



MOSCOVA

ÎNSEMĂRI PENTRU PORTRETUL UNUI REGIZOR : A. V. EFROS

Cercetarea fenomenului teatral contemporan din Uniunea Sovietică duce pe observatori la concluzia că au apărut în vremea din urmă în regie două tendințe opuse, cel mai pregnant reprezentate în generația „mijlocie” de Efros și Liubimov, amândouă tendințele — reacții la spectacolele cenușii, plate, apărute în teatrul sovietic din deceniul trecut, ca rezultat al interpretării dogmatice a sistemului lui Stanislavski. Numele lui Efros, recunoscut de pe acum ca una dintre personalitățile marcante ale regiei sovietice contemporane, a căpătat astfel o nouă consacrare, ca însemn al unei direcții cu caracter general în teatrul sovietic de azi.

„Stanislavski nu este numai regizorul lui Cehov sau al lui Gorki. El a trecut prin Hamlet-ul lui Gordon Craig, prin Cain, prin Viața omului, prin pasiunea pentru studioul experimental al lui Meyerhold. El recunoștea valoarea Prințesei Turandot și așa mai departe. N-au existat căutări artistice contemporane lui pe care el să nu fi încercat să le înțeleagă sau chiar să le aplice experimental, înainte de a și le însuși sau de a le respinge. El a trecut printr-un lung șir de căutări, și, poate, grotescul Inimii fierbinți sau teatralitatea lui Figaro sint într-o anumită măsură și urmarea acestor căutări.

Dar prin toate pasiunile trecătoare și căutările formale trece, ca un leit-motiv, tendința către arta psihologică și descoperirea vieții spiritului uman. Experimentând în cele mai diverse direcții, el ajungea iar și iar la concluzia că nu există în artă nimic superior descoperirii psihologice a caracterelor și epocii... Caracterele se schimbă, epoca se schimbă, dar acest principiu artistic, după mine, nu se poate învechi.”

Principiile teatrale ale lui Efros, formulate teoretic încă pe vremea când regizorul lucra la Teatrul Central pentru Copii — acum el este conducătorul artistic al Teatrului

Comsomolului Leninist din Moscova —, reprezentată o continuare în spirit creator a principiilor metodice ale lui Stanislavski din ultima perioadă.

Efros este partizanul consecvent și cel mai de autoritate azi al metodei acțiunilor fizice. Simburele acestei metode constă, după cum se știe, în următoarele: în locul prelungitei analize „la masă” a conținutului piesei (scenei) care se repetă, actorilor li se propune, după o examinare sumară a *schemei* acțiunilor fizice și elementar-psihologice dintr-un episod dat, să-l improvizeze în mișcare pe text propriu. Ca punct de plecare este luată fie situația propusă de autor, fie una analogă — dacă împrejurările date în piesă sînt mai îndepărtate de interpreți. Acestora li se cere să imagineze propriile reacții și acțiuni în împrejurările propuse.

Această metodă reprezintă materializarea perfectă a principiului „de la sine la rol” și este recomandată de Stanislavski, după numeroase experimente, ca modul cel mai eficient, cel mai productiv — pentru că e *viu* — de a cunoaște conținutul piesei (scenei), de a păstra nedeformată individualitatea actorilor, menținînd momentul de improvizație în jocul lor de scenă, de a evita șablonul actoricesc.

După ce întregul material dramaturgic al piesei e parcurs pe cale de improvizație, se revine la „studiile” inițiale „pe motivele” piesei, urmîrind neconcordanțele dintre eboșa liberă și text, ca și punctele de contact posibile între prima improvizație realizată și rezultatul dorit. Trecerea de la crochiul crud la textul autorului se produce treptat, prin reîntoarceri „în spirală” la improvizațiile anterioare.

Momentul trecerii de la actor la personaj reprezintă un salt calitativ. Singura cale conștient controlabilă a apropierii de rol o constituie analiza comportamentului, a acțiunilor individului interpretat. Încercarea de a sintetiza în întregime, din zbor, dinafară, caracterul personajului, în totalitatea trăsăturilor lui individuale, eșuează cu necesitate în clișeu.

Expunerea și analiza amănunțită a metodei acțiunilor fizice, așa cum a fost pusă la punct de Stanislavski și îmbogățită cu ultimele achiziții metodice ale urmașilor, nu pot constitui obiectul însemnărilor de față. Studiul special închinat acestei probleme n-a fost încă întreprins. Ar fi o inițiativă pe cît de dificilă pe atît de necesară, care ar evidenția — fără doar și poate — deopotrivă imensele avantaje pe care le prezintă metoda față de modul tradițional de repetiție, foarte empiric, și cusururile pe care ea nu le-a depășit încă.

Fapt este că Efros respectă neabătut indicațiile lui Stanislavski, dîndu-le o aplicare practică creatoare.

