

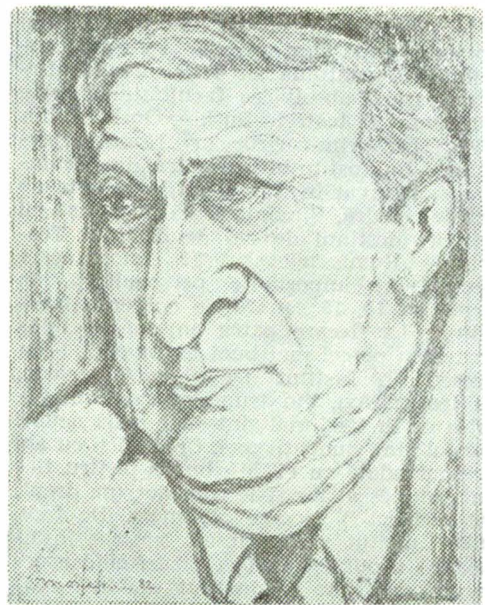
Cu

Ruben Sergheevici Agamirzian

artist al poporului al U.R.S.S.
laureat al Premiului de Stat

- despre : ◆ ce poate învăța un
regizor de la război
- ◆ decizia în actul dis-
tribuției
- ◆ arta de a dramatiza
un roman
- ◆ Tovstonogov și Ion
Druță
- ◆ mecanismul puterii
în artă și în viață
- ◆ sincretismul — un
destin al teatrului

o convorbire realizată de
Paul TUTUNGIU



Caricatură de Valeriu Moîșescu

— Dumneavoastră, Ruben Sergheevici Agamirzian, faceți parte din generația care a participat efectiv la cel de-al doilea război mondial. Credeți că această experiență dramatică și-a pus amprenta pe felul dumneavoastră de a fi, ca om și ca profesionist în domeniul artei ?

— Sigur că războiul este lucrul cel mai rău de pe lume, dar cei patru ani de soldăție m-au făcut om. Am văzut cu ochii mei nenorociri de neînchipuit, am respirat în ceea ce unii numesc literar atmosferă de groază, am văzut durerea crescând ca iarba pe trupurile omenеști. Armata pe care am făcut-o eu, printre gropi de obuze și oameni deznădăjduiți, acel timp în care am învățat nu din cărți ce înseamnă durerea, poate că nu au nici o legătură cu regia de teatru, dar fără această experiență eu nu puteam deveni regizor ; ea mi-a dat spiritul de responsabilitate, chiar trăsăturile necesare unui meșter care se ocupă cu nașterea vieții pe scenă. Datorez atât de mult acestei experiențe mirșave care este războiul, în care orice situație devine automat situație-limită, în care omul ți se arată în adevărata sa natură abisală, încît pot spune că ursitoarele mi-au oferit această școală a infernului tocmai pentru a mă pregăti pentru ceea ce aveam să săvîrșesc ca director de scenă.

— În ce fel este legat destinul dumneavoastră de om de destinul teatrului sovietic ?

