

PERSONALITĂȚI REGIZORALE (III)

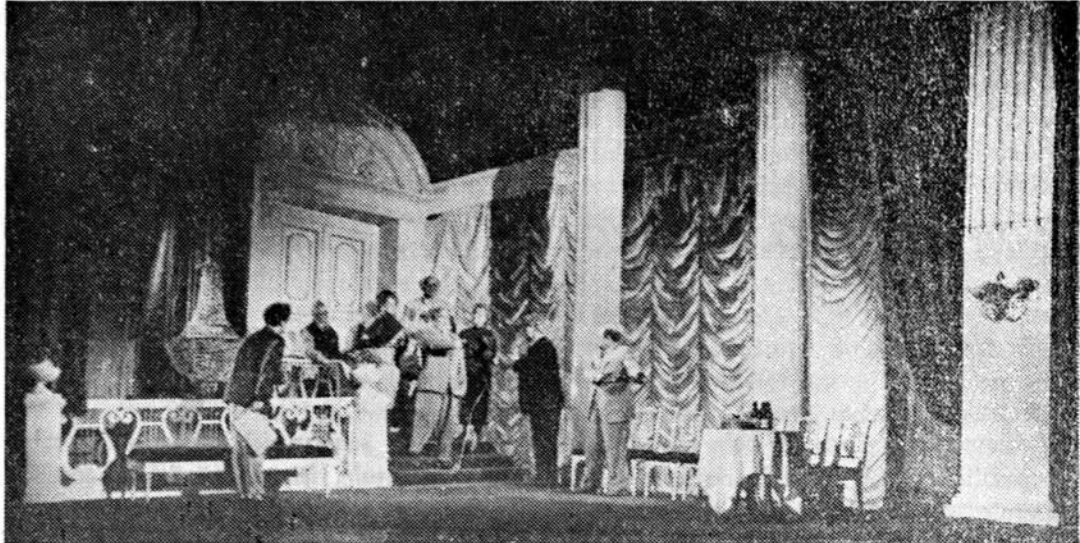
AKIMOV

Comedia a fost, de cele mai multe ori în istoria teatrului, răsfățata actorilor și a publicului. Alungînd tristețile și trezind conștiințele, făcînd să îmbobocească zîmbetele și cultivînd optimismul, ea și-a descoperit, în pofida aparențelor, o *meire foarte serioasă*, înlesnită de forța educativă a rîsului.

Mi s-a părut de aceea foarte firească existența la Leningrad a unui teatru de *comédie* unde prim director de scenă e Akimov, al cărui stil artistic pornește tocmai din convingerea rosturilor sociale educative ale comediei.

El încearcă, în fiecare spectacol, să meargă pînă la epuizarea resurselor comediei, fără să se sfiiască să stîrnească hohotul de rîs, fără să vrea să-i substituie, pe calea compromisului, niște mici zîmbete jenate. Regizorul repudiază falsa decență și biciuiește în plin viciul, carența morală, asociindu-și, în această acțiune vehementă, publicul, fără să-i ceară un consimțămînt prealabil, fără să-i menajeze eventualele susceptibilități nemotivate. Lipsa de reticențe pe acest tărîm, ca și intransigența directorului de scenă în descoperirea celor mai mărunte note satirice ale autorului și în transmiterea lor pregnantă, atribuie spectacolului tonalități viguroase, stenice. Fără îndoială că Akimov, înzestrat cu o mare putere de discernămint, tratează într-o altă manieră comedia lirică, căreia știe să-i valorifice inflexiunile sensibile, pasajele unde devine necesară surdina. Și într-o situație și într-alta, el nu ignorează detaliul psihologic, chemat să-i motiveze lui și personajelor din scenă vehemența sau unduirea lirică.

