșite. Și în acest plan, marele om de teatru sovietic e pe deplin contemporan cu comunismul, care nu ostenește apropiindu-se mereu dar tinzînd neîncetat spre culmile perfecțiunii.



Scenă din „Aristocrații“ de N. Pogodin