

„Teatralitatea” — expresia teatrală, nouă, vie, pregnant prezentă în spectacol — este o noțiune care preocupă în mod deosebit pe oamenii de teatru și pe critici. În revista noastră s-a discutat mult în jurul acestei teme, mai ales cu prilejul dezbaterii spectacolului *Umbra de la Teatrul de Comedie*. Pentru a continua discuția, orientînd-o, în același timp, către problemele profesionale ale muncii scenice de fiecare zi, am rugat pe regizorul Valeriu Moisescu să analizeze pentru noi modul în care această preocupare a „teatralizării” spectacolului se reflectă în activitatea concretă de elaborare a unui spectacol. Însemnările se referă la ultimele două montări ale regizorului — Bertoldo la curte, pus în scenă la Teatrul de Stat din Ploiești, și Jocul de-a vacanța, în pregătire la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” — și constituie un fel de „fișe de lucru” ale regizorului.

„...DAR EU AM VĂZUT IDEI”

N

u se poate discuta despre munca regizorului (și implicit, și despre preocupările sale teoretice și practice) în afara textelor pe care se bazează ea. Deci, pentru a începe cu începutul, trebuie să explic

de ce am ales Bertoldo pentru spectacolul montat în stagiunea trecută la Ploiești.

Pentru trei motive. Întîiul este actualitatea ideii. Piesa lui Dursi este o piesă despre intransigența spiritului popular, despre imposibilitatea împăcării între clase, despre faptul că spiritul popular și expresia lui, arta populară, personificată în piesă prin rapsodul Bertoldo, nu pot fi cumpărate cu nimic, niciodată. Ideea mi se pare foarte actuală, așa zice chiar de o actualitate „la zi”, în contextul apariției și propagării — în țările capitaliste — a unor teorii despre împăcarea între clase, capitalism popular, stingerea conflictelor dintre exploatați și exploatatori în vremea de astăzi ș.a.m.d. În prima parte a piesei, Dursi ne arată cum Regele, Regina, Cavalerul de pază caută să-l suprimă pe rapsodul Bertoldo, și cum, de fiecare dată, Bertoldo izbutește să le scape, păcălindu-i. Dacă s-ar fi oprit aici, Dursi ne-ar fi oferit o versiune înnoită a vechii legende despre eroul popular nemuritor. Dar, în partea a doua a piesei, acțiunea evoluează inedit, original. Neputîndu-l ucide pe Bertoldo, curtea se hotărăște să-l cumpere și să-i cumpere familia, să-l oblige să renunțe la libertatea lui spirituală în schimbul mîncării îndestulate și al veșmintelor bune. Aici descoperim altă semnificație actuală: acțiunea curții reprezintă o imagine directă a lumii burgheze actuale, în care oamenii se vînd pentru un blid cu linte, așa cum un oraș întreg se vinde, în *Vizita bătrînei doamne*, pentru pantofi galbeni, haine de blană, automobil. S-ar putea spune că Bertoldo nu răspunde acestei ofensive a unei lumi dezumanizate și dezumanizante împotriva umanului decît cu un protest pasiv, lăsîndu-se să moară de foame. Dar pasivitatea lui este o aparență: eroul nu încetează nici o clipă să cînte, și cîntecul este arma lui, modalitatea lui de atac. Nici după moarte cîntecul lui Bertoldo nu încetează, el este reluat de Bertoldino, și astfel lupta continuă.

Și alte ramificații ale ideii cuprind sensuri actuale. Prezența în conflict a personajelor Francatrippa și dottore Graziano vizează direct o anumită intelectualitate vindută exploataților. Francatrippa este blazatul, cinicul, care nu mai crede în nimic altceva decât în pofta lui de mâncare, Graziano este intelectualul care s-a vândut pentru o fărîmă de putere. În sfîrșit, protestul împotriva opresiunii, elanul către demnitate umană și libertate, exprimat în ultimele versuri :

„Să trăim fără de teamă —
Iată țelul omului“,

mi se pare și el a răsunat emoționant de actual.

Al doilea motiv pentru care m-am oprit la acest text este modalitatea de teatru modern, popular, pe care o presupunea construcția lui. „Popular“ este un epitet foarte des folosit la noi, în ultima vreme, în legătură cu teatrul. Nu cred că orice reprezentație care include mijloace împrumutate teatrului de bălci este populară, sau că orice comedie suprasaturată de gag-uri e populară. Aș vrea să amintesc unele aspecte care mi se par distinctive pentru teatrul popular. Dacă privim, să zicem, un vas de ceramică creat de artiștii populari sau un covor lucrat de ei, vedem că ele îmbină naivitatea simplă a expresiei cu înalta ei desăvîrșire. Creația populară presupune o mare perfecțiune, precizie, eleganță — asta decurgînd din aceea claritate specifică marilor profunzimi. Artistul popular are întotdeauna ceva important de spus. De aceea, în teatru, nu orice improvizație în stil popular și nu orice gag merită denumirea de teatru popular. Or, eu cred că piesa lui Dursi, care îmbină formele comediei dell'arte cu modalități de construcție specifice teatrului contemporan, are tocmai acele calități de fond și de formă care permit construirea unui spectacol cu adevărat popular și în mesajul și în expresia lui.