Poate că aici rezidă explicația unuia din marile secrete ale lui Akimov: autenticitatea și poezia reprezentațiilor sale. Partizan fervent al comediei, el nu o respectă de dragul mecanismului abil, ci datorită *oamenilor* care pun în mișcare această mașină. Fiind artist și nu tehnician, regizorul cercetează de fiecare dată un nou mod de declanșare a conflictului în scenă, nefiind satisfăcut de valoroasele descoperiri anterioare. (Această nonrepetare, această continuă inovație solicitată de partituri diverse, identificată și la Tovstonogov și Ohlopkov, apare ca o trăsătură caracteristică a regizorului realist-socialist.) Căutarea modalităților noi de expresie nu trebuie interpretată, în cazul concret și în altele din această categorie, ca un simplu joc al fanteziei neistovite, plictisită de reluarea aceluiași rezolvări. Akimov purcede totdeauna, ca și toți marii directori de scenă sovietici, de la cîte un text nou, care obligă la o nouă receptare sensibilă, la o nouă transpunere scenică. Definitivîndu-și viziunea de ansamblu, regizorul apelează pentru susținerea ei la cele mai intime resorturi sufletești ale eroilor, refuzînd sintezele impersonale, automatismele lipsite de substanță psihică, lăsînd comedia să rămînă foarte *umană*. În acest chip se dobîndește, între altele, autenticitatea — descinsă din gîndirea și lumea de sentimente nerarefiate ale personajelor — și poezia, ca o rezultată a urmării tuturor tresăririlor sensibile ale protagoniștilor.



Scenă din „Fotoliul nr. 16” de D. Ugriumov

Poate că tot în această perspectivă se explică și „minunea” comediei fără trivialitate. Am asistat adesea la un asemenea gen de conversație :

— Cum ți-a plăcut ?

— Nu-i rău. Dar e parcă puțin cam gros, vulgar.

— Ce să-i faci ? E comedie....

Prejudecata trivialității, ca însoțitoare fatală a comediei, funcționează în multe locuri din plin. N-am întâlnit, însă, în nici un spectacol al lui Akimov, de unde sînt alungate orice falsă decență și timiditate față de grotesc, vreo urmă de vulgaritate. Și am impresia că această foarte mare, deosebită calitate a reprezentațiilor sale se datorește nu numai subtilității, simțului măsurii, ci mai cu seamă facultății de a nu disocia comedia, ca idee, de oamenii care o populează și-i atribuie valorile autentice, poetice.

Alături de aceste semne caracteristice, e evidentă în spectacolele lui Akimov verva personajelor, care ajung adesea, compunîndu-și rolurile cu mult nerv, pînă la o adevărată frenezie comică. Foarte elocventă în acest sens este tratarea *Biesmatelor fantome* de Eduardo de Filippo — piesă cunoscută publicului nostru, — în care, beneficiînd și de indicațiile obișnuite ale temperamentului meridional, regizorul imprimă un ritm îndrăcit, o mișcare a eroilor aproape de mult visatul *perpetuum mobile*. De altfel, această exuberanță a mișcării, nealtoită în cazul concret pe caractere crescute sub mîngierile soarelui sudic, se reîntîlnește și în spectacolul cu piesa sovietică *Fotoliul nr. 16* de D. Ugriumov și în alte spectacole, dovedind o justificată predilecție a regizorului.

Modul cel mai convingător, însă, în care directorul de scenă își manifestă preferințele, stilul, îl constituie evoluția actorilor care ocupă și la el, ca și la Tovstonogov și Ohlopkov un rol preponderent — îndrumați din umbră de o avizată baghetă regizorală. În asentiment cu opiniile sale asupra genului, personajele apar totdeauna saturate de comic, comportarea lor fiind direct determinată de această particularitate. Așa, de pildă, directorul Hodunov din *Fotoliul nr. 16* — o satiră foarte ascuțită la adresa lipsei de inițiativă, a tihnei conformiste și a rutinei confortabile, cultivate de unii rătăciți în ale teatrului — e interpretat

de un foarte bun actor, V. Uskov, într-o manieră, pe care s-o numim în mod convențional akimoviană: volubilitatea nesilită se asociază cu gesturile mari, expresive, compoziția succulentă e însoțită de o mișcare exuberantă mulată parcă pe cuvânt, instantaneele groțești nu frizează absolut deloc vulgaritatea, în vreme ce intenția, acțiunea sînt consecințele stricte, exclusive ale modulațiilor psihice. Toate acestea definesc în spectacolul akimovian *personajul comic* și coloratura lui specifică, funcția sa foarte bine determinată într-un ansamblu de proporții armonioase.