— Ceea ce sînt eu azi datorare teatrului sovietic, după cum cred că și eu am contribuit la continua sa vitalizare și afirmare. După absolvirea facultății de regie am lucrat la teatrele Pușkin, Gorki și, din 1966, sînt prim-regizor la „Komissarjevskaja”. La Institutul de teatru din Leningrad am urcat în timp pînă la treapta de șef de catedră. Bineînțeles că nu pot să-mi despart destinul de om de destinul Teatrului „Komissarjevskaja”! Actorii care acum sînt importante personalități, în urmă cu 10, 15 sau 20 de ani erau începători. La fiecare patru ani mi-am adus în teatru pe cei mai buni absolvenți. I-am crescut în Institut dar și mai departe, în teatru. Azi, din trupa pe care am găsit-o eu în 1966 mai sînt doar nouă actori. Restul sînt studenții mei. Cred că și eu am crescut odată cu ei. Mă bucur pentru fiecare succes al lor și le consider (pe drept, pe nedrept?) succese ale mele. De fapt, între institut și teatru am păstrat întotdeauna o punte: au fost cazuri cînd spectacole pregătite la institut au fost readaptate pentru scena Teatrului „Komissarjevskaja”, în distribuția studentescă fiind introduși și interpreți valoroși din teatru, în special în rolurile care ar fi solicitat tinerilor un prea mare efort de compoziție. Nici eu nu m-am născut cu experiența de prim-regizor. Am fost și eu mai întîi numai regizor, am cunoscut și eu „confruntarea” colegială cu primul regizor, care este organizatorul vieții teatrului, dar și „dădaca” acestuia. Avînd în răspundere personalitatea artistică a teatrului, primul regizor îi cere autorului de spectacol să-și prezinte premiera neapărat — de pildă — pe 1 ale lunii, dar acesta din urmă socotește că mai are nevoie de încă cinci săptămîni pentru definitivări. Asemenea frămîntări le-am trăit și eu.

— Faptul că sinteți, practic, părințele trupei, știindu-i pe actori în diferitele lor faze de evoluție, cunoscîndu-le puterile, voința și plăcerea de a interpreta un personaj, vă conferă, cred, o autoritate superioară, nu numai în actul distribuției, pe care l-am socotit întotdeauna unul dintre cele mai importante în crearea unui spectacol, dar și pe parcursul repetițiilor. Cred că atmosfera de lucru este deosebit de stimulatorie, pe parcursul unei montări semnate de dumneavoastră.

— Actorii de la „Komissarjevskaja” au toate motivele să aibă încredere în mine. Cînd vin să mă întîlnesc cu ei, știu foarte bine cum trebuie să arate viitorul spectacol: le vorbesc, le prezint machetele tablourilor... Cîteodată le arăt cum trebuie să evolueze, altă dată folosesc metoda antică a maieuticii, lăsîndu-l pe actor să creadă că, discutînd cu mine, el însuși

a descoperit drumul cel mai bun spre prezența personajului... Atmosfera de repetiții este foarte destinată. Declanșez, deliberează firește, o libertate absolută; fiecare face orice, este etapa de început, cînd nu țin neapărat să se cunoască cine este regizorul; particip alături de ei, alerg, mă distrez pînă ce spectacolul pe care l-am premeditat începe să se profileze. Vizez bineînțeles o asimilare organică a personajului, și nu „învățarea” acestuia după ureche. De la un moment dat, după ce socotesc că spectacolul s-a conturat îndeajuns, încep repetițiile propriu-zise. Ele sînt organizate ferm, nu mai sînt admise părerii. S-a ajuns la viziunea plastică pe care am dorit-o, acum ea trebuie fixată cu toată răspunderea conștiinței artistice.

— Vi s-a întîmplat să fiți nevoit să înlocuiți un actor fiindcă nu corespundea distribuției, fiindcă nu făcea față personajului?

