

■ ILEANA  
BERLOGEA

## Spectacole moscovite

Viața teatrală își schimbă chipul după anotimp, la fel ca și natura. Simțisem acest lucru adeseori, dar niciodată atât de puternic ca anul trecut, poate și pentru că la Moscova închiderea stagiunii are ceva aparte, un aer de sărbătoare, tensiunea unui fericit bilanț, sporită de turneele actorilor din toate colțurile țării, de spectacolele de diplomă ale absolvenților celor patru școli de teatru ce se întrec într-o stimulantă competiție, și mai ales de publicul ce vine seara la teatru cu brațele încărcate de flori, pentru a-i saluta pe interpreții din locurile lor de băștină sau pe tinerii ce-și încep abia acum cariera.

Se reprezentau atunci la Moscova spectacolele Teatrului „K. Mardjanșvili” din Tbilisi, jucau actori din Azerbaidjan, din străvechiul Vilnius, și nu se putea spune că nu aveau ce face cronicarii dramatici.

Privind din nou afișele, așa cum mai făcusem și cu ani în urmă, când studiam acolo, am încercat încă o dată sentimentul că, aici, cea mai perisabilă dintre arte, arta spectacolului, învinge timpul. La MHAT — de data aceasta, în noua clădire de pe bulevardul Tverskoj — continua să se reprezinte duminica dimineața **Pasărea albastră** de Maurice Maeterlinck, în regia lui Stanislavski, iar la „Vahtangov”, **Prințesa Turandot** de Gozzi, refăcută cu două decenii în urmă de Ruben Simonov, după caietul de regie al marelui maestru. Repertoriul de la „Taganka” era o istorie vie a succeselelor acestui teatru, începînd cu **Omul cel bun din Siciuan** de Brecht și cu **Cele zece**

**zile care au zguduit lumea** după John Reed, la fel de arzător ca și la premiera din primăvara lui 1965.

Păstrarea cu fidelitate a echilibrului între text și spectacol este, cert, una dintre caracteristicile de bază ale teatrului sovietic, cu o tendință din ce în ce mai marcată de manifestare a autonomiei celui din urmă, materializată, mai mult ca oricînd, în prezența unui mare număr de dramatizări făcute de regizori sau cerute de aceștia unor oameni de teatru. Nu vreau să spun că este vorba despre o fugă de autorii dramatici, de o ocolire a pieselor, ci mai degrabă de o nevoie organică a creatorilor de spectacole de a se exprima pe ei înșiși, de a inventa semnele teatrale ce corespund propriilor lor gânduri. „Am vrut să realizăm un spectacol în care să vorbim despre poezia și frumusețea Siberiei și n-am găsit nici o piesă, așa că ne-am adresat epicii” — ne-a spus Galina Volcek, după ce am văzut ultima ei montare, de la „Sovremennik”, cu **Riscul**, dramatizare de Vladimir Gurkin după fragmente din romanul **Teritoriul** și citeva povestiri siberiene ale lui Oleg Kuvaev. Același lucru ni l-a declarat și G. Cerniahovski, unul dintre tinerii regizori de la Mossoviet, după spectacolul **Sașka**, montat pe scena mică a acestui teatru. Un spectacol „de autor” în adevăratul sens al cuvîntului a fost și **Domnii Golovliov** după romanul lui Saltikov-Șcedrin, la MHAT, sub bagheta talentatului regizor leningralean Lev Dodin.

Nu lipsesc din repertoriu nici piesele noi, și nu există teatru care să nu lan-

seze lucrări inedite, mai cu seamă ale tinerilor: cunoașterea lor a făcut parte din tema seminarului internațional la care participam, și la care am avut prilejul să-l cunosc și pe Aleksei Dudirev, unul dintre cei mai talentați dramaturgi lansați în ultimul timp, cu două piese pe afișele moscovite, **Pragul** la Teatrul „Stanislavski” și **Seara** la Mossoviet, și o a treia în repetiții la Malii Teatr; dar tinerii regizori care ne-au arătat realizările lor preferă să se lase descoperiți prin ceea ce pot da și ca autori și ca directori de scenă.