Privitiv declarațiilor regizorului, repetițiile sale se organizează în modul următor: o repetiție de patru ore este consacrată realizării a două scene, pentru fiecare cîte două ore. Timpul de lucru la o scenă este dedicat analizei aprofundate a situației propuse de autor. Sînt urmărite în mod absolut concret împrejurările în care se desfășoară acțiunea, biografia personajelor, logica relațiilor dintre ele, linia centrală a conflictului. Repetiția se încheie în mod obligator prin verificarea în acțiune — în joc — a rezultatelor analizei preliminare. La prima „cercetare” prin acțiune se revine ulterior cu precizări și concretizări care fac ca actorii, improvizînd, să aibă tot mai imperios nevoie de textul exact al autorului, sau, ceea ce este același lucru, ca textul autorului să devină în mod organic, ca o necesitate inevitabilă, textul interpretărilor.

Confruntarea carcasei de acțiuni fizice ale personajelor cu textul pe care acestea îl pronunță arată că între cele două momente există cel mai adesea o destul de puternică neconcordanță. Cuvintele personajului fie că nu exprimă cu exactitate intențiile lui, fie că le exprimă numai în parte, fie că le exprimă fals ș.a.m.d., mergînd pînă la camuflarea voită sau nu a intenției prin cuvinte. Se întîmplă destul de des ca textul să exprime limpede intenții pe care personajul încearcă să le ascundă sau de care acesta nu este conștient.

Această constatare constituie premisa fundamentală a stilului sau manierei moderne de joc, a cărei teoretizare a și fost încercată.

Actorul modern care „gîndește” pe scenă este acela care pune mereu în lumină nepotrivirile inefabile între ceea ce *face* și ceea ce *spune* personajul lui, lăsîndu-ne să ghicim, îndărătul cuvintelor și acțiunilor exterioare, resorturile lor intime, nemărturisite. El nu anticipează niciodată prin joc acele adevăruri despre personaj pe care spectatorul trebuie să le afle ca *rezultat* al evoluției acestuia prin întreaga piesă, și deșteaptă permanent interesul față de viața interioară a personajului său, prin aceea că ne pune fără încetare în fața mecanismului extrem de complicat al compunerii caracterului din intenții, cuvinte, reacții, fapte contradictorii, de care personajul nu e întotdeauna conștient.

„A obține o imagine veridică, veridică și totuși imagine — nu este asta oare o problemă colosal de interesantă de rezolvată? Poate fi ea oare considerată obiectivistă?”

Efros, pășind pe același vad cu regia și actorii de la „Sovremennik”, caută să realizeze un concept nou de veridicitate în joc.

Naturaletă desăvirșită, aflată sub imperativul improvizației, la care se adaugă și reducerea atenției față de valoarea cuvîntului rostit, duce la o modalitate de joc „ca în viață”, care exclude orice artificiu, orice teatralitate în comportare, inclusiv adesea cerințele canonice ale meștegului academic tradițional în stăpînirea vocii, a dicțiunii, a plasticii.

La Efros, actorii joacă așa cum s-ar plimba pe stradă, ar conversa cu prietenii, ar lua prînzul sau ar face gospodărie.

Spectatorul trebuie să fie încredințat de adevărul deplin al jocului actorilor. Nu numai că acestora nu li se îngăduie să-l reducă, facilitînd prin teatral urmărirea acțiunii, dimpotrivă, spectatorului i se solicită efortul de a o face, așa cum s-ar petrece „în viață”, dacă el s-ar întîmpla să fie martorul indiscret al unei controverse între necunoscuți în tramvai sau — să spunem — al unei scene petrecute într-o cameră vecină, de care îl desparte un perete de sticlă.

* * *

În teatrul profesat de Efros, la actorii cu care lucrează sau pe care i-a format regizorul, creația actoricească încetează să fie înconjurată de o aură de miraculos.

În teatrul academic, perfecțiunea interpretării, devenită adesea scop în sine, face ca emoția directă stîrnită de evenimentele redată pe scenă („ce se petrece!”) să fie complet anihilată de emoția parazită a asistării la „misterul” întru chipării actoricești desăvirșite („cît de bine joacă!”)

În *104 pagini despre dragoste* (E. Radzinski), O. Iakovleva apare pe scenă cu o mișcare „de serviciu”, în timp ce sînt amplasate „la vedere” mesele și scaunele pentru primul tablou, și atacă fără tranziție dificila partitură a Natașei.

Această simplitate directă și francă, această dezavuare a meșteșugului actoricesc, această coborîre de pe piedestal se repetă frecvent, cu o detașare surprinzătoare.

Este uimitor să vezi cum actrița, pășind cu calm în spațiul de joc delimitat convențional, se „azvirle” asupra unui moment de paroxism emoțional, fără cea mai mică distanță de avînt.

Față de această uluitoare mobilitate interioară, stilul apăsător, „nervos”, dar „sobru” și „interiorizat”, practicat de teatre chiar dintre cele mai puțin învechite prin rutină, pare greoi și grosolan.