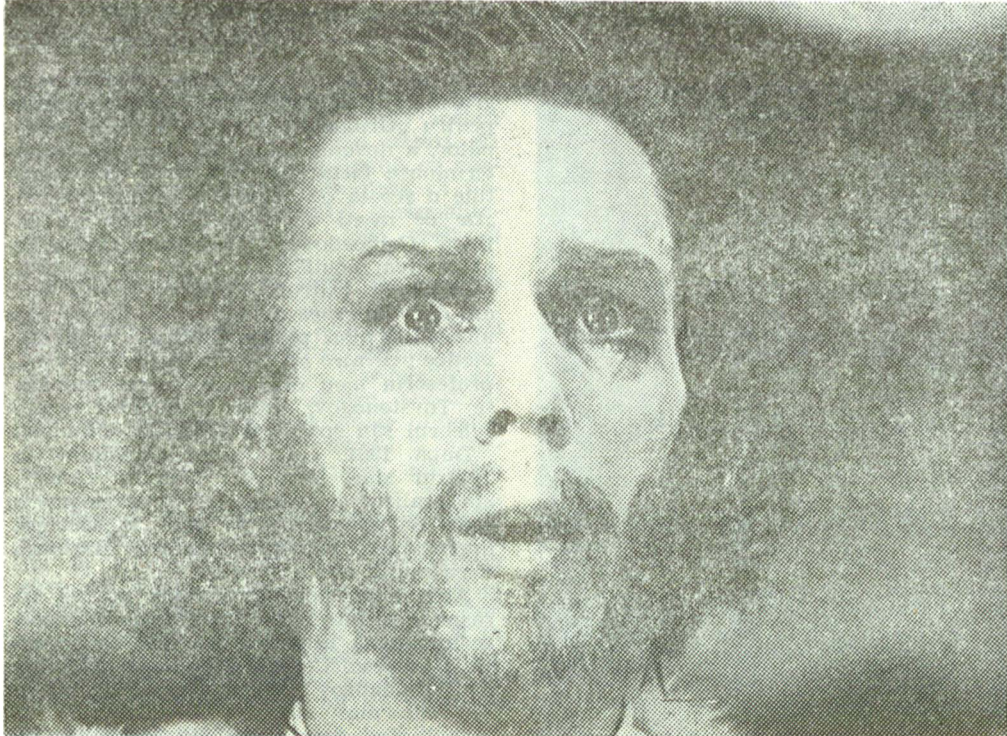
— De două ori. În primul caz, actorul n-a fost distribuit corespunzător, vina a fost a mea și am recunoscut-o sincer: „iertată-mă, am greșit”. În teatru nu este bine să vorbești una și să faci alta, ca în diplomatie. Actorului trebuie să-i arăți numai chipul tău adevărat, în simplitatea lui esențială, și atunci, el, interpretul, își deschide sufletul în fața ta, pentru că are încredere în tine. Nesinceritatea în munca de zi cu zi cu artiștii este foarte periculoasă pentru spectacolul care trebuie să se nască și în general pentru teatru. Nu se poate să greșești, actorul să-și dea seama că tu ai greșit și tu să nu-ți recunoști greșeala.

În al doilea caz a fost vorba de un actor căruia nu-i plăcea să muncească, venea nepregătit la repetiții, îi plăceau femeile și băutura atît cît să-l anuleze din punct de vedere profesional. Și atunci am luat această măsură extremă, anunțînd întreg colectivul că acest cutare nu a fost în stare să-și îndeplinească sarcinile de serviciu.

— În cită vreme ajungeți la stabilirea distribuției?

— Mă aflu în situația privilegiată de a-mi cunoaște foarte bine trupa. Despre acest avantaj am mai vorbit. Membrii trupei sînt forțele cu care eu, în cea mai deplină intimitate a meditației, atac partitura care va deveni spectacol. În momentul în care încep să privesc cu atenție un personaj, simultan cu descifrarea lui, automat chiar, apare în mintea mea și actorul apt să-l întruchipeze. În cazul meu, distribuția este un proces care merge paralel cu cristalizarea caietului de spectacol.

— La conferința de presă ați emis o idee foarte interesantă în legătură cu modul în care procedați la dramatizarea unui roman: înainte de a trece



**V. Osobik, protagonistul spectacolului „Țarul Feodor Ioannovici”
de A. K. Tolstoi**

la suita replicilor, gîndiți structura globală a spectacolului, structura tablourilor...

— Chiar și structura decorurilor ; caracterele sînt deja structurate în roman.

— ...și abia la urmă „umpleți” cu replici aceste structuri. Este o metodă nu atît de des întîlnită în practica dramatizării romanelor ; vă aparține ?