Într-un spațiu de dimensiuni aproape imposibile, mai degrabă peretele unei înguste încăperi în care se află o sută de scaune, utilizând înălțimea și nu adâncimea — în partea superioară, o pasarelă cu două scări laterale, iar sub ea, o firidă —, G. Cerniahovski a realizat, pe baza nuvelei **Sașka** de Kondratiev, dramatizată de S. Kokovkin, tot actor la Mossoviet, dar și dramaturg recunoscut, unul dintre cele mai tinerești și emoționante spectacole, un comentariu impresionant despre cel de-al doilea război mondial făcut de reprezentanții unei generații care nu l-a trăit. Avându-l în rolul principal pe S. Prohanov, actor ce aduce cu el stângăcia tinereții, îndrăzneala și farmecul cuceritor al inocenței, unite cu o irezistibilă autenticitate — păcălitor și păcălit, în același timp erou și victimă — spectacolul are un ritm îndrăcit, asociat cu o mare tensiune, arătând avaturile unui soldat ce descoperă că războiul nu este o paradă și faptele de vitejie nu se săvârșesc în pas de marș, ci cu sacrificii.

Dacă **Sașka** este un spectacol de studio, cu caracter experimental, fără decoruri, bazat mai degrabă pe disponibilitatea interpreților și pe capacitatea lor de a sugera locul și timpul, **Domnii Golovilov** la MHAT are toate datele unei mari montări.

Pe scena MHAT, amintirea **Sufletelor moarte** de Gogol este încă vie, dar cumplita imagine a unei lumi sălbatice, în care totul este minciună, a fost depășită de spectacolul creat de Lev Dodin după romanul lui Saltikov-Scedrin. Pe Lev Dodin, autor și al dramatizării, nu numai al montării, l-a preocupat nu reconstituirea vieții Golovilovilor, ci căutarea sensurilor existenței lor, punând în lumină faptul că oamenii pot murdări totul în jurul lor, atunci când nu știu ce este binele și frumosul, existența meschină, schiloadă a Golovilovilor desfășurându-se însă pe fundalul unei Rusii ce pare a-i respinge — o Rusie cu tradiții și nostalgic parfum de ritualuri ciudate, cu dangăt de clopote, mișcări de vis și alunecări line sau halucinante ale unor siluete de femei



**V. Gordeev (Volodea), I. Alenikova (Pașa) și S. Prohanov (Sașka) în dramatizarea „Sașka” de S. Kokovkin**

ce trec cu luminări în mină, în cortegiu de penitente sau de bocitoare.

Decorul creat de E. A. Kocerghin asociază și el, într-o manieră proprie, cele două dimensiuni ale spectacolului, frumusețea unei lumi străvechi căreia i se suprapune urîtenia. Pictorul scenograf a îngăduit spațiul cu faldurile unui imens cojoc, foarte înalt în fundal și mai scund lângă arlechini, cojoc scăldat într-o lumină violacee, în desăvârșită armonie cu maronul stins și cenușiu al lemnului ce îmbracă noua sală a MHAT de pe bulevardul Tverskoi. În faldurile acestui imens cojoc ard luminări, iar la mijlocul scenei se află câteva elemente de mobilier; în dreapta, un pat de fier, pe care dorm sau mor Golovilovii, bătrînul Golovilov, fiul său Pavel, sau cel mai crud dintre ei, ipocritul și bigotul Porfiri, jucat cu o artă desăvârșită de Inokenti Smoktunovski, iar în stînga, o masă cu scaune, un scrin, icoane. Din cînd în cînd, cojocul se ridică lăsînd să se vadă imense întinderi luminate de albul zăpezii sau înecate în întuneric și o sanie sau o troică ce nu pleacă nicăieri, eroii, în ciuda dorinței lor de a evada, revenind întotdeauna.

Acțiunea piesei se desfășoară într-un real și halucinant, ca un ritual sălbatic, arhaic, dominat de silueta dreaptă a lui Inokenti Smoktunovskii, de vocea sa caldă, onctuoasă, rostind placid sentințe fără drept de apel. Produs desăvârșit al acestei lumi de mici tirani de provincie, Porfiri Golovliov — așa cum l-a creat marele actor —, fiul mîeros, dar fără de omenie al hapsinei Arina Petrovna — jucată cu maiestuoasă forță de A. P. Gheorghievskia —, a fost și călăul și victima acestei lumi, incapabil să fie fericit, dar nelăsându-i nici pe ceilalți să se realizeze. În final, odată cu moartea lui, peste Porfiri Golovliov și peste lumea lui se prăbușește imensul cojoc, lăsînd pentru prima dată să strălucească stelele pe albastrul cerului.

