

Daria DIMIU

Provocarea este limbajul lui teatral

Kama Ginkas s-a născut în Lituania în anul 1941, cu doar câteva săptămâni înainte de ocupația germană. El și familia lui au fost printre cei circa 30.000 de evrei din ghetoul orașului Kaunas. Dintre miile de copii închiși acolo, doar ȘASE au supraviețuit războiului. Micul Kama a fost adăpostit de diferite persoane, între alții de o tânără actriță sau de o călugăriță catolică.

A absolvit Institutul de Teatru, Muzică și Cinematografie din Leningrad în 1967, unde l-a avut ca profesor pe Ghiorgi Tovstonogov. Nu s-a putut însă adapta regulilor „realismului socialist” impuse de sistemul sovietic, și aproape că nici nu a lucrat până la sfârșitul anilor '70. Abia un deceniu mai târziu, în contextul prefacerilor și relaxării de pe plan politic, talentul lui Ginkas a găsit teren prielnic să se dezvolte.

În ultimii douăzeci de ani a lucrat frecvent în străinătate, varii montări aducându-i faimă internațională. Actualmente e profesor la Școala de Artă Teatrală din Moscova și la Academia de Arte din Helsinki.

Pasionat de montarea clasicii, este faimos pentru interesul arătat dramatizărilor. Sub bagheta sa au văzut lumina rampei spectacole pornind de la nuvele și proze scurte (*Însemnări din subterană* după Dostoievski, diverse nuvele de Cehov,



printre care *Doamna cu cățelul* ș.a.), de la fragmente de roman (de exemplu, *Jucăm „Crima“* și *K.I. de la „Crima“* după *Crimă și pedeapsă*, *Un poem ridicol* după capitolul „Marele Inchizitor” din *Frații Karamazov* de Dostoievski – spectacol prezent și el în actuala ediție a Festivalului Național de Teatru, cu Igor Iasulovici în rolul înaltului prelat) și chiar de la documente istorice sau articole.

Fidel opțiunii sale pentru spații neconvenționale (montase un spectacol la baza scărilor teatrului), Ginkas a plasat **Călugărul negru** după nuvela omonimă de A.P. Cehov în balconul teatrului. Ceea ce creează o atmosferă intimistă, dar și potențează ideea de înălțare, de supranatural desprinsă din acțiune.

Scrise între 1886 și 1900 și răspândite inițial prin diverse ziare și reviste, prozele scurte i-au adus lui Cehov o popularitate crescândă, indicându-l drept interpret al dispozițiilor și stării sufletești proprii epocii sale. În aceste lucrări, interesul autorului nu se centrează pe ființe de excepție, ci pe probleme. Un posibil răspuns la aceste probleme este chiar concluzia din *O poveste banală*: „Nu știu”. Dincolo de simplitatea exprimării se citește certitudinea filosofică doar a neștiinței. Însă necunoașterea laconic mărturisită nu exclude dorința sfâșietoare de cunoaștere, chiar dacă prețul acestui zbcium spre *mai mult, mai departe, mai înalt* este beția, nebunia, suicidul.

Deși redusă ca întindere, nuvela *Călugărul negru* (1893) ridică varii probleme unui regizor; și asta, înainte de a pomeni despre natura literară specială sau despre minuțioasa conducere a personajelor. Sumedenia de personaje – majoritatea episodice în scriitură – și de spații, alternanța dintre interioare și peisaje, lungul timp al acțiunii (mai mult de doi ani), necesar dezvoltării – mai degrabă agravării! – psihice pe care scriitorul țintește s-o prezinte fac nuvela mai potrivită adaptării cinematografice decât celei scenice.

Pentru că își simțea nervii atinși, strălucitul absolvent de psihologie și pasionat de filosofie Andrei Kovrin decide să își petreacă un timp la țară. Evadarea din Moscova studiilor include niște plăcute discuții despre Artă, menirea geniului și superioritate. Numai că interlocutorul nu aparține acestei lumi...

De o simplitate stilizată, cadrul scenografic gândit de Serghei Barkhin, colaborator fidel al regizorului, creează o atmosferă intimistă. Un promontoriu construit de la buza scenei mult peste limita balconului condamnă aproape complet primele două rânduri de scaune. Un cub negru, înalt, plasat departe, în adâncimea scenei și în picaj față de privirea spectatorilor desemnează malul abrupt al lacului de pe moșia Pesoțkilor. Silueta unui chioșc octogonal, plasat pe muchia din spate a spațiului de joc desemnat, se profilează pe fundalul cutiei italiene, suplinind toate spațiile imaginate de autor, dar păstrând iluzia vastității. Zeci de pene de păun, înfipte în podea, spintecă semeț aerul. Ele indică în primă instanță locul, moșia tutorelui, horticultor renumit în toată Rusia. Dar neașteptatul vizualului înglobează atât straniețea cadrului (Cehov pomenește de un măr ca umbrela, un păr paralelipipedic, unii arbori sferici...), cât și orgoliul vizitatorului. Prin mlădiere și fășăit, uimitoarele spice evocă neliniștea lanului de secară unde are loc prima viziune.