* * *

Dacă ducem pînă la ultimele consecințe ideea opoziției sistematice între text și intenție, obținem imaginea unui teatru în care cuvîntul îndeplinește numai o funcție secundară, fiindcă întreaga partitură verbală a rolului nu mai constituie decît un înveliș în spatele căruia, paralel, se desfășoară linia acțiunilor fizice. Spectatorul modern nu mai este astfel interesat de dialogul purtat de personaje, ci de conflictul subteran care se desfășoară între ele, care se manifestă în acțiune și prin subtext, și în raport cu care cuvintele sînt aproape indiferente. De aici dreptul (aproape datorita) actorului de a „zvîrli” textul, pentru a nu abate atenția spectatorului de la acțiune, pentru a i-o face transparentă.

Ignorarea tehnicii actoricești este la interpretii formați de Efros un cuțit cu două tăișuri.

Mai întii pentru că nu este vorba de ignorarea tehnicii ca atare, ci de negarea metodică a unei tehnici învechite. Actorii de la „Sovremennik”, bunăoară, care au pornit pe același drum, s-au oprit la jumătate. „Naturaletă” lor nu a devenit profesionalism și adesea se traduce prin diletantism și neputință, mai ales cînd textul este mai complicat ca formă (în *Cyrano*, de exemplu).

Simplitatea în spectacolele lui Efros reprezintă adesea disimularea virtuozității. În orice caz, spre asta se tinde.

Cînd Leonidik-L. Kruglii, în finalul *Sărmanului meu Marat* (A. Arbuzov), se hotărăște să plece de acasă, lăsîndu-și soția să-și refacă viața cu un altul și pentru a încerca să o refacă pe a lui, el își anunță hotărîrea nonșalant și zeflemisitor, cu o oroare de „vorbe mari”, pe care o trădează numai o ușoară precipitare, iar noi înțelegem că sîntem martorii unei teribile, nemărturisite drame de conștiință, în ciuda atitudinii de bagateli-

zare adoptate de artist. E evident că aici e vorba de o mare și rafinată măiestrie, și nu numai de intuiție, lăsată la voia întâmplării.

* * *

Noțiunile de dicțiune bună, de plastică bună (și altele încă) sint noțiuni foarte relative, al căror conținut se cere din vreme în vreme revizuit.

În plastica Iakovleva nu există nimic din eleganța și distincția actrițelor de formație mai veche, de la Teatrul Mic de pildă.

Iakovleva se mișcă desăvârșit, cu o libertate absolută, nu repetă un singur gest, mișcările ei „cîntă” tot timpul. Dar gestică Natașei nu e deloc haotică și întâmplătoare. Ticul caracteristic, încîntătorul obicei de a răsuci pe deget cîte o șuviță de păr, exprimă rînd pe rînd, fără posibilitate de îndoială, stări de spirit diferite și precis prinse. Sau, bunăoară, deprinderea de a jongla cu mere, formată de viața pe care o duce eroina și devenită aproape profesională. În scena petrecerii, cînd Natașa apare, pentru prima și singura dată, într-o rochie decoltată și fără mîneci, mișcările devin ușor stîngace și puțin crispate, gesturile se uniformizează, își pierd întrucîtva expresivitatea. Ghicim numaidecît că fata, care umblă de obicei în uniformă sau îmbrăcată sportiv, nu e deprinsă cu noua ținută, că e stînjenită, nelalargul ei. Pe deasupra, e și neliniștită, pentru că printre mușafiri se află și un fost prieten, în stare să provoace o scenă penibilă de gelozie.

* * *

Tot atît de adevărat este și faptul că, pe de altă parte, în momentul de față, arta spectacolelor lui Efros este accesibilă și poate să „prindă” numai în săli de teatru mici, și nici acolo nu este sigur că pînă la ultimul rînd de la balcon.

Există și un revers al inovațiilor din domeniul modului de joc actoricesc.

Nu întâmplător, atunci cînd Efros, nu de mult, a încercat să pună în scenă, pe același principiu, *Căsătoria* lui Gogol, el a suferit aproape un eșec.

Textul colorat și zemos al marelui clasic, cizelat pînă la ultima virgulă, încărcat de imagini și efecte de limbă, nu a suportat tratamentul „zvîrlirii”. Piesa a pierdut principala ei atracție, hiperbolismul de șarjă, pentru că actorii, nedepriși cu îngroșarea cerută de caricatură, nu au reușit să realizeze acel grotesc fără care Gogol nu e cu puțință.

* * *

Fiecare episod al piesei se construiește, în regia lui Efros și a celor care gîndesc la fel, dintr-un joc fragil de „a fi” și „a părea”, și doar în momentele de culminație planul lui „a fi” străbate la suprafață, „a părea” i se suprapune, se identifică cu el, și rezultă momentele fulgerătoare de „străpungere”, cînd întregul sens al conflictului este pus în lumină, demascat și descifrat. După secunda de „străpungere”, de explozie, reîncepe, îmbogățit de revelația avută, jocul de contraste între „a fi” și „a părea”.

Un text în care se spune „Te iubesc!” sau „Te urăsc!” nu poate fi rostit „cu dragoste” și respectiv „cu ură”. Jocul „pe text” sună înspăimîntător de fals. Nu mai puțin falsă este și așa-zisa interiorizare, care în esență aplatizează totul. Efros caută mereu soluția justă a textului în regiunea acțiunilor fizice celor mai îndepărtate, celor mai neașteptate, adresîndu-se uneori intențiilor diametral opuse. Asta îi conferă inedit și relief.