Tot pe linia unei autonomii din ce în ce mai marcate a artei spectacolului se află și tinăra trupă de la Ansamblul moscovit de dramă plastică, condusă de Ghețius Matkaviciuk. Colectivul numără mai puțin de un deceniu de la recunoașterea lui oficială și încă nu are o sală proprie, jucînd pe unde se ivește prilejul sau în turnee prin toată țara; dar nu se poate spune că nu are spectatori, tinerii fiind cu deosebire atrași de limbajul pur vizual, de îndrăzneala cu care acești actori refuză cuvîntul scris, adaptînd cele mai diverse subiecte pentru spectacolele lor pline de dramatism și expresivitate. În **Calul roșu** s-au inspirat din plastica impresionistă, în **Biruinta**, din viața lui Michelangelo, iar în **O zi mai lungă decît veacul**, din romanul lui C. Aitmatov. I-am văzut la Studioul de la Malii Teatr, cei-i găzduia temporar, în **Gloria și moartea lui Joaquin Murleta**, după piesa cu același titlu a lui Pablo Neruda, un spectacol de început, din 1977, în care încă nu avuseseră curajul să se desprindă prea mult de text, ilustrîndu-l mai degrabă cromatic și vizual, cu mișcări și grupări de ansamblu, decît traducîndu-l în propriul lor cod de semne. Cu toate acestea, nu m-am putut împiedica să nu-i admir pe interpreții de la Ansamblul moscovit de dramă plastică, pentru excepționala lor disponibilitate fizică și psihică, cu atît mai mult cu cît nu sînt dansatori, ci actori de dramă. Gesturile lor nu sînt cele specifice pantomimei și nu imită viața sau comportamentul obișnuit, ci caută atitudini sau mișcări concordante cu impulsurile și energiile dinăuntru, arderea lăuntrică supunîndu-se unei riguroase geometrii a expresiei, care nu ține însă de regulile coregrafice, ci de dorința de a fi înțeleși de public, intelectual și senzorial, într-un efort comun de a ajunge la puritatea esențelor.

Alături de tineri am dorit să-i revăd și pe maeștri, pe cei ce definesc în ton major viața teatrală a Moscovei. Cînd

splui Leningrad, primul nume ce se impune este cel al lui Gheorghi Tovstonogov: la Moscova, lucrurile sînt mai complicate — există admiratori ai lui Oleg Efremov, ai lui Anatoli Efros, ai lui Mark Zaharov sau ai Galinei Volcek, afinitățile electivă fiind hotărîtoare. În ceea ce mă privește, m-am oprit cu precădere asupra lui Anatoli Efros, noul director și regizor principal de la „Taganka”. Doream să-i văd spectacolele ce l-au făcut celebru, cu atît mai mult cu cît, cu douăzeci de ani în urmă, cînd l-am cunoscut, nu era considerat decît un bun, subtil și inteligent regizor de teatru pentru copii, cel ce descifra, mai bine ca nimeni altul, piesele lui Viktor Rozov; saltul l-a făcut abia după 1966, odată cu găsirea unor îndrăznețe soluții, în cheia tragicomicului, pentru piesele lui Cehov. Repeta **Azilul de noapte** la „Taganka”, dar faza era încă prea timpurie pentru a primi vizitatori, așa că m-am mulțumit cu ceea ce se juca la MHAT și la Malaia Bronnaia — **Tartuffe** de Molière și **Directorul de teatru** de Ignati Dvoretzki, cea mai recentă premieră a sa, de altfel. La Malaia Bronnaia mai erau în repertoriu și **Don Juan** de Molière, montarea ce i-a dus încă de acum zece ani numele peste hotare, fiind premiată la BITEF, și **Cășătorii** de Gogol, dar reprezentațiile coincideau cu altele, iar eu nu aveam darul ubicuității.

Numit adeseori „cel mai stanislavskian dintre regizori”, Anatoli Efros își merită din plin epitetul, fiind însă și un director de scenă de o mare originalitate, ascendență artistică cu care se mîndrește, și despre care a scris adeseori, constituind **ancora solidă** ce-l ajută să se oprească, mai bine ca oricine, asupra adîncimilor sufletești. Autenticitatea, firescul, naturalitatea, zecile de nuanțe cu care interpreții săi își realizează rolurile nu sînt altceva decît un punct de pornire pentru realizarea unor metafore scenice ce dezvăluie date fundamentale ale naturii umane. Același lucru se vede în spectacolele lui Efros și în ceea ce privește decorul, cel mai naturalist element cîpătînd cu totul alte semnificații decît cele obișnuite, numai prin contextul în care este întrebuintat sau prin relațiile cu ansamblul. Lucrînd mai cu seamă cu Dmitri Krîmov, un scenograf cu o impresianantă fantezie, Efros ajunge la rezultate surprinzătoare ca efect, ocolînd urîtul, grotescul, exagerarea, clapele pe care degetele lui apasă fiind alese numai din zona frumosului. În **Tartuffe**, totul e elegant, bogat, somptuos, pereții salonului lui Orgon — acoperiți cu tapiserii grele, lucrate în culori stînte, rafinate, cu toate că liniile și contururile nu sînt decît sugerate. În acest interior tronează un lampadar imens, cu brațele incolăcite ca