— Metoda nu este obligatorie ; în cazul meu, ea se dovedește productivă. Ca și alți oameni de teatru, citesc mult și nu fără scop. Citesc povestirile, romanele care apar în reviste și în librării cu gîndul că-mi pot folosi în spectacole. În unele nu găsesc nimic interesant, în altele un tablou dramatic, în altele material pentru un scenariu dramaturgic de forță... Un roman cu metabolism dramatic mă face să-l parcurg gîndindu-mă la roluri, la actorii care trebuie urgent să-l citească pentru ca împreună cu ei să și încropesc o schiță pentru spectacol.

Un roman cu mai multe tablouri mă obligă să meditez la dinamica spectacolului mă opresc din lectură și vizualizez îndelung această necesară mișcare a tablourilor.

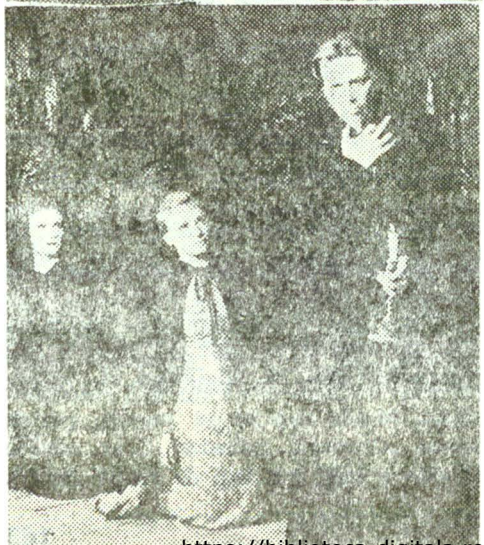
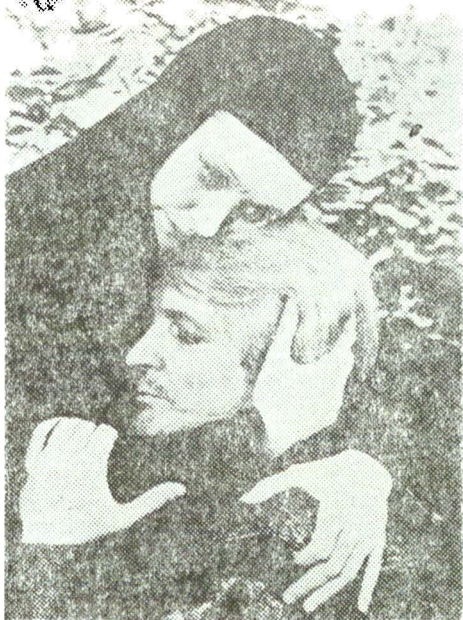
— Vrînd-nevrînd, am ajuns la problema relației regizorului cu textul piesei de teatru...

— Textul rămîne intact în măsura în care slujește ideea spectacolului. Scot fără jenă acele pasaje care nu sînt în folosul întregului. Nu sînt sclavul textului. Ideea

trebuie să ajungă neciuită la spectator, chiar dacă aceasta presupune pierderi concrete din text.

— Prin ce vă deosebiți de Tovstonogov ?

— Dumneavoastră puneți întrebările frontal, fără menajamente. Vă voi răspunde la această întrebare, dar nu înainte de a adăuga o alta : ce mă leagă de Tovstonogov ? Și iată-mă obligat să fac o incursiune în propria mea biografie, să mă văd adolescent, în clasa a opta de liceu, la Tbilisi, cînd, după ce mi-am dat seama că nu sînt dotat de la natură pentru actorie (nu eram chipeș, nu aveam voce și temperament de actor, nu aveam ceea ce se numește „prezență”) am hotărît să mă fac regizor. Am scris la Institutul „Lunacearski” din Moscova și am întrebat ce condiții se pun pentru a fi admis la regie. Ei mi-au răspuns (și azi păstrez scrisoarea) că trebuie să termin liceul și apoi să lucrez doi ani într-un colectiv dramatic. Ca urmare am început să învăț mai bine, spre bucuria mamei. În 1940, am terminat liceul. Fratele meu era student la matematici. Eram orfan de tată de la 12 ani, mama ne creștea singură. Am ținut o consfătuire de familie în care s-a hotărît că pînă termină fratele meu facultatea, eu să rămîn la Tbilisi. Locuiam nu departe de studioul cinematografic. M-am angajat la lumini, pentru filmul „Gheorghi Sakadze”. Dar cariera aceasta a mea n-a fost de lungă durată.