Al treilea și ultimul motiv care m-a determinat să optez pentru acest text este faptul că el prezintă premise foarte favorabile pentru educarea echipei de actori. Prin sarcinile concrete pe care le impunea interpretilor, textul slujea excelent ca o treaptă importantă în antrenamentul și educarea fiecărui actor în parte și a întregului ansamblu. Pentru toate aceste motive am hotărît că piesa merită să intre în repertoriu. Nu numai fiindcă ideea ei este actuală și construcția ei permite, aproape impune, o expresivitate teatrală pregnantă, de esență populară, ci fiindcă această teatralitate a textului este, din punct de vedere al pedagogiei artistice, extrem de rodnică pentru întreaga trupă.

Aceste obiective mari ale spectacolului, aceste coordonate inițiale am căutat să le concretizez în realizarea de la Ploiești. Cum? Încercînd, printre altele, să vizualizez ideile. O idee (oricît de importantă) care rămîne pe scenă doar la stadiul replicii rostite (oricît de bine) are mult mai puțină înfriurire asupra spectatorului decât imaginea scenică în care aceeași idee a fost materializată, vizualizată, tradusă scenic. Este un principiu definitoriu pentru teatrul contemporan și ușor de înțeles, fiindcă vizează activizarea artei noastre, intensificarea înfriuririi sale asupra spectatorilor. Se poate face în favoarea lui o analogie cu acel principiu elementar al fizicii : lumina se transmite incomparabil mai repede decât sunetul. În comunicările dintre oameni, imaginea acționează cu maximă putere, rapiditate, eficiență. Mi se pare că teatrul contemporan poate să-și ia drept deviză cuvintele lui Camil Petrescu : „...dar eu am văzut idei.“

Și iată-mă în situația de a-mi analiza singur „bucătăria“ actului de elaborare a unui spectacol, dacă vreau să analizez cum și de ce am vizualizat, așa cum am făcut-o, ideile din piesa despre Bertoldo. Nu este ușor, pentru că nu lucrez ușor, și drumurile care duc la fiecare rezolvare sînt sinuoase, soluții adeseori mărunte fiind legate prin multe fire de tot restul spectacolului.

Am să pornesc de la cîteva exemple. În partea a doua există scena, tipică pentru basm, în care Bertoldo, prizonier al doamnelor de la curte, vîrît într-un sac, așteaptă să fie înecat și se salvează în ultima clipă, convingîndu-l pe lăudărosul căpitan Spaventa să-i ia locul. În spectacol, scena s-a împlinit cu multe momente de pantomimă inexistente în indicațiile textului. Cum s-au născut aceste momente ? Am încercat întîi să-l văd, să mi-l imaginez pe căpitan. Cîteva replici permiteau o generalizare cu sensuri actuale a personajului : acesta nu mai era doar lașul fanfaron din commedia dell'arte, ci putea să devină o întrupare a crimii-

nalei prostii militare. De aceea, am păstrat în costum un singur element caracteristic personajului din vechea comedie italiană — spada uriașă de lemn —, întregindu-l cu elemente care trimiteau direct la vremea contemporană: decorațiile figurate în clopoțel, panașul, așezat deasupra celor două căști de fier, asemănătoare celor fasciste. Am încercat să-mi imaginez acțiunea acestui erou în episodul descris. Ce face el? Caută să se arate cât mai mare, caută să umple toată scena; de aici „defilările“ în pas de marș semidansat în jurul sacului, demonstrațiile de vitejie fără adversar executate cu spada, dorința de a se urca pe picioroange. Dar de unde și cum aveau să ajungă picioroangele la îndemîna lui? O replică mi-a venit în ajutor: Spaventa se laudă că trimite mii de oameni la moarte. De ce să nu „joc“, să nu transpun în acțiune și acest moment — numai povestit de autor? Au apărut astfel cei doi ostași care, venind din culise, se luptau și mureau la un semn al căpitanului, și s-a născut unul din cele mai semnificative momente ale spectacolului, un moment de tragic absurd. Soldații veneau gravi, cu convingerea și siguranța celui care execută mecanic un ordin, dar „mureau“ nedumeriți, încercînd să se sprijine unul pe altul. Apoi, la căpătîiul lor au apărut bocitoarele mute, purtînd crucile înalte în mîini. Și Spaventa a smuls crucile de la capul celor uciși și, răsturnîndu-le, și-a făcut din ele picioroange. Acțiunea devenea astfel mai semnificativă, mai rotundă; Spaventa nu căuta numai să se arate cât mai mare, nu se umfla numai, ci își cocoșa mărirea găunoasă pe cadavre. Replicile care urmau mi-au confirmat că nu am lipit pe text ceva care să-i fie străin, ci că am dezvoltat numai înțelesurile lui latente. „Vezi cît de mare sînt?“, întreba Spaventa (citez din memorie). — „Văd o paiată de bîlci“, răspundea Bertoldo. Cuvintele păreau scrise anume pentru a încheia scena pe care o imaginasem. Se verifica astfel organicitatea episodului imaginat, faptul că soluția pe care mi-o propusesem nu era gratuită, nu exista în spectacol doar pentru ingeniozitatea ei, luată în sine. Mă tem întotdeauna de asemenea false soluții, care nu se integrează în text, și de aceea verific foarte atent toate născocirile mele, și adeseori renunț la multe lucruri amuzante, interesante prin ele înșile, dar pe care textul refuză să le primească.