În spectacolul *La revedere, băieți!* (dramatizare după romanul lui B. Balter), un băiețandru, absolvent de școală medie, își ia inima în dinți să sărute o fată. O face pentru prima oară. Rolul tînarului este jucat de G. Saifulin, un actor crescut de Efros.

Rămăs între patru ochi cu fata și decis să-și pună dorința în aplicare, Volodia-Saifulin începe să se „prostescă”. O face intenționat, ca să-și învingă timiditatea, ca să mascheze emoția provocată de hotărîrea luată. Se trîntește pe jos, își prinde gleznele cu mîinile și se leagănă pe burtă, face flotări, gesticulează dezordonat, schițînd mișcări de gimnastică sau „răsfățîndu-se”.

Tot ce se spune în această scenă nu are nici o importanță. Urmărim intrigați complicatul „balet” pe care-l execută actorul, ghicind vag cam ce se ascunde îndărătul lui și întrebîndu-ne ce are să se întîmple mai departe.

Scena se încheie neașteptat. În plină maimuțareală, trîntit cu fața la podea și dînd din mîini ca un apucat, Volodia spune, cu aerul că nu dă importanță cererii și că se amuză în continuare, „Inka, vreau să te sărut!”. E o surpriză veselă și mișcătoare în același timp. Am urmărit cu încordare ce se întîmplă, fără să fim siguri de deznodămînt,

fiindcă actorul ne-a făcut să întim permanent, cu mare finețe psihologică și veridicitate și cu un dozaj infinitesimal, intențiile personajului.

* * *

Un mijloc sigur de a compromite un sistem bun este să-l expui schematic, transformând principiile directe în dogme și împingându-le la absurd.

Pentru Efros, nici metoda acțiunilor fizice, nici descoperirile recente nu sînt manual de actorie și îndreptar de regie. Artist sensibil și mlădios în mijloace, el își pune în practică vederile cu talent și pricepere, dublate de un profesionalism temeinic, solid, și de o îndelungată experiență. Întruparea practică pe care o dă Efros „metodologiei” dă rezultate care — cu unele excepții — o recomandă în tot ce conține ea mai atrăgător. Spectacolele lui Efros farmecă, emoționează și conving. Ele nu se pretează la rezumare și conspect.

„...deosebirea dintre fantoma tatălui lui Hamlet în spectacolul lui Brook și la Ohlopkov. La englezi apărea pe scenă un bărbat înalt și slab, în armură și cu fața palidă, semănînd cu Don Quijote. Și înțelegem numaidecît ce fel de tată avusese Hamlet și pentru ce merita să fie iubit de prinț. Pe cînd la Ohlopkov cineva pe jumătate nevăzut escalada o stîncă, auzeam o voce puternică, dar tot nu aflam cu cine avem de-a face. Era teatral și atîta tot.”

Realitatea ne care o aduce în scenă Efros este simplă și se alcătuiește din amănunte de viață obișnuite și familiare, începînd cu ambianța și sfîrșind cu gesturile cotidiene.

Acesta e diapazonul spectacolului *În căutarea bucuriei* (V. Rozov). Recunoaștem, la ridicarea cortinei, o locuință ca atîtea altele și aflăm, înainte de rostirea primului cuvînt, foarte multe despre locatarii ei. Sînt mai numeroși decît s-ar conveni într-un asemenea apartament — au instalat un divan în mijlocul sufrageriei pentru cei doi frați mai mici și l-au îngrădit printr-un paravan; amplasamentul e incomod, dar altul nu e posibil. Pe un perete e afîrnat portretul unui bărbat tînăr și dedesubt o sabie — mama și-a crescut singură copiii în venerație pentru memoria tatălui, căzut în război. În casă domnesc ordinea și curățenia, sînt multe plante.

Fratele mijlociu se întoarce dis-de-diminează: a rătăcit toată noaptea pe străzi cu prietena lui. Mezinul e treaz și începe să-l tachineze — nu e pentru prima oară cînd se întîmplă așa ceva. Cel mic scrie noaptea versuri, iar mijlociul e cel dintîi critic al lui. Mama este prima care se trezește în casă. Sîntem martorii ritualului matinal, care se desfășoară lent, cu toate detaliile sale.

Această densitate a observației de viață constituie materialul brut din care se nasc nedezmîntit toate spectacolele regizorului. În „felia de viață” își are rădăcina poezia teatrului lui Efros, incompatibil cu extractele și abstracțiunile, cu personajele-funcții, nelegate prin relații de viață concrete, nesituate în timp și spațiu, suspendate în vid.

* * *

O atmosferă intimă, impregnată de poezie și lirism, scaldă spectacolele regizorului, conferindu-le un farmec învăluitoare și vibrant. Acest lirism izvorăște însă întotdeauna din concret. Efros are darul neprețuit de a descoperi frumosul și de a-l scoate la lumină din miezul celor mai banale lucruri, acolo unde alții nu găsec decît poncife.