Plimbându-mă într-o zi prin oraș, am văzut un anunț: „Teatrul în limba rusă «Griboedov» primește elevi”. Se cereau șapte ani de învățămînt. Eu aveam zece. Vorbeam foarte bine rusa, armeană și gruzina. Profesorul care făcea selecția pentru „Griboedov”, pe atunci și el începător, a devenit astăzi Tovstonogov. Abia terminase facultatea și a vrut să constituie o școală de actorie. Și azi îl întreb: „De ce m-ați acceptat la școala de pe lângă «Griboedov»?” Cînd, după război, la absolvirea facultății de regie, am fost repartizat la teatrul „Pușkin”, primii opt ani din viața mea de regizor i-am petrecut alături de mari personalități ale regiei sovietice; printre acestea, alături de Vivien, profesorul meu din facultate, se număra și Tovstonogov, care a montat acolo celebrul său spectacol **Tragedia optimistă**.

După 1961, cînd m-am transferat la Teatrul Mare Dramatic „Maxim Gorki”, am realizat împreună cu Tovstonogov o serie de spectacole pe care le scotesc importante: **Sfirșitul escadrei, Barbarii, Prea multă minte strică**.

Abia după acest preambul, pot să vă răspund la întrebare: într-adevăr, oamenii se aseamănă între ei, dar mai cu seamă se deosebesc. Ce mai deosebește pe mine de Tovstonogov? Poate această deosebire se vede mai bine de la distanță, nu atunci cînd faci parte din fenomen. Pe mine mă interesează în primul rînd teatrul politic, legăturile personalității morale cu societatea. Mă interesează piesele istorice în măsura în care raportul personalitate—putere—societate este actual pentru viața noastră de azi. Aș putea aminti că Tovstonogov nu are la dispoziție un colectiv de artiști creat de el. El întocmește distribuțiile cu actori din diferite teatre. Nu spun că e rău ceea ce face; vreau să subliniez însă că spectacolele mele au un evident spirit de echilibră. Stelele spectacolelor mele s-au născut ca artiști în acest ansamblu condus de mine, sînt spirit din spiritul acestui ansamblu. Interesul publicului pentru teatrul lui Tovstonogov crește și datorită faptului că el folosește nume celebre, afirmate mai cu seamă în cinematografie. Spectatorii vin la spectacolele lui Tovstonogov (care sînt foarte bune!) și pentru a-l vedea în carne și oase pe cutare mare actor de film. Prezența la montările mele se bazează pe interesul pentru teatru pur și simplu.

Scene din spectacolul „Țarul Feodor Ioannovici”. Sus: T. Abrosimova (Țarina Irina) și S. Landgraf (Boris Godunov)

— Cum s-ar defini stilul dumneavoastră regizoral ?

— Eu sînt profesor la Facultatea de regie, și aici se practică un exercițiu: mai mulți studenți pun în scenă același fragment de text, cu aceiași actori. Ei bine, nici o montare nu seamănă cu cealaltă, rezultatul muncii dovedește că fiecare regizor are indiscutabil personalitatea lui estetică, izvorită, dacă vreți, și din profilul lui spiritual.

Mie personal mi se pare că fac ceea ce face și Tovstonogov, dar rezultatul este întotdeauna diferit. Mă întîlnesc des cu Efros, cu Efremov, discutăm aprins, ajungem la concluzii teoretice asemănătoare, dar produsele muncii noastre, spectacolele, se situează pe coordonate diferite. Poate că stilului meu regizoral îi aparține tendința de a sonda în adîncime psihologia omului, pînă la acea mișcare sufletească inefabilă care trebuie foarte clar definită de natura existenței actorului în spectacol. Cele două montări cu care am venit la București sînt diferite deoarece natura existenței actorilor este alta în fiecare dintre ele. În ambele, și în **Opțiune** și în **Țarul Feodor Ioannovici**, joacă aceiași actori, numai că în condiții diferite de existență: ei nu țin neapărat la afirmarea personală.