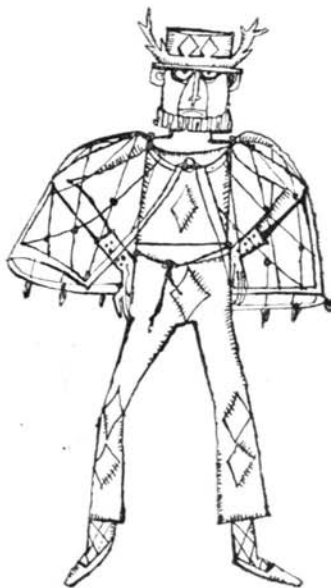
Mi s-a imputat astfel, în unele discuții amicale de după premieră, că apariția din prolog a curtenilor, Regelui și Reginei în veșminte împletite din rafie, care le



Schițe de costume de Devis Grebu pentru spectacolul „Bertoldo la curte“. De la stînga la dreapta: costumul Reginei, costumul doctorului Graziano, costumul Regelui

acopereau și chipurile, ar fi fost gratuită. Mi se pare însă că, pe linia ideilor pe care le-am descoperit în text și pe care doream să le exprim, momentul spune foarte mult. Costumele caricaturale din rafie dădeau imaginea unei caricaturizări populare. În același timp, acoperind aproape în întregime corpul actorilor și ascunzându-le chipurile, ele dădeau personajelor un aspect impersonal, în întregime deumanizat. Se crea astfel o legătură cu finalul piesei, în care autorul cere ca toate personajele de la curte să înțepenească. Replica Marcolfei : „Sînt niște mumii mîncate de carii“ căpăta o expresie scenică mai puternică decît aceea obținută doar prin nemișcarea actorilor. Se crea astfel nu numai o rotunjime, un echilibru compozițional între început și sfîrșit ; se anunța de la început tema gravă, tragică a piesei — personajele mumificate avînd nuanțe de grotesc sinistru — și spectacolul corecta unitatea puțin deficitară în text, care este în partea întîi numai farsă și nu-și dezvăluie sensurile grave decît spre sfîrșit. Transformînd la început curtea într-o suită de marionete supradimensionate demascam direct în imagine automatismele unui mecanism social antiuman și ofeream direct spectatorilor expresia adevărată, esența caracterelor : costumul Reginei amintea o spînzurătoare, acela al lui Francatrippa purta, în chip de coroană, un coș de merinde, doamnele deveneau scrinuri cu oglinzi etc.

Cum e și firesc, nu toate imaginile spectacolului aveau asemenea densitate. Urmărirea păsării scăpate din colivie era înfățișată numai prin mișcarea mîinilor ridicate deasupra cortinei, care ascundea corpurile și capetele interpreților. Această imagine nu mai vizualiza o idee, dar nici ea nu exista în sine, ci pentru a concretiza mai „dramatic“, mai teatral, acțiunea pe care o anunțau replicile auzite de după cortină („Prindeți-o !“, „Puneți mîna pe ea !“ etc.). Cum se poate concretiza cel mai viu acțiunea de a prinde ? Bineînțeles, prin acțiunea mîinilor. Ajungeam astfel la o imagine teatrală care căpăta pregnanța planului-detaliu din cinematografie și care, în același timp, cerea o expresivitate a mîinilor echivalentă celei din teatrul de păpuși.