Un adolescent declamă cu înfrigurare versuri stîngace, dar fremătătoare, proaspăt compuse. Un tînăr venit de la țară, cam morocănos și cam închis, terorizat de taică-său, pe care-l suportă supus, ascunzîndu-și stoic revolta, și-a tănuit timid prima iubire, profundă și pură, pentru o fată de la oraș, și își face curaj pentru o declarație de dragoste; o face gîtit de tulburare, dintr-o singură răsufare, încremenit stană de piatră — și se arată pe neașteptate delicat și tandru.

Nostalgia adolescenței, a ingenuității și teribilismelor ei zgomotoase, a timidității ei neîndeminate, simulînd bătărănia, pare de altfel să fie un motiv apropiat regizorului.

Efros este perspicace și are o sensibilitate ascuțită, de seismograf. Din incidente anodine el degajă emoție autentică și revelatorie, însoțită mai întotdeauna de umor blajin. Acesta îi dă mereu o nuanță de distanțare lucidă, care o ferește de dulcegărie și romanțiozitate. Așa se întîmplă în episoadele din Rozov, unde — nehotărît, între două

colege amozate de el, cînd orgolios, cînd dezorientat, cînd „cinic“, cînd sentimental — croul *Căutării bucuriei* nimereste mereu în încurcături de un haz copios.

* * *

Struna satirică nu lipsește regizorului. Dar modalitatea pamfletului îi este necunoscută. La Efros devin incisive însăși observația și analiza psihologică necruțătoare a resorturilor lăuntrice. Tonul este aparent fără patimă, spiritul mic-burghez, pe care Efros îl atacă înverșunat în toate manifestările lui, este dezgolit metodic, dar tocmai obiectivitatea acestei operații se transmite spectatorului ca intoleranță vehementă.

Lidia Mihailovna, instructoroa de pionieri din *Prietenul meu, Kolka!* (A. Hmelik), în interpretarea magistrală a lui A. Dmitrieva, a devenit aproape nume comun, un arhetip. Directorul taberei din filmul *Bine ați venit!* sau *Intrarea străinilor interzisă* este doar o reeditare mai puțin șlefuită a figurii create în spectacolul lui Efros. Sint condamnate birocrăția și dogmatismul, indiferența și plictiseala, îngustimea de vederi, încurajarea ipocriziei și arivismului în școală.

Dar nu acest verdict în sine dădea profunzime și forță de convingere zguduitoare tipului realizat de actriță, ci dezvăluirea pîrghiilor care pun în mișcare aceste racile.

În fond, Lidia Mihailovna este o nefericită. Ea a crezut, poate, cîndva, în ceva, astăzi nu mai crede în nimic. S-a blazat. Nu a reușit să-și facă un cămin, nu are copii și nu iubește copiii. Dimpotrivă, îi urăște aproape și, într-un fel, se răzbună, fiindcă i se pare că ei i-au răpit viața particulară, ei, pentru care ea muncește dintotdeauna. În realitate, Lidia Mihailovna nu mai crede de mult în devoțiune dezinteresată. Ea se ocupă de educarea elevilor așa cum ar presta orice alt serviciu care i-ar aduce o piine. Lidia Mihailovna nici nu mai poate înțelege că se poate munci din convingere, cu plăcere și interes, împotrindu-te cu îndrăzneală rutinei. Ea e opacă la inițiativele celorlalți și devine chiar agresivă cînd simte că pierde teren. I se pare că e săpată, își crede amenințată „slujba“ și se apără atacînd. Și doar foarte departe în străfundul conștiinței ei licărește o fărîmă de regret, sau de invidie, sau de înțelegere, de care Lidia Mihailovna se teme și pe care o reprimă cu nepăsare silită.

Dmitrievici i-a reușit un aliaj rar între sarcasm nimicitor și compasiune tragică.

* * *

Preferința lui Efros se îndreaptă către piesele „de cameră“, către dramaturgia de analiză psihologică. Aceasta, totdeauna de o precizie fără greș, atinge adesea la Efros complexitate și finețe de filigran.

Într-o scenă din *Ei și noi* (N. Dolinina), un elev de clasa a 10-a, natură retractilă și nervoasă, rămîne între patru ochi cu sora unui coleg al său, o fetiță foarte dezghețată și „independentă“, care e în clasa a 7-a și ține, firește, să pară mai mare și să fie tratată de la egal la egal de prietenii fratelui ei.

Situația e „pe muchie de cuțit“ între siropos (idila cu făptura inocentă care îmblinzește „fiara“) și trivial (atracția morbidă a tînarului „cu complexe“ față de copila fragedă și neștiutoare).