Un accent propriu în mizanscenele mele îl constituie poate comicul; subliniez momentele comice ori de cîte ori textul o permite.

— Ce loc acordați scenografiei în întregul creației ?

— E foarte importantă natura vizuală a spectacolului. Eu pot să subliniez cu degetul arătător: iată, colo, sau dincolo; pictorul îți arată, pe nerăsuflăte, structura universului, în culorile lui mirifice sau sumbre, aerul în care respiră o întreagă societate. Odată am făcut-o pe scenograful și, bineînțeles, a fost îngrozitor. Cu pictorul Sumbatașvili, actualul prim-scenograf la Teatrul „Vahtangov”, am lucrat 10—12 spectacole. Îl cunosc încă de pe timpul cînd locuiam la Tbilisi. El este Artist al Poporului al URSS și laureat al Premiului de Stat, deținătorul a importante premii internaționale. Scenografia la spectacolul **Opțiune** de Iuri Bondarev este semnată de acest Iosif Sumbatașvili.

Mult timp am lucrat cu Kocerghin, maestru emerit al artei al R.S.F.S.R., autorul scenografiei la spectacolul **Țarul Feodor Ioannovici**. Aș mai aminti aici pe pictorii Igor Ivanov și Agopol, cu care, de asemenea, am colaborat în cele mai bune condițiuni.

De asemenea, păstrez o legătură permanentă și cu dramaturgul cu care am colaborat. De la Ion Druță am primit de



Imagini din „Moartea lui Ivan cel Groaznic” (sus) și din „Țarul Boris” de A. K. Tolstoi

pildă un roman pe care am scris: „dacă îmi place, îmi place”.

— Am citit undeva că ați pus în scenă două dintre piesele lui Ion Druță. Dramaturgia lui reprezintă o piatră de încercare pentru regizori...

— În ce sens ?

— În sensul că această dramaturgie conturează un univers psihologic adînc, greu de explorat pentru un director de scenă neîncercat.

— Eu socotesc piesa Sfînta sfințelor pur și simplu ca pe o sărbătoare. Este literatură adevărată. A trebuit să înving materialul dramatic, a trebuit să mă apropii

de el. Scriitorul și dramaturgul este de o rară dăruire, are cuvîntul neobișnuit de exact și surprinde nuanțat firea omenescă; toate acestea îl definesc pe Druță ca pe o personalitate scriitoricească puternică. Eroi lui trăiesc fiecare după legile caracterului lui și nu după voia dramaturgului. Spectacolul *Sfînta sfîntelor* l-am montat în stagiunea '77—'78 și deocamdată nu a cunoscut semne de oboseală.

A două piesă, *Ultimele zile din viața lui Tolstoi* sau *Intoarcerea spre sfera sinelui*, pe care probabil ați văzut-o la Teatrul Mic din Moscova (acolo nu se mai joacă, la Leningrad — da), am montat-o mai întîi la televiziune și abia după aceea am adus-o pe scena teatrului. În această partitură dramatică Druță ni se dezvăluie nu numai ca scriitor, ci și ca cercetător al creației lui Tolstoi. El analizează personalitatea, rădăcinile operei marelui scriitor rus și plămădește un caracter neobișnuit de viu, de autentic. Această piesă se joacă la noi de aproximativ șase ani.