Jocul de un fin realism psihologic al actorilor, gesturile și tonurile minuțios dozate lasă replicile să se înalțe învoalte, să picure și să prindă rădăcini în sufletul fiecăruia dintre spectatori. Culorile deschise ale costumelor și ale trunchiurilor fragede ce mărginesc spațiul de joc, naturalețea țesăturilor și a lemnului, chiar și tremurul penelor cu multiple înțelesuri converg spre o atmosferă patriarhală, spre deschideri necuprinse, la rândul-le ambivalente.

Se întâmplă ca adaptatorii să tindă a exploata rândurile de la care pornesc și să înceapă astfel montarea în detalii. Ginkas dovedește o abordare diferită: el mută accentul de pe acțiune pe relație, concentrându-se nu numai pe raportul cizelat dintre personaje, ci și pe schimbul energetic dintre actori și public. De altfel, conform unui articol apărut la New York, Ginkas spusese despre dramatizări că „acest gen de spectacole nu pot fi pe de-a-ntregul realiste. [...] Este un joc. Trebuie dezvoltate noi reguli, iar publicul trebuie implicat pentru a juca împreună cu noi acest joc. Uneori, publicul nu cunoaște regulile, și ne folosim de asta pentru a-l provoca. Provocarea este limbajul meu teatral”.

Comprimarea operată în text, înmănunchierea unor subtile sugestii de gest, culoare și ton, stăpânirea fără cusur a mișcărilor și acuratețea momentelor statice nu diminuează prin opțiuni regizorale și artificii actoricești valențele textului, nu restrâng dimensiunea metafizică. Regizorul traduce pasajele literare descriptive în dinamism: cea dintâi apariție în scenă a călugărului negru redă tridimensional apropierea tumultuoasă a unui con întunecat ca de tornadă, care, pe măsură ce avansează spre Andrei, descrește până la dimensiunea familiară a unui stat de om. Respectând simplitatea cuvintelor folosite de Cehov, Ginkas transformă în acțiune scenică motivațiile abia intuite și resorturile ascunse ale personajelor (de exemplu, intrarea Taniei cărând valizele oaspetelui atestă deopotrivă respectul purtat lui și supunerea filială). În plus, el jonglează cu textul, distribuindu-l actorilor într-un mod neașteptat față de cursivitatea lecturii. Bunăoară, curând după începutul spectacolului cu sosirea la moșie, bătrânul Pesoțki asistă ascuns între spice la conversația cu tentă amoroasă dintre tineri și o întrerupe prin apartéuri, deși cele două dialoguri sunt, în proza inspiratoare, total separate și mult ulterioare.

Tenta fantastică este păstrată prin arta celor doi permanent în relație. Intrările și pozițiile mereu diferite ale călugărului ilustrează, în fond, dispozițiile schimbătoare ale celui ce-i generează apariția sau, mult mai rațional spus, urmăresc evoluția unei boli psihice. La prima apariție, Igor Iasulovici irumpe în scenă, în timp ce lumina domol coboară și penele se clatină ușor. De sub veșmântul negru purtat pe un stativ supradimensionat, figura bonomă și nițel răutăcioasă a călugărului îl privește cu interes pe Andrei, rămas singur în crepuscul, apoi se pierde peste balustrada chioșcului. La un moment dat, printr-un joc de lumini și umbre, pare să se materializeze subit din profunzimea scenei, la un altul se ițește sprinter din abisul prezumat și atârnă cu capul în jos de tavanul chioșcului, cântând.

În nuvelă, fondul sonor are o mare importanță: disjunția între muzica instrumentală – acompaniind deseale primiri din casa gazdelor – și o anume serenadă ce declanșează în spiritul lui Andrei halucinațiile se păstrează și în plan spectacular. Acordurile în surdină ale pianului reconstruiesc atmosfera casnică sau campestră, de liniște și pace sufletească, pe când o arie din *Rigoletto* de Verdi, redată de difuzoare la diferite intensități (când ca venită din depărtări, când tumultuoasă și amenințătoare) și însoțită ba de un zgomot surd, ca prevestitor de cutremur, ba de un uruit de poartă din străfunduri prefațează apariția călugărului negru.