Soluția lui Efros este cuceritoare prin delicatețe: băiatul se amuză sincer de postura lui inedită și bizară — el, care e „mare“, se simte atras (ce-ar spune colegii lui s-o știe!) de această „puștoaică“ emancipată. Nu vedește nici un moment față de ea mai mult decît numai simpatie. Se reține cu tact instinctiv: nu vrea să neliniștească, să alarmeze. Fetița nu pare să fie conștientă că se află într-o situație riscată. E încintată să fie obiectul atenției celui alt, simțindu-i însă caracterul special, și cochetează foarte copilăros. Tonul discuției este permanent de glumă, de joacă, fiecare dintre cei doi mimează persiflarea „modului grav“, se autopersiflează, tocmai pentru că relațiile care se stabilesc sînt serioase și nici unul nu vrea să se priveze de comunicarea tulburătoare cu celălalt.

Mizanscena — una dintre acele mizanscene ale lui Efros, care nu se uită — fixează cu umor situația aceasta complicată și foarte curată.

Fetița s-a suit în joacă pe masă și stă în picioare. Băiatul șade pe scaun alături și, bătînd darabana cu degetele pe masă, le apropie mereu, în joacă, de pantoful fetei. Jocul camuflează o încercare de mîngiere abia-abia schițată. Fetița se îndepărtează treptat de mina partenerului — mereu în joacă —, pînă cînd, ajunsă în colțul opus al mesei, e gata-gata să-și piardă echilibrul. Reacția amuzată și de înțelegere tacită a amîndorura încheie scena.

* * *

Efros este dovada vie a faptului că nuanțele, semitonurile în regie nu exclud deloc intensitatea conflictului dramatic și nu coboară cîtuși de puțin temperatura la care se

consumă acesta. Dimpotrivă, izbucnirile pătimașe, violente și stările de spirit estomate se reliefează reciproc.

În *Ei și noi*, scena culminantă o constituie explicația furtunoasă a doi dintre elevi, „rebelul”, care s-a dovedit adineauri atât de atent, și „idealistul”, fratele fiștei. Se înfruntă nihilismul, cinismul, lipsa de încredere, cu afirmarea unei ferme principialități. Este „clipa de adevăr”, când se dau la iveală reproșuri îndelung ocolite, se aduc învinuirii până atunci tănuite, se pronunță invective care mocnesc de mult, se fac declarații patetice de principii.

În montarea lui Efras, scena aceasta încalcă toate regulile „de bună-purtare” convenite în teatrul meșteșugăresc. Tot timpul discuției, interlocutorii se plimbă prin cameră cu pași mari, rapid, agitat, și schimbă frazele din mers, țipînd în gura mare. Sînt amîndoi îmbătați de plăcerea de a se exprima pînă la capăt, de a-și arunca reciproc adevărul în față. În focul polemicii și în stare de afect, lucrurilor li se spune pe nume, verde, fără ocoliş. Lozinca și aforismul devin firești, sînt cerute de logica acestui schimb foarte nud de teze contrarii, descriind ciocnire de poziții. Aplombul și tonul ridicat, aproape de scandal, justifică pe de-a-ntregul modalitatea discuției, care într-un ritm mai puțin aprins ar suna fals.

Se adaugă la asta că violențele camuflează în bună parte interesul și simpatia reciprocă. Injuria alternează cu dăscălirea și amîndouă sînt o manifestare subtilă de afecțiune și deferență.

Combustia — și, paralel, volumul vocal! — nu scade nici o clipă pe tot parcursul acestei destul de întinse scene. Forțele care se năpustesc una asupra celeilalte sînt atât de strîns angrenate, comunicarea atât de fără fisură, încît înțelegem că o asemenea discuție, care nu se poate sfîrși decît prin zdrobirea morală a unuia dintre adversari, ceea ce se și întîmplă, implică revizuirii și replămădiri interioare de amîndouă părțile. Într-adevăr, „idealistul”, învingător, sfîrșește prin a înțelege că termenii opoziției se regeuzează. „Ei” și „noi” nu sînt „nihilisti” și „idealiști” — opoziție falsă —, ci cei atașați cu adevărat de principii, străini de dogme și de carierism, sincer frămîntați de tot ce se petrece în jurul lor, și cei care se folosesc de principii pentru ca să parvină.

* * *

Fie că le numim „străpungere”, fie că le punem pe seama uriașei capacități de trăire a actorilor lui Efras, momentele-vîrf, pregătite cu grijă, dar neanunțate înainte de vreme, rămîn clipele de revelație și zguduire în teatrul lui Efras.

Ele înfirmă presupunerea pripită că maniera „cehoviană” nu permite incandescența pasiunilor, explozia temperamentală, revărsarea răvășitoare de sentimente.

Niura (A. Dmitrieva) din *În ziua nunții* (V. Rozov) presimte că logodnicul ei nu o iubește și că se însoară cu ea numai dintr-o obligație morală. Mulți dintre cei apropiați i-o dau a înțelege, iar un prieten al viitorului soț îi cere deschis să-i redea acestuia „libertatea”. Niura, pentru care e de mult timpul să se mărite, își iubește logodnicul și — nici foarte frumoasă, nici cultivată, destul de veștejită de veșnicele griji — se simte în inferioritate față de rivala care îi e preferată. Pentru Niura, știrea e o lovitură brutală. Scenă după scenă, replică după replică, nesiguranța și neliniștea care rod, orgoliul de a respinge compătımirea și nevoia de a o accepta, dragostea care — sinceră — se revarsă și demnitatea care nu îngăduie umilirea, pornirea vindictivă, de răutate care mușcă, și delicatetea naturală, care retractează și cere iertare, disperarea de a nu rămîne singură, tot acest ghem, oscilînd între încredere și neîncredere, este desfăcut de acțiță pînă în clipa (în finalul actului al doilea) cînd suferința, de nesuportat, nu se mai poate disimula. Niura se cramponează de iubitul ei cu o deznădejde pe care numai un fantastic simț al măsurii o menține la un imponderabil dincoace de patologic. Oboseala sufletească e apoi copleșitoare, o sfîrșeală dezolantă.