Druță a văzut ambele spectacole. Pe cel dintîi l-a apreciat elogios; despre al doilea s-a exprimat cu rezerve; cu siguranță că l-a cucerit viziunea Teatrului Mic din Moscova. Aș vrea să adaug că Druță însuși este foarte interesant ca om ascuțit, dur în ceea ce privește aprecierile, este înclinat spre umor și are un fel de a fi foarte lunecos: cînd vorbești cu el, parcă pășești pe muchie de cuțit. Pare un tipic țaran moldovean, dar de la primul schimb de replici îți dai seama că ai în față un european foarte instruit, cu o imensă zestre de cultură și de gîndire. Este spiritualitatea moldovenească altoită pe orizonturi europene. Nu acceptă minciuna. Pentru lumea teatrului, această atitudine este ceva rar. Mie mi-a spus direct: „Spectacolul de la Teatrul Mic din Moscova mi-a plăcut mai mult”. Despre *Sfînta sfîntelor* pe scena teatrului nostru a spus: „Această montare e cea mai fidelă dintre cele pe care le-am văzut”.

— Ați realizat performanța de a pune în scenă teatrul poetului Alexei Konstantinoviici Tolstoi, cunoscut pentru finețea analizei psihologice. Este vorba de cele trei piese istorice, devenite tot atîtea spectacole: *Moartea lui Ivan cel Groaznic*, *Țarul Feodor Ioanovici* și *Țarul Boris*. Considerați aceste montări reprezentative pentru creația dumneavoastră?

— Cred că cel mai bun spectacol al meu (și asta mi-o spun și prietenii) este *Jurnalul Annei Frank*, montat pe scena Teatrului de dramă și comedie din Lenin-

grad. Acest spectacol n-a avut presă, n-a primit Premiul de Stat. Mie mi-a dat cea mai adîncă satisfacție estetică.

În ceea ce privește trilogia, pentru care trupa teatrului a primit numeroase distincții de valoare, lucrul care m-a interesat cel mai puțin era istoria. Mă interesau accii oameni nu fiindcă, în timp, au trăit atît de departe de noi, ci fiindcă prin psihologia lor ei ne sînt contemporani. Vizionarea acestor piese impune uimitoare asociații. Asistăm la o reconstituire fidelă a mecanismului puterii de stat, a partidelor, a relațiilor între oameni. Partidele acopereau cu cuvinte frumoase ceea ce de fapt le interesa preluarea puterii. Toți afirmau că militează în numele poporului și pentru popor, dar în realitate acționau împotriva lui. Țelurile cele mai înalte le obțineau cu mijloace josnice.

Sigur, la „lumină” se petrece o mișcare: țarul despot, țarul pragmatic, țarul blind. Dar mecanismul puterii de stat se mișcă după legile sale și aruncă indivizii la stînga și la dreapta. În spectacol se prăbușește un imens perete care îi zvîrle pe oameni la o parte. Participanții la acțiune comentează, ironizează, ca și cum ei, dispăruții, ar trăi în zilele noastre.

— Nu pentru că Alexei Konstantinoviici Tolstoi reconstitua în piesele de teatru și în romanele sale civilizația rusă medievală, vă pun această întrebare: oare o serie de scriitori sovietici, între care și Druță, s-au inspirat din istoria nobilimii ruse pentru că spectatorul sovietic este azi interesat mai mult decît oricînd de cunoașterea acelei perioade istorice?

— Eu n-am observat un apetit special al dramaturgilor sovietici pentru universalul nobilimii ruse. Dar interesul pentru istorie există, mai ales pentru momentele de răscruce.

— La conferința de presă ne spuneați că în timpul acela ucigător care a fost cel de-al II-lea război mondial oamenii au simțit nevoia de teatru. Este acesta un argument pentru afirmația că teatrul nu va muri niciodată?

— Neîndoios. Desigur, nu cred că teatrul va rămîne așa cum este azi. El va tinde să devină sincretic. De fapt, așa a și apărut pe pămînt: în teatrul grec, cîntecul și dansul mergeau mîna în mîna. După aceea dansul s-a separat, muzica s-a separat, drama a continuat să existe în stare nudă. În călătoriile mele prin lume am observat tendința netă de revitalizare a sincretismului artelor.