Există în arta scenică imagini și imagini. Imaginile pur plastice sînt departe de a epuiza noțiunea de imagine scenică sau imagine teatrală, în care se pot îngloba și imagini-acțiuni sau chiar imagini absolut nevizuale, imagini sonore. Așa, în spectacolul cu Galileo Galilei, de la Berliner Ensemble, transmiterea textului abjurării în toate limbile europene constituia o imagine artistică puternic emoționantă, creată numai prin mijloace sonore. (Imaginea își căpăta, desigur, valoarea afectiv-ideologică în contextul jocului și întregii montări din scena aceea.) Cert este că unul dintre cei mai eficienți factori ai imaginii teatrale este acțiunea fizică.

Dar nu orice acțiune fizică are valoare imagistică. Stanislavski folosea adeseori acțiunile fizice pentru a-l conduce pe actor spre starea psihică justă cerută de rol. Asemenea acțiuni fizice pot fi inexpresive și nefolositoare sub raportul imaginii artistice. Există însă și acțiuni fizice expresive, care vorbesc despre caracterul eroului, despre relațiile lui cu celelalte personaje, îi transcriu emoțiile sau chiar traduc în limbaj scenic o idee. Cînd spun vizualizare nu mi-l imaginez pe regizor citind textul ca un copil care descompune în imagini naive orice frază. Asemenea abundență de imagini este potrivnică creației în orice artă; poezia modernă, de pildă, o evită cu atenție. Imaginea teatrală, ca orice imagine artistică, este o unitate de gândire. Ea este necesară pe scenă numai în măsura în care traduce un sens care altfel ar rămîne neexprimat sau palid.

Discutînd despre acțiunea fizică și rolul ei de purtător al expresiei în imaginea teatrală, despre acțiunea-idee, acțiunea-imagine, ajungem inevitabil să discutăm despre actor și despre acele probleme mult pomenite astăzi ale educației actorului total. În rezumat, e vorba de întrebarea: ce cîștigă actorii care participă la realizarea unor spectacole de o accentuată teatralitate modernă?

De la început aș vrea să fac o precizare. Se vorbește despre actorul total ca despre un actor-gimnast, care știe să și cînte, să și danseze, ba este și puțin acrobat. Acesta este însă numai un aspect formal. Teatralitatea — în sensul în care discutăm — presupune nu numai un antrenament fizic, ci în primul rînd un antrenament psihic și de gândire, așa cum arăta Lucian Pintilie într-un articol publicat mai demult în „Contemporanul“.

Modalitatea de teatru către care tindem cere actorilor să înfățișeze clar și pregnant-expresiv idei. Asta nu înseamnă însă că ne poate mulțumi o interpretare despre care spectatorul să spună, indiferent: „expune idei interesante“. Există într-adevăr posibilitatea de a transforma jocul actorilor într-o dezbatere de idei; spectacolul capătă inteligență, ideile devin active, se ciocnesc, și din ciocnirea lor se naște dramatismul. Astfel, se poate ajunge însă la abstractizări excesive, care să rupă interpretarea de viața omenească firească, sensibilă, care, de fapt, constituie materia primă în arta actorului. Un asemenea teatru „de idei“ nu este îndeajuns de teatral, oricît de spectaculos și oricît de inteligent ar fi, fiindcă nu este îndeajuns de viu.

Pentru actor, deci, modalitatea scenică despre care vorbeam prezintă două dificultăți mari și oarecum noi în istoria profesiei: prima este aceea de a reprezenta direct ideea, a doua — și cea mai mare — este aceea de a reprezenta ideea nu „în general“, nu la rece, ci foarte individualizată, sensibilă, trăită. Să creeze caractere-idei.

Așadar, „teatralitatea“ unui spectacol nu presupune simpla virtuozitate exterioară — cum s-ar putea deduce din afirmațiile unor critici. Actor total nu este doar actorul care știe să se miște neobișnuit de plastic, care cîntă și dansează bine, ci actorul care, făcînd toate acestea, poate să trăiască și să gîndească în acord cu convențiile piesei și spectacolului pe care îl interpretează. Am să mă întorc la *Bertoldo* pentru a exemplifica.

Prima „sarcină“ pe care o asemenea montare o impune interpreților este aceea de a înfrînge dificultățile fizice (cele ținînd de neobișnuita expresivitate plastică) și, înfrîngîndu-le, de a izbuti să-și creeze starea psihică cerută de un anumit moment din rol. În spectacolul de la Ploiești exista o scenă care poate fi numită „balada spinzuraților“; aici, interpretul, un rapsod, trebuia — suspendat numai în pumni, pe umerii partenerilor — să recite un poem. Multă vreme, actorul nu izbutea. Efortul

și poziția neobișnuită îi dădeau o crispare care-l îndepărta de emoție. Atunci însă când a reușit să-și elibereze din încordare capul, relaxînd mușchii gîtului, el a dobîndit imediat starea de spirit necesară. Exemplul are un dublu înțeles: el ilustrează greutățile specifice acestei modalități teatrale, dar dovedește, în același timp, cum înfrîngerea acestor greutăți îl poate ajuta pe actor.