o amenințătoare meduză, aflat inițial pe podea, ridicat apoi odată cu începerea spectacolului, și coborât din nou în pauză și la final. Prezența acestui lampadar e ciudată, stranie, neliniștitoare, dătătoare de angose, introducându-ne parcă într-un univers misterios, dându-ne prilejul să vedem ceea ce se ascunde dincolo de aparențe. Numai în alb și negru, un fundal negru ca un ecran cu chenarele albe în permanență schimbare, decorul de la **Directorul de teatru** te introduce încet, ingenios în ambianța unei lumi în care fîi este imposibil să știi unde începe realitatea și unde se sfîrșește amăgirea. În săși piesa lui Ignati Dvoretcki se bazează pe această ambiguitate, fiind o inițiere subtilă în universul oamenilor de teatru, prin intermediul întrebărilor și nedumeririlor unui om cumsecade, un bun inginer, numit pe neașteptate conducător de teatru. Și acest om, căruia L. S. Bronevoi i-a împrumutat un calm placid, însoțit însă de o privire neliniștitoare, devine pînă la urmă apărătorul artiștilor, ale căror zbucium interior și ardere continuă pentru artă le bănuiește în spatele frondelor, al amărăciunii, al ironiilor sau, uneori, chiar al superficialității.

Stilul spectacolelor lui Efros este cel propriu teatrului trăirii, o trăire asociată însă cu distanțarea, obținută fie prin patima cu care Orgon din **Tartuffe** — jucat de A. A. Kaliaghin — își apără idealul său, fie prin gălăgia ostentativă sau obrăznicia enervantă a lui I. Z. Bogatirev, care-l joacă pe Cléante, sau a Guliaeviei, în Dorina, fie, și aici este marea sa artă, prin tonul meditativ, rece, analitic, calculat al lui Bronevoi din **Directorul de teatru**.

Lectura piesei lui Molière datorată lui Efros constă în eliminarea deliberată a oricărei tendințe de simplificare a ertilor principali din **Tartuffe**, în tratarea plină de seriozitate a lui Orgon, un om inteligent, energic, egoist, împătimit de un ideal, cit și a Doamnei Pernelle, căreia A. I. Stepanova i-a dat o autentică noblete a gestului și tonului; dar și în

ritmul îndrăcit, legat de un contrast urmărit cu rigoare, între planul grav, „nobil”, și cel al umorului de tip popular, stilizat însă cu rafinament, cum ar fi continua vorbărie goală a lui Cléante, comportamentul Dorinei sau chiar surprizele în stil „grand guignol”, în momentul în care Tartuffe (jucat de S. A. Libșin ca un om ce nu aparține nici unei epoci, sau, mai bine spus, tuturor epocilor, deci anistoric), dă la o parte masa sub care știm că se află Orgon, dar soțul gata să fie încornorat nu este acolo.

O subtilă, rafinată sinteză găsim și în interpretarea pe care A. A. Vertinskaia o dă Elmirei. Frumoasă, elegantă, preocupată de toate detaliile grațioaselor ei toalete, Elmira pare o simplă păpușă, ascuzind însă sub înfățișarea-i de porțelan și teama de explozia erotică a lui Tartuffe, și duioșie față de încăpăținatul ei soț, prezența ei pe scenă fiind o continuă încintare a ochilor, un miraj al unei lumi de neatins.

Anatoli Efros nu transformă textele; dacă îi urmărim biografia artistică, vedem că nu a făcut altceva decît să-i slujească cu fidelitate pe autorii dramatici. El știe să descopere cheile unei autentice contemporaneități în dezvăluirea fină, discretă, a subtextului, bazîndu-se întotdeauna pe o mare încredere în om și în trăsăturile lui frumoase, bune, nobile. Nu mizează pe stridente și nici pe discordante, fiind un promotor al acordurilor perfecte.

Armonia integratoare proprie lui Efros mi s-a părut a fi și elementul caracteristic vieții teatrale din Moscova, în care își găsesc locul și căutările tinerilor, și expresia elaborată a maturității măestrilor; la varietatea în unitate a marelui oraș contribuie și **Noaptea furtunoasă** de I. L. Caragiale montată de Alexa Visarion la MHAT și **Mobilă și durere** de Teodor Mazilu, pusă în scenă de Horea Popescu la Teatrul „Gogol”. spectacole ce continuau să se joace cu succes în această mare capitală a teatrului.