Regizorul trebuie să depună un efort maxim, pentru a ne face să detectăm îndărătul măștii comice, adesea groțești, dedesubtul risului devenit într-o serie de situații rictus, detaliul psihologic. Refuzînd automatismele lipsite de substanță, care stîrnesc în mod obligatoriu risul, el se obligă implicit să ne explice în spectacol, prin prisma fiecărui personaj, esența comicului. Și dacă acest lucru este destul de dificil în cazul protagoniștilor, el devine considerabil de greu în raport cu rolurile de mai mică întindere. Adevăratul artist, însă, nu e în stare să dezarmeze. De aceea, Akimov se îndeletnicește cu observația migăloasă, care-i îngăduie, fiind un fin analist, să surprindă pînă și cele mai mici vibrații ale sufletului omnesc. De multe ori am avut impresia că el umblă mereu cu un carnet de schițe (să mă fi influențat oare faptul că știam că e și un admirabil desenator?), în care înregistrează reacția psihică și desenul ei expresiv. Din sutele, miile de notații grafice adunate, el își alege, poate, cînd are nevoie, cele proprii pentru consemnarea scenică a unui personaj sau altul. Numai așa îmi explic, de exemplu, cum n-am putut să-l șterg din memorie pe Garderobierul din *Povestire despre niște sofi tineri* de Evghenii Șvarț, cum n-am putut să uit nici o mișcare, nici o inflexiune a lui, cu toate că a ocupat scena numai cîteva minute.

Capacitatea aceasta excepțională de portretizare exterioară, cu ample, impresionante ramificații interioare, am reîntîlnit-o și într-un savuros ansamblu caricatural din *Blestematele fantome*. În actul II apar: profesorul de muzică Saverio Califano, soția sa Maddalena, fiica lor Armida, copiii ei, Silvia și Arturo. Ei vin în casa Mariei să-l găsească pe soțul Armidei, care i-a părăsit. Cu toate că obrazul le este liber, dobîndești la început convingerea că poartă măști, într-atîta de sugestivă e fiecare compoziție a fizionomiei. Completînd parcă impresia inițială, ei însoțesc presupusa mască cu niște mișcări destul de nefirești, puțin abrupte, care te transportă, în imperiul marionetelor. După această ingenioasă prezentare, menită să te facă să reții expresia caracteristică, definitorie a personajelor, membrii familiei Califano își normalizează treptat acțiunile, apropiindu-se din ce în ce mai mult de regnul uman. Ei rămîn ridiculi, groțești, dar devin oameni, justificîndu-și stridențele cu durerea, implorația repetată cu tristețea descînsă dintr-un suflet îndoliat. Aici operează în plin consonanța portretizării exterioare cu desenul fin al detaliului vieții interioare, chiar dacă rudimentare, a eroilor. Tot aici e vădită tendința regizorului de a descifra valențele omenești îndărătul aparențelor mecanice, de a anima grotescul.

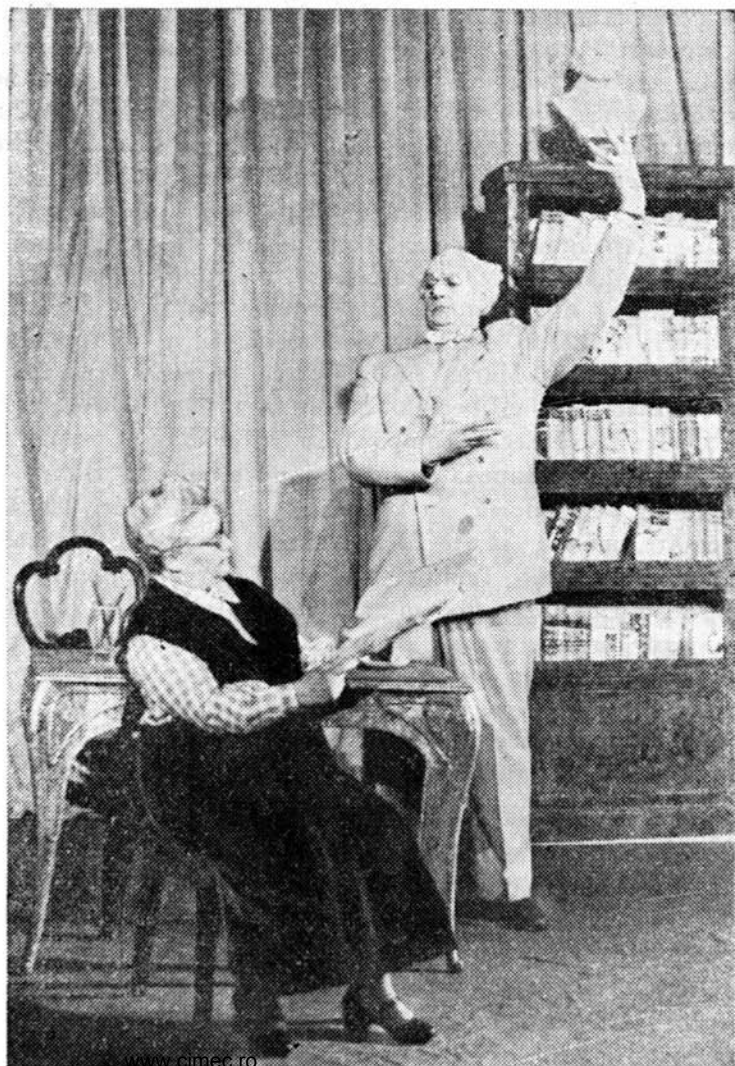
Convingerile ferme ale lui Akimov nu-l împiedică să recunoască, pornind de la ele, posibilități nesfîrșite de tratare actricească a rolurilor, în stare să valorifice temperamente diferite, aptitudini diferite. Vorbeam despre o manieră de interpretare, pe care o numeam convențional akimoviană. Disecîndu-i componentele, încercam să-i explicăm substanța, fără a considera, alături de regizor, că epuizăm toate notele din conținutul noțiunii, toate variantele posibile.