Niciodată execuția mecanică, exterioară, nu poate satisface exigențele „teatralității” contemporane, chiar dacă această execuție este desăvîrșită din punct de vedere fizic. Nu-mi izbutea, de pildă, scena pădurii. Ce aveau de făcut interpreții în această scenă? Trebuiau să agite niște bețe care, acoperite cu pinza colorată ce semnifică pădurea, sugerau mișcarea frunzișului. Dar în spectacol această pădure convențională nu era un simplu element decorativ în mișcare; ea trebuia să joace, alături de Bertoldo, ca un partener — să-i fie prieten, să-l ocrotească, să-i facă umbră. Cît timp acțiunea actorilor ascunși sub pînză era pur mecanică, efectul se pierdea, emoția nu se transmitea. Cînd însă interpreții au reușit să se transpună în starea de spirit cerută de relațiile cu Bertoldo, pădurea a căpătat viață. La repetiții, simțeam, din sală, cînd unul dintre rapsozi „era în altă parte”, lucra absent. Momentul cerea un ritm colectiv perfect armonizat, o mare concentrare și chiar participare afectivă. Abia cînd actorii au înțeles asta, convenționalul a devenit un convențional realist.

Asemenea stil de joc solicită în permanență fantezia actorului. Tot jocul interpretului Regelui cu calul de lemn — îl trăgea de hățuri, îi dădea pîneni, îl mîngîia — ar fi fost neinteresant din punct de vedere teatral dacă actorul călărea un cal adevărat. Un actor care mîncă pe scenă o găină adevărată, o mîncă, și asta-i tot. Dacă trebuie să mînce însă o găină imaginară, el este obligat să-și reamintească toate detaliile acțiunii reale, își pune la încercare simțul de observație și imaginația și, dacă are talent, momentul capătă o bogăție de nuanțe neașteptată. Elementul naturalist, care de obicei răpește din expresivitatea actorului, este suplinat printr-un efort spre fantezie (firește, în măsura în care genul textului și al spectacolului o permite, dar despre asta vom mai vorbi).

Obligat de complexitatea sarcinilor pe care trebuie să le îndeplinească să fie mereu activ și concentrat, actorul este prezent pe scenă în cel mai înalt grad. Convenționalitatea întregii montări și relațiile neobișnuite pe care le implică, de pildă, jocul cu obiectele convenționale îl scot din rutină.

Obiectele neobișnuite, stilizate convențional sau imaginare îl silesc pe actor să se readapteze pe scenă și provoacă apariția unor comportări cu totul noi. Pentru regizor, asta echivalează cu un câștig și în sensul în care obiectele neutre dispar de pe scenă. Pentru actor, asta înseamnă un neîntreput exercițiu de adaptabilitate.

Bertoldo la curte a constituit pentru interpreți și un excelent antrenament de ritm. Spectacolul are o compoziție cvasimuzicală: orchestra era în scenă, toba bătea ritmul fiecărui moment important, pe scenă se cîntau melodii și cuplete. Interpreții și-au educat, astfel, simțul ritmului; ei trebuiau să respecte pe tot parcursul reprezentației ritmul ansamblului și își compuneau rolurile pe un pregnant ritm interior.

Puși în aceste condiții, actorii se deprind să gîndească teatral. Într-o scenă, doamnele de la curte trebuiau să se bată, aruncîndu-și una alteia o pernă. Unul dintre rapsozi mi-a propus atunci ca perna să nu fie aruncată, ci purtată de un rapsod din spatele cortinei. Sugestia era absolut în spiritul spectacolului și am acceptat-o. Atunci mi-am dat seama că montarea a izbutit să-i antreneze pe actori să gîndească într-un anume mod, nu numai la rezolvarea sarcinilor impuse de rolul lor, ci la întregul spectacol.

Așa se educă spiritul de echipă. Marile greutăți tehnice — rapidele schimbări de costum, montarea decorurilor chiar de către actori etc. — îi obligau pe interpreți să se ajute între ei, să lucreze foarte apropiați unul de altul. Pe plan mai înalt discutînd, solicitările artistice multiple și atît de variate nu mai admit jocul individual, izolat, „de solist”. Fiind foarte activi și acționînd cu o concentrare extremă, interpreții ajung să comunice temeinic între ei, și pe scenă se creează o comunicare intensă a actorilor, nu numai cu toate personajele, ci chiar, am văzut, cu toate obiectele din scenă.