Ritualul ceaiului, atât de specific rusesc, este oficiat de stăpânul casei dintr-un delicat serviciu de porțelan alb, nu în jurul unui samovar. Detaliul nu ține de vreo dorință regizorală de a înlesni acceptarea spectacolului peste granițe (deși cu siguranță ajută!), ci descinde din chiar rândurile parcimonioase ale lui Cehov. Succesiunea gesturilor este, însă, gândită special pentru scenă: Pesotski toarnă atent lichidul în ceșcuță, ridicând și coborând gâtul ceainicului astfel încât niciun strop să nu se irosească, învârte grijuliu ceșcuța mereu în același sens, pentru ca

zahărul să se topească, toarnă apoi puțin în farfurioară ca să se răcească... Cu o vădită plăcere înscrisă pe chip, repetarea de către musafir a acelorași mișcări redă tacit legătura dintre cei doi bărbați și explică, de fapt, întreaga derulare exterioară a faptelor. Crescut de mic de Pesotski, după ce rămăsese orfan de ambii părinți, Andrei păstrează în adâncul sufletului său pe de o parte nevoia recurgerii la copilăria prea de timpuriu sfârșită, pe de alta, necesitatea unei autorități paterne la care să se raporteze întru ghidaj și sprijin. Aceasta și explică, parțial, de ce dorința celui care l-a crescut de a-l avea drept ginere contribuie la decizia lui Kovrin de a o lua de soție pe Tania... Pe de altă parte însă, cei (doar!) câțiva ani petrecuți departe, cunoștințele acumulate la oraș și tuberculoza ereditară activată pe fondul surmenajului intelectual l-au făcut să nu mai fie mulțumit de tovărășia gazdelor, să nu se mai recunoască în relațiile cu ele. În mai toate interacțiunile lor, un aer de compasiune din partea lui înlocuiește vechile afinități.

Spectacolul este construit în mare parte din scene în doi. Interpretul lui Kovrin, Serghei Makovețki operează o abilită diferențiere între parteneri, o disjungere comportamentală în raport cu esența personajelor cu care intră în contact. În compania muritorilor păstrează o linie egală a discursului, dar, la răstimpuri, ținuta denotă când dezolare, când așteptare fără sfârșit, fizionomia toată i se transformă: figura-i lunecă într-un vag plictis iute alungat, ochii au sclipiri pasagere vădit contrastante cu subiectul conversației, părând când magnetizați de ceva de dincolo de orizonturile umane, când copleșiți de o inexplicabilă melancolie. Dar de câte ori relaționează cu spiritul, o serenitate îi inundă chipul, cuvintele sunt mai înflăcărate, privirea scăpărătoare, și trupul – străbătut de o energie nebănuită.

Pradă orgoliului (întreținut și de respectul arătat de gazde), Andrei plăsmuiește sau atrage – fiecare cititor sau spectator e liber să aleagă propria-i interpretare – entitatea în preajma căreia să-și simtă potolită setea de cunoaștere. Demarând dialogul cu călugărul doar de el văzut și auzit, Andrei găsește răspunsuri sau confirmări întrebărilor care-l macină, sens menirii lui și existenței în general. Călugărul negru ivit în calea lui Andrei este un miraj necesar lui, un rod al solitudinii și al căutărilor sale. De altfel, își și spune, după prima „întâlnire” că nu poate fi decât bună o halucinație care pe el îl face fericit și pe alții nu-i afectează.

Numai că pe alții îi afectează... sau – din nou ambivalența! – îi deranjează fericirea căreia ei nu îi sunt parte. Bombardat cu leacuri și-ngrijiri, vedeniile lui Kovrin conțin. Anotimpurile se succed, mândrele pene de păun zac acum în căpițe anoste, câțiva mașiniști au intrat în scenă, obturând cu zgomot în fața noastră chioșcul. Trecutul pare să se fi stins definitiv, dar și personajul principal se înfățișează golit de energie. Părul vâlvoi și vag cărlionțat al boemului de odinioară e acum lipit de creștet, sclipirea zglobie nu-i mai luminează privirile, noua calitate de soț rivalizează ca efect nociv cu cea de pacient, până și umbletul a pierdut din elasticitate.

Jinduind după experiențele de acum inaccesibile, secătuit (de tuberculoza ereditară galopantă? de evoluția bolii psihice? mistuit de tentația absolutului proprie artistului...? tustrele variantele sunt posibile), separat de nevastă, Andrei părăsește această lume. Prăbușit la podea în poziție fetală cu spatele la public și cu fața spre halucinația ce-i întinde pașnic mâna, însăși moartea lui lasă fără răspuns categoric întrebarea asupra sensului vieții și a esenței vedeniei. Părăsește o lume prea strâmtă pentru a-l pricepe...?