În ultimul act, la masa sărbătorească a cununiei, Niura revine, aparent calmă. Dincolo de aparentă, spectatorul deslușește, după scena dinainte, o încordare extremă. Este secunda dintre momentul înțelegerii și rezoluția supremă.

Niura găsește în sine puterea de a nu accepta compromisul și, după primul toast, cînd, potrivit datinii, mesenii strigă: „Amar!”, îi redă mirelui libertatea. Trecerea aproape imperceptibilă, pe care o face A. Dmitrieva, de la comunicarea cu voce albă și înceată a hotărîrii la urletul „Ți-o redau! Ți-o redau!” din final, este cutremurătoare.

În sala de așteptare de la aeroport, stewardesa Natașa — O. Iakovleva (104 pagini despre dragoste) se desparte de Evdokimov, fizicianul atomist, după ce a înțeles că acesta

nu o va putea considera niciodată egalul său și nu-i va răspunde niciodată iubind-o cu măsura dragostei ei. Nici pudoarea, nici voința trează de a nu se da în spectacol n-o mai pot reține pe Natașa. Printre hohote, înecatâ în lacrimi și gemete, se rupe din ea mărturisirea neputinței de a se refuza unei iubiri care o covârșește, dar care e sortită să fie veșnic o tortură. Zadarnic încearcă Evdokimov s-o calmeze. Zadarnic încearcă să se stăpânească Natașa, să braveze, glumind pe propria-i socoteală. Încercarea jalnică de a părea sigură pe sine, chiar cinică, nu face surîsul ei chinuit și fără apărare decât mai tragic încă. Un suflu de absolut, provenit din obsesia imposibilității de comunicare deplină între oameni, bîntuie scena.

* * *

Arta lui Efros nu cunoaște, prin însăși natura ei, căutarea efectelor. Mizanscenele regizorului sînt strict funcționale. Nicăieri nu se simte elaborarea. În realitate, însă, economă pînă la avarie, partitura de mișcare a ultimelor spectacole ale lui Efros e savantă. Regizorul gîndește totdeauna mizanscena pînă în cele mai mici amănunte și asigură astfel permanenta ei lizibilitate.

În actul al doilea al *Sărmanului Marat*, Lika are de ales între doi bărbați. Mizanscena mereu liniară, cu eroina mereu situată în centru și obligată să se răsucească febril cînd către unul, cînd către celălalt dintre cei doi, aflați în colțuri opuse ale scenei, exprimă laconic și direct ideea de balanță și opțiune.

Plastica ascetă a regizorului nu respinge însă atitudinile izbitoare, memorabile, și compozițiile statuare, atunci cînd ele decurg firesc din context și sînt revendicate de acesta.

Marat și Leonidik se reîntîlnesc pentru prima oară după război. O imensă pauză a revederii — cei doi se apropie unul de altul, fiecare întinde brațul în întîmpinarea celuilalt, și, oprindu-l așa, la depărtare, fără nici o vorbă, mototolește îndelung în palmă, brutal și afectuos, fața prietenului, încercînd o comunicare tactilă. Regăsirea bărbătească și dureros răscolitoare provoacă un șoc emoțional de neuitat.

În ultimul act al piesei lui Rozov, *În ziua nunții*, oaspeții se adună la masă, așteptînd reîntoarcerea mirilor de la ofiterul stării civile. Ceva nefiresc, neliniștitor, plutește în aer. Nimeni nu are chef de petrecere. Se comentează veninos, se bîrfește, se fac reflecții amare. Se trăiește în așteptarea scandalului. Un musafir spune o frază, un altul continuă, al treilea leagă. Scena se desfășoară lent, static. Toți s-au oprit în picioare, cu fața către rampă, răsfițați pe toată suprafața scenei, între mese. Disecată părere cu părere, „opinia publică“ devine cor antic rău-prevestitor. Se creează pregnant o stare de spirit de cumplită tensiune.

* * *

Procedeele lui Efros, oricît de personale, pot fi totuși, ca procedee, destul de ușor paștigate. Dar cînd substanța, miezul lipsesc, maniera imitată devine ridicolă.

În schimb, Efros împrumută adesea formule convenționale de la confrăți, înrîmîndu-și spectacolele sau fragmentele din spectacole. Nu fără cochetărie, căci procedeele străine distonează la el grațios cu veridicitatea necondiționată a momentului dramatic învecinat, punînd-o parcă și mai bine în valoare. Efros nu face concesii „modei“, slujindu-se de aceste trucuri. Ele au, mai degrabă, sens polemic.