Bertoldo la curte este o piesă care îndeamnă, prin stilul ei, la o accentuată interpretare convențională. Dar *Jocul de-a vacanța*? Mijloacele solicitate de textul lui Sebastian sînt, desigur, mult deosebite de cele pe care le cere piesa lui Dursi. Înseamnă asta că renunțăm la convenție în interpretare?

Spectacolul ar putea să fie montat așa cum se montează, de la Stanislavski încolo, mai toate piesele de analiză psihologică: decoruri realiste, atmosferă, joc nuanțat al actorilor, și cam atît. Un asemenea spectacol cu *Jocul de-a vacanța* poate fi chiar foarte bine jucat, impecabil sub aspectul calității artistice, dar el nu va fi nou. Nu pentru că îi lipsesc cine știe ce noutăți formale și nici pentru că așa s-au mai jucat zeci și sute de spectacole. Ci pentru că în asemenea montare ar lipsi de pe scenă distanța față de o lume și niște idei care au fost exprimate altădată, ar lipsi prezentul. Spectacolul ar fi descriptiv, ar reconstitui pasiv un univers artistic de altădată, nu ar fi activ. I-ar lipsi poziția partinică.

Dacă tindem spre un autentic act de creație, trebuie să ținem seamă de faptul că lucrăm în prezent și să încercăm să aducem pe scenă viziunea prezentului, nu prin actualizări forțate, ci imprimînd în întreaga montare pecetea gîndirii actuale. Asta, fără a distruge legile lumii imaginate de autor, fără a o dezorganiza artistic, ci, dimpotrivă, mergînd în sensul indicat de aceste legi. Teatralitatea, ca expresie a atitudinii active față de un text, este în primul rînd o problemă de concepție, nu una formală.

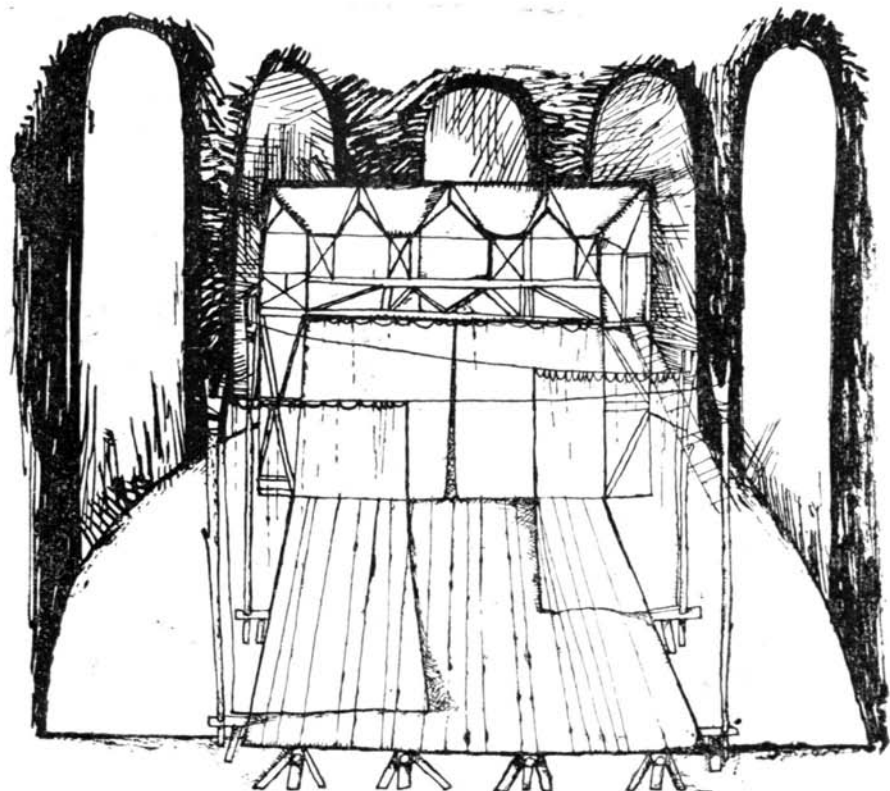
Cu textul lui Sebastian în față, am observat că frazele, acțiunile, faptele, care înainte mi se păreau atît de grav poetice, mi se par astăzi tot poetice, dar poetice prin naivitatea lor. Am simțit tot timpul necesitatea unui zîmbet ușor ironic și necesitatea ca acest zîmbet să fie prezent și în spectacol. Poezia piesei nu mai este astăzi poezia unei lumi imaginare, în care se poate trăi măcar cu gîndul o fericire idilică; gîndirea noastră refuză lucid asemenea iluzii; dar poezia nu dispare și piesa nu-și pierde valoarea. Astăzi descoperim poezia în naivitatea visurilor cu care se încintă eroii, în ineficiența înduioșătoare a soluțiilor de viață pe care și le propun ei. Personajele ni se par amuzante prin încercarea lor naivă și cam livrescă de a se refugia în iluzii. Tristă este neputința lor, faptul că ele nu pot ajunge la soluții mai apropiate de realitate. Foarte serioase sînt toate trimiterile la lumea din afară, lume din care vin eroii și în care, este limpede, nu se poate trăi omeneste. Realitatea aceasta, cu adevărat tragică, este prezentă pe scenă numai prin reflexie, ca văzută într-o oglindă; tragicul trebuie să rămînă și în spectacol dincolo de culise, dar prezența lui trebuie să se simtă tot timpul. Cum să aduci toate aceste gînduri pe scenă, cum să le dai o existență scenică vie, concretă? Nu este deloc ușor, Sebastian fiind un autor foarte precis, foarte „rotund”, și piesa avînd o desăvîrșire literară care respinge cu hotărîre intervențiile nepotrivite. De aceea, munca regizorului devine foarte grea. El trebuie să țină tot timpul seamă de caracteristicile textului și să renunțe la tot ce vine în contradicție cu ele.

