

Mircea Alexandrescu

## UNDE ESTE INOVAȚIA?

Se vorbește tot mai stăruitor despre spectacole în care s-ar urmări „inovația” în privința montării scenice. Vedem spectacolul, căutăm să-l judecăm în fel și chip, îl revedem și nu întotdeauna ne putem da seama în ce constă inovația și, mai ales, la ce anume a ajutat ea realizatorilor spectacolului (în măsura în care nu