În *104 pagini despre dragoste*, locul de acțiune al numeroaselor scene, înlănțuite cinematic, este marcat prin panouri cu desene simbolice sau inscripții (Camera lui Evdokimov). Ni se sugerează astfel posibilitatea îmbinării realismului în joc cu „ultimalele cuceriri“ ale scenografiei și regiei moderne, și ni se creează totodată o *image* adecvată lumii pe care o reflectă piesa. Impresia de haos, de neorganizare scenică, de amorf — întreținută subtil cu ajutorul unei tehnici „de ceasornic“ a schimbării decorului —, oferă acțiunii un fundal sugestiv.

În *Ei și noi*, introducînd între acte corul vorbit, din dorința de a accentua publicistic, Efros devine fără să vrea ironic: substanța spectacolului discreditează cu desăvîrșire formula agitatorică împrumutată. Rezistă însă intervențiile propulsate de elan romantic, adică de un element organic poeticii spectacolului.

„Convenția și teatralitatea, sînt convins, reprezintă bune ajutoare în domeniul aspectului exterior al spectacolului (deși chiar aici e necesar ca ele să fie folosite prudent, ca acele otrăvuri care, în doza cuvenită, vindecă, dar, dacă doza e prea mareucid).

În ce privește jocul actorilor, mi se pare că, avînd chiar fundal o scenografie convențională, trebuie jucat astăzi încă mai real, încă mai subțire psihologic, încă mai veridic.“

Efros se arată indiferent față de aspectul exterior al punerilor sale în scenă, colaboratorii lui obișnuiți sînt talentații decoratori V. Lalevici și N. Sosunov. Scenografia lor se bazează pe un principiu unic. Variațiile ei de la o piesă la alta se dovedesc suficiente regizorului. Efros a renunțat, pare-se definitiv, la cortină, a abandonat pavilionul construit, lasă mai întotdeauna neschimbată arhitectura stabilă a cutiei scenice, îmbrăcată doar ad-hoc în haine neutre; se dezvăluie astfel culisele, arlechinii, circularul. Doar în centru, pe podeaua dreaptă a scenei, uneori ușor „tăiată“ prin practicabile, câteva elemente de mobilă și recuzită. Două-trei detalii nestilizate, aproape neretușate de scenograf, sînt destul pentru a crea și ambianța și stilul spectacolului: trei mese lungi dispuse în U și bănci înjghebate din scînduri puse pe butuci — *În ziua nunții*; cuierul școlare cu multe brațe, trei table negre și câteva pupitre — *În Ei și noi*.

E interesant că sumarul aspect exterior-tip, care la origine e menit să slujească în chip cît mai precis și laconic fiecare piesă în parte, dobîndește repede un fel de stranie independență față de dramaturgie și spectacol, amintind, pe alte planuri, construcția fixă a scenei elizabetane, sau arhitectura scenică originală, fixă și ea, imaginată de Copeau pentru Vieux-Colombier.

Chiar fundalul pe care sînt zugrăvite, în manieră de mozaic și foarte esențializat, chipurile celor trei eroi din *Sărmanul meu Marat* nu tulbură, dimpotrivă, subliniază sentimentul de neutralitate a cadrului fix față de acțiune. Desigur că arsenalul regizorului este sărăcit din cauza asta. Dar, pînă acum, cel puțin, e o renunțare voită. Efros refuză decorul impresionist, de sugestie, obiectul care „joacă“ alături de actor și în locul acestuia.

Pentru Efros, totul se exprimă numai prin om.

În asta e poate un punct vulnerabil, dar tot în asta stă și grandoarea artei regizorului.

Compararea lui Efros cu Liubimov necesită, firește, o anumită schematizare a raporturilor dintre cei doi regizori. Totuși, ea pune în lumină opoziția principială între două tendințe teatrale, care se exprimă prin formulele „totul prin actor“ și „regie pură“. Efros caută să prindă în spectacolele sale întreaga complexitate, toate complicațiile și contradicțiile psihologice ale contemporanilor săi; și socotește că această foarte dificilă tentativă este prin ea însăși în cel mai înalt grad teatrală.

Liubimov, dimpotrivă, cultivă teatrul monumental, teatrul-afiș, publicistic. Genul îndrăgit de Liubimov reclamă esențializarea și îngroșarea caracterelor. Regizorul urmărește în montările sale sursele teatrului popular, preocuparea lui permanentă este spectaculozitatea, și pe această linie el face apel la componentele „teatrului total“ — pantomimă, muzică, dans.

Care dintre căutările teatrului contemporan se vor arăta mai fructuoase este greu de prezis. Cele mai reușite încercări de sinteză au arătat însă, pretutindeni unde regizorii se frămîntă încercînd drumuri noi, că teatrul modern nu se poate dispensa de psihologism și nu se poate realiza în lipsa unor foarte sensibile organisme actoricești. Aceasta este calea spinoasă pe care pășește Efros.

Gheorghe Mileteanu