Soluțiile pe care le-am găsit pînă acum sînt desigur relative, munca aflîndu-se deocamdată în primele faze. S-ar putea ca, pînă la realizarea spectacolului, multe din proiectele mele să se schimbe, s-ar putea ca unele să dispară. Tot ce voi expune în continuare este deci provizoriu.

În momentul cînd scriu aceste rînduri, împreună cu scenograful Paul Bortnovski, ne aflăm încă într-o fază de studiu. De pe acum însă au început să se contureze anumite idei. Și anume, realizarea unei atmosfere naiv poetice, care ar putea aminti intrucîva puerilitatea gingașă a picturii lui Rousseau.

Frunzele copacilor, ușor supradimensionate, realizate nu în profunzime, ci plan; crengile de ferigă, o lună rotundă, albă și melancolică, ruptă parcă din cele mai romantice peisaje, toate acestea sugerînd poezia naivă a textului și conștiința acestei naivități la realizatorii spectacolului.

Din aceeași dorință de a aduce prezentul pe scenă, nu am modernizat deloc costumele, așa cum se obișnuiește adeseori în spectacolele cu piese din deceniile trecute ale secolului XX; dimpotrivă, am căutat să plasăm îmbrăcămîntea eroilor cît mai în timp. O actualizare ar fi fost cu totul de nedorit, în primul rînd dintr-un important motiv ideologic: fiindcă nici o clipă spectatorii nu trebuie să confunde ceea ce văd pe scenă cu o acțiune de astăzi. Apoi, prin ele înșile costumele vremii par astăzi foarte desuete. Pantalonii scurți care trec însă de genunchi, cascheta colonială, bretelele, rochiile de tenis scurte și înfioate, pantalonii de damă lărgiți



Schiță de decor de Devis Grebu pentru spectacolul „Bertoldo la cuite”

la manșetă, rochiile cu funde și volănașe caracterizează un stil depășit. Desigur, nici costumele nu vor fi copii naturaliste, ci vor urmări să comunice atitudinea creatorului (Gabriela Nazarie) față de stilul vremii.

Hotărîtor pentru spectacol — pentru rezonanța lui actuală — este modul în care ideea spectacolului (adică ideea textului plus ideea regizorală) se transpune în imagini de joc, în imagini-acțiuni, în împrejurări și relații care să facă sensurile să explodeze pe scenă. Cum am spus, procesul transpunerii este însă, în raport cu un text ca acela al lui Sebastian, extrem de delicat.

Așa a trebuit să renunț la multe idei, în sine foarte atrăgătoare. Mulți regizori pornesc de la imagine la idee. Eu lucrez altfel, întotdeauna de la idee la imagine, încercînd pe urmă să verific de zece ori valabilitatea artistică a imaginii în contrapunere cu textul. Inițial, doream să montez tot spectacolul pe fundalul unui perete mare de sticlă, pe care fiecare dintre eroi să-și deseneze visurile, în momentul în care vorbește despre ele; peretele ar fi căpătat, treptat, viață, ar fi fost acoperit cu hărți, vapoare, cabane. În final, după plecarea Corinei, ploaia ar fi șters de pe geam iluziile. Am renunțat la idee, vizualizarea pîrîndu-mi-se puțin prea directă. Ceva am păstrat totuși: ideea confecționării unui univers pămîntean. Vreau să aduc astfel în scenă caracterul ușor artificial, livresc, confecționat al iluziilor despre o vacanță absolută. Finalul actului II mi l-am închipuit așa: la toate ferestrele se sting luminile, pe cer apare luna rotundă și albă, și fiecare stă la fereastra lui, singur, cufundat în visare. Și fiecare va trebui să viseze altfel, căci dacă jocul de-a vacanța este acceptat de eroi, fiecare dintre ei îl joacă în felul lui. Țin foarte mult la diferențierea precisă a personajelor, care fac parte din același mediu — mica burghezie — dar sînt departe de a fi o apă și un pămînt.