Dacă zăbovim puțin numai asupra creației unui excelent actor, A. Beniaminov, în rolul lui Pasquale din aceleași *Blestemate fantome*, deslușim o serie de

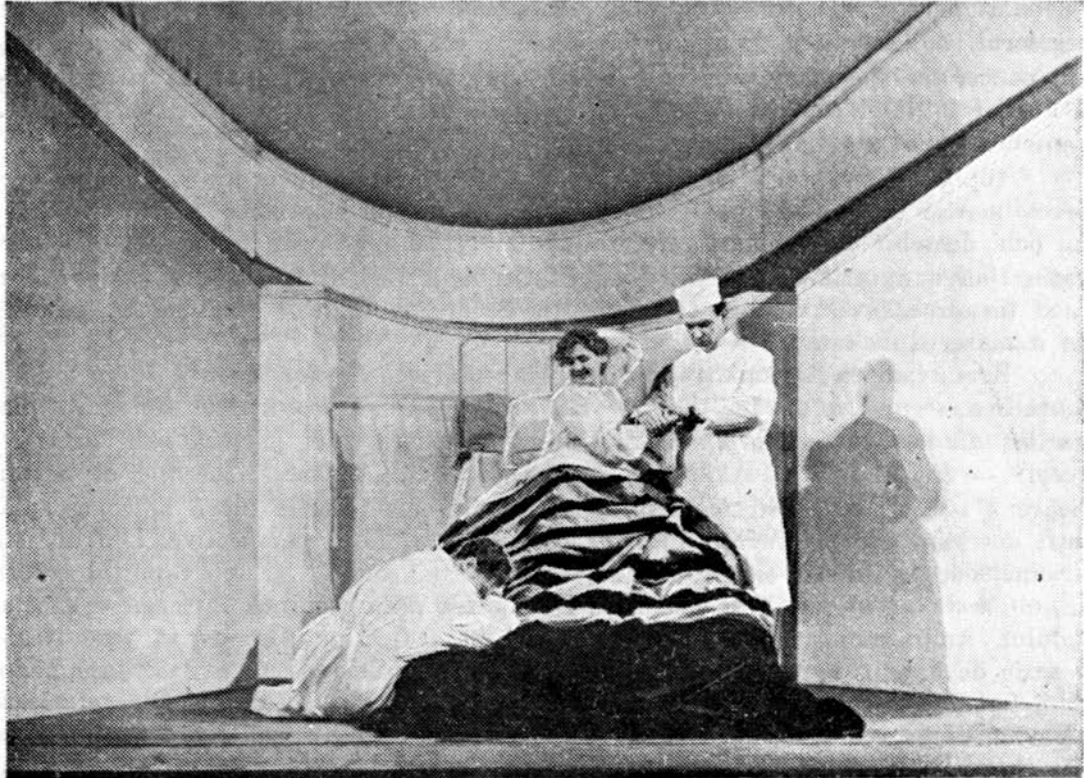
trăsături originale, care nu contrazic stilul akimovian în ansamblu, dar care păstrează o sumedenie de note cu totul personale. (Fără îndoială, însă, că și aici e implicat directorul de scenă, în măsura în care creația actricească nu rămîne pînă la urmă pe deplin autonomă, fiind sortită să se încadreze în mod obligatoriu în viziunea regizorală a întregului spectacol.) Beniaminov pornește parcă de la datele commediei dell'arte, avînd un debit verbal foarte bogat și cît se poate de firesc, mișcări extrem de degajate, o comportare care se situează incomparabil mai aproape de improvizație decît de tehnica gestului îndelung studiat și destul de chinuit reprezentat în scenă.

Există în piesă un personaj, profesorul Santanna, care nu apare niciodată, avînd însă o sarcină importantă în economia lucrării: el ascultă, fără să obiecteze — deoarece nu are o prezență fizică — diverse confesiuni ale lui Pasquale. Într-un mic balconș, cu fața la sală, Beniaminov conversează cu imaginarul profesor, ușurîndu-și sufletul: candoarea și mica abilitate, sentimentul jignirii și nădejdea, naivitatea și sclipirile de inteligență sînt alternate cu virtuozitate pe parcursul unor monoloage precipitate, care asociază torențele de cuvinte cu o mișcare aproape acrobatică a întregului corp. El mai creează în spectacol cîteva

★



Scenă din „Fotollul nr. 16”
de D. Ugriumov



Scenă din „Povestire despre niște soți tineri” de Evghenii Șvarț

momente admirabile, abandonînd de astă dată cuvîntul și preferînd pantomima. Luîndu-și complice o muzică mai puțin melodiosă, sacadată, Benjaminov sugerează frica — în cîteva întîlniri cu presupusele fantome — mimînd cu mare artă fiecare timp din evoluția sentimentului care pune treptat stăpînire pe el. Deosebit de valorosul actor sovietic mi-a amintit, în aceste situații, de Marcel Marceau și de marele Charlot. (Cînd am văzut prima secvență de pantomimă a lui Benjaminov, am exclamat în gînd: „Ce autentică chapliniadă!”)

Am lăsat intenționat pentru mai la urmă discuția asupra decorurilor lui Akimov, deoarece, privind superficial, exista ispita — dat fiind că regizorul e și pictor scenograf — de a identifica spectacolul cu prezentarea sa plastică. Adevărul e însă că directorul de scenă își subordonează decorul propriu, pe care nu-și îngăduie să-l considere copil preferat, determinîndu-l să aibă o calitate funcțională, strict legată de gîndul regizoral, de indicația principială a textului. N-am descoperit în spectacolele lui Akimov o concurență între regizor și pictor scenograf: dimpotrivă, am constatat o desăvîrșită simbioză, pe deplin conștientă de ierarhia necesară a valorilor componente din reprezentație. Și fiindcă trăgeam o concluzie asemănătoare, vorbind despre relația actor-regizor la Ohlopkov, trebuie, referindu-mă după teatrul sovietic, la cel german și la alte teatre europene, să regret încă o dată că la noi sînt destul de puțini directori de scenă care își permit asemenea cumulari de funcții, dovedite în nenumărate rînduri extrem de rodnice.

Dacă în cazul lui Ohlopkov, încercam să înlocuim termenul decorului cu ideea noii arhitecturi a scenei, am prefera să folosim, în spectacolele lui Akimov,

formula *viziunii plastice*. Deoarece, scenograful asociat în aceeași persoană cu regizorul, împletindu-și acțiunea, participă la elaborarea datelor celor mai intime ale concepției spectacolului, fiind foarte greu de descifrat, pînă la urmă, unde a apărut inițial ideea directorului de scenă și unde cea a pictorului, în ce loc a contribuit unul mai mult decît celălalt.

Topindu-l pe scenograf în ființa regizorului, nu putem totuși trece cu vederea marile daruri ale pictorului Akimov: o paletă coloristică foarte rafinată; un ochi deosebit de înzestrat care traduce în cel mai propriu limbaj plastic observația fină a naturii, a realității; un excepțional simț al măsurii, al proporțiilor, care încadrează cu virtuozitate omul în decor; o fantezie exuberantă, însoțită de o mare capacitate de sugestie.

Remarcam la Ohlopkov tendința, în căutarea noilor locuri de joc, de a amplifica scena, fie în înălțime — *Hamlet* — fie în profunzime (folosirea planurilor dindărătul scenei, acapararea fosei, ocuparea unei părți a sălii de spectacol) — *Hotel Astoria*. Akimov procedează altfel, în aceeași intenție de amplificare a scenei: el construiește în toate spectacolele ferestre mari, balcoane, planuri deschise, care desfac profunzimi suplimentare, largi perspective. Din această pricină, decorurile sale sînt foarte aerate, respirînd generos și sub raportul culorii și sub acela al spațiului, și asociindu-și în acest plan viziunea întregă a spectacolului. Amplitudinea gândirii plastice nu-l împiedică pe Akimov să reconstituie o serie de detalii, indispensabile în compoziția cadrului; el nu se lasă însă niciodată furat — aici poate că regizorul îl ajută pe scenograf — de efectele exterioare ale unei expresivități insuficient motivate. Așa, de pildă, e foarte amuzant tabloul din magazia de recuzită (*Fotoliul nr. 16*): un schelet cască orbitele imense, înspăimîntătoare în penumbra din scenă, o mască de dimensiuni gigantice — înaltă cît un om — rînjește grotesc, alături stă agățată jucăuș macheta unui gingaș vaporeș ș. a. Numai că toate aceste piese diverse, din cale afară de nostime fiecare în parte, există, justificîndu-se necesar, în calitate de elemente componente ale unei atmosfere admirabil sugerate.

Povestirea despre niște soți tineri are o anecdotă destul de simplă: doi tineri se îndrăgostesc, se căsătoresc, trăiesc la început într-o frumoasă idilă pentru ca apoi lucrurile să se cam încurce, relațiile să se răcească, fără nici un motiv temeinic în fond. Pe neașteptate, soțul, Serghei, pleacă într-un sovhoz, unde e chemat să verifice modul în care a fost realizat un plan al său. În vremea aceasta, soția, Marusia, se îmbolnăvește de scarlatină, considerîndu-se, datorită unei neînțelegeri, și părăsită. El se întoarce, ea se însănătoșește, adevărul iese la iveală și frumoasa dragoste de la început va continua să le alinte existența. Se pot găsi în piesă destule naivități și inegalități, o tratare nu totdeauna suficient de complexă a frământărilor psihologice, dar ea are calitatea de a vorbi cu sinceritate și emoție despre însemnata problemă a relațiilor dintre soți, despre universul etic al tineretului. Lucrarea lui Șvarț cuprinde, în același timp, o seamă de autentice intonații poetice, care au fost surprinse și transmise cu sensibilitate și talent de regizorul și scenograful Akimov.

Apar în spectacol, o dată cu ridicarea cortinei, două personaje convenționale — Păpușa și Ursulețul: ele sînt așezate, păstrînd dimensiunile obișnuite ale jucăriilor, pe speteaza unei canapele. În anumite momente, de pe tot parcursul acțiunii, jucăriile coboară și devin animate, dobîndind proporțiile obișnuite ale omului; în aceste situații ele dansează — în maniera mecanică a marionetelor — și cîntă, povestind antecedentele eroilor piesei sau trăgînd unele concluzii în legătură cu

datele lor actuale. Păpușa și Ursulețul, alternându-și dimensiunile, ca și calitatea înșuflețită sau neînșuflețită, au rolul unor comentatori, foarte utili pentru descifrarea coordonatelor acțiunii. Din cînd în cînd, Marusia li se adresează, monologînd — acum ele sînt neînșuflețite — și monologul ei devine astfel mai firesc, mai puțin abstract, în confruntarea cu niște interlocutori concreți, chiar dacă lipsiți de cuvînt. Către final, planurile se interpătrund pînă într-atîta, încît se confundă: Marusia conversează cu Păpușa și Ursulețul — de astă dată vii, — făcîndu-le confesiuni, ascultîndu-le sfatul.

Aceste elemente convenționale, ca și secțiunea fantastică din partea a treia a piesei — unde domină visul lui Serghei și delirul febril al Marusiei — nu fac corp străin cu realitatea, rămînînd implantate în domeniul firescului și contribuind, departe de artificial și gratuit, la deznodămîntul conflictului *real*.

Un aport esențial în această direcție îl aduce viziunea plastică — inspirată, strîns asociată cu ideea textului — la care vroiam tocmai să ajungem. Pentru a sugera interferențele dintre ficțiune și realitate, Akimov apelează la proiecții, pe care le integrează armonic în economia decorului teatral. Plin de grație tristă e finalul tabloului întîi din partea a doua: pe tavanul scenei sînt proiectate niște animale caraghioase, o căsuță cu contururi împrumutate din împărăția basmelor, în vreme ce în centru, pe scîndurile destinate din totdeauna actorilor, cei doi soți



★

Scenă din „Povestire despre niște soți tineri” de Eughenii Șvarf

și cele două păpuși improvizează, în același ritm cu mișcarea figurilor proiectate, un dans dureros, destul de incoerent, al îndoielilor, al primelor neliniști.

Ingenios de simplu e și decorul din spitalul unde e internată Marusia: în scenă se vede un singur pat, situat într-un plan înclinat și pe care se odihnește bolnava, iar deasupra, pînă sus de tît, e proiectat un salon cu multe paturi, al cărui relief, ale cărui dimensiuni spațiale le simți foarte bine. La un moment dat, bolnava începe să aiureze și atunci planul proiectat pornește să se miște, făcîndu-te, în sală, complicele înduioșat al delirului bolnavei.

Viziunea plastică și optica tratării rolului în scenă, concepția de ansamblu a spectacolului și interpretarea comediei, conturează imaginea unei deosebit de interesante personalități artistice. Preocupat de întreg, Akimov nu disprețuiește amănuntul: prin intermediul excepționalelor sale aptitudini de observator, el identifică semnificația amănuntelor, cu ajutorul cărora reconstituie, stimulat și de bogata sa fantezie, cel mai autentic întreg. În calea aceasta complexă a analizei întregită cu sinteza, el nu pierde nici o nuanță. Pe un larg portativ psihologic, regizorul trece — determinat de vroita sa servitute inspirată față de textul dramatic — de la ironie pînă aproape de cinism, cînd stigmatizează o categorie de personaje, de la compasiune pînă la marele lirism, cînd se întîlnește cu eroi care solicită, merită protecția. Ironiei elegante, rafinate, dar caustice, cu care tratează protagoniștii din *Blestematele fantome*, îi ia locul în *Povestirea despre niște soți tineri* o ușoară timiditate dăuioasă, schimbată fără scrupule în agresivitate, vehemență la adresa unor personaje grotești din *Fotoliul nr. 16*. Akimov nu refuză niciodată gluma, chiar ușoară, parodia veselă, spuma comediei, descifrîndu-i însă în mod obligatoriu subtextul grav și străduindu-se să-l treacă, cu cea mai mare eficacitate, în sală. Apelînd la mijloace diverse, el cheamă în sfera sa de interese și un repertoriu foarte variat (Voltaire și Anatole France, Saltikov - Șcedrin și Suhovo-Kobilin, Lope de Vega și Shakespeare, nenumărați autori sovietici), dovedind la scenă deschisă că predilecția pentru comedie nu reprezintă o îngustă, confortabilă specializare, ci o necesară și foarte dificilă sarcină artistică.

Toate acestea, îi conferă o mare putere de educație, cunoscută, apreciată, apărută de mulțimea spectatorilor care frecventează cu fidelitate Teatrul de comedie din Leningrad. Mi-am dat seama de acest lucru, participînd, după spectacolul cu *Povestirea despre niște soți tineri*, într-o duminică dimineață, la o înflăcărată dezbatere, în care un public foarte variat uita de ziua de sărbătoare, jertfînd cîteva ceasuri libere, ca să comenteze reprezentația, ca să-i discearnă actualitatea, ca s-o privească în luminile realismului socialist, ca să-l ajute pe Akimov. Simpatia caldă, cointeresarea dezinteresată, pasiunea nestăvilită, manifestate în sprijinirea regizorului ce demonstrează în practica sa fertilă că e îndrăgostit de ziua de azi a omului sovietic, mi s-au părut cel mai valoros elogiu — la care ne alăturăm fără rezerve — adus artistului Akimov.

Tovstonogov, Ohlopkov, Akimov. Trei regizori sovietici, ale căror foarte distincte personalități artistice fuzionează în afirmarea mesajului revoluționar al lumii noi. Argumentele analitice pe care le-am căutat în descifrarea artei lor vroiau să slujească reliefării *varietății în unitate*, acestei caracteristici foarte însemnate a metodei realismului socialist, menite, între altele, să-i înlesnească prosperitatea. Dacă această intenție a noastră a trecut la public (cum se spune în teatru), nu putem decît să ne declarăm satisfăcuți.