Am să încerc să contrapuntez acțiunea principală cu mici acțiuni secundare, care să spargă limitele universului izolat din piesă și să-l situeze pe fundalul realității. Agneș va avea de îndeplinit pe scenă mici acțiuni, care vor contrapuncta discuțiile purtate de eroii de prim-plan, demonstrând naivitatea acestor discuții. Va exista o pauză, în timpul căreia din culise va răzbate cîntecul ei, un cîntec robust, popular, cu totul străin de tonalitatea atmosferei de pe scenă, amintind că mai există și altă viață. Cînd Jeff va căuta la radio Viena, vor răzbi în rafale scurte o serie de marșuri agresive, a căror duritate va crispa atitudinea celor care ascultă. Universul piesei devine astfel mai cuprinzător; fundalul tragic, aflat undeva, în realitatea de care fug eroii, își va face simțită prezența. Întreaga acțiune va fi concepută astfel: eroii vor să se joace de-a vacanța, să evadeze în vis. Dar mereu intervine ceva care le reamintește realitatea și îi descumpănește, și mereu trebuie s-o ia de la capăt. Nici ei nu pot crede în iluziile pe care și le-au creat. Mi se pare important ca spectacolul să demonstreze neputința unor asemenea încercări de evadare.

Convenția teatrală, regulile jocului — ca să folosesc o expresie a lui *Tovstogov* — variază de la gen la gen și de la piesă la piesă. Cu toate acestea, pentru actor, ca și pentru regizor, dacă ei tind spre o interpretare cu adevărat teatrală, un principiu rămîne constant: principiul distanțării, cu toate consecințele lui (ritmicitate, expresivitate plastică, antrenament al fanteziei etc.). Cuvîntul „distanțare” mi se pare nepotrivit totuși, pentru că trimite prea direct la Brecht, și, într-o accepție vulgarizantă, la o interpretare rece, pur cerebrală. Aș folosi, de aceea, un termen pur personal, acela al „privirii în perspectivă”.

Ce înțeleg prin asta? Marcarea atitudinii interpretului față de personaj. Cred că în orice gen și în orice piesă raportul interpret-erou trebuie să fie clar exprimat — firește, de fiecare dată altfel, în funcție de acea convenție specifică textului dat pe care o pomeneam. Datele jocului convențional nu se schimbă, dar ele capătă altă pondere. În comedia lirică și în drama psihologică, expresia plastică a actorului va fi, desigur, alta decît în farsă. Dar ea nu trebuie să fie mai puțin grăitoare. În schimb, devine covârșitoare importanța antrenamentului psihic. La fel, fantezia actorului, ritmicitatea, știința lui de a valorifica expresiv obiectele, capacitatea de a gândi teatral rămîn date importante și pentru alte genuri, nu numai pentru comedie. Deocamdată, nu pot să exemplific în ceea ce privește *Jocul de-a vacanța*, fiindcă abia am început să lucrez cu actorii.

N-aș mai vrea să vorbesc despre spectacolul pe care îl lucrez. Munca regizorului seamănă cu un joc de ping-pong, în care ideile, soluțiile artistice circulă intens de la regizor la actor și înapoi, și evoluează, se îmbogățesc circulînd. (De aceea, tot ce am expus este numai un punct de pornire.) Ipostaza de regizor-dictator mi se pare depășită. Pregața expresiei teatrale nu poate fi realizată fără participarea afectivă și intelectuală a actorilor. Cred că actual este în prezent regizor-conducător artistic, care stimulează și activează talentele din jur.

Încheind, aș vrea să subliniez concluzia pe care o consider deosebit de însemnată. Teatralul, pe care l-am căutat în *Bertoldo* și pe care încerc să-l descopăr, altfel, în *Jocul de-a vacanța*, nu se confundă cu extravaganța, așa cum s-ar putea deduce din avertismentele unor critici. Numai o înțelegere îngustă a teatralității poate genera teama că tendința — să zicem a lui D. Esrig, în *Umbra*, sau a lui Liviu Ciulei, în *Cum vă place* — de a crea spectacole cît mai teatrale poate să dea naștere unei mode monotone și uniforme. Orice spectacol, dacă este gândit teatral, va fi teatral, în sensul înalt al cuvîntului, și în expresie. Și nu există aici vreo primejdie de plafonare, expresivitatea teatrală fiind infinit de bogată. Ne aflăm numai la un început de drum.

Valeriu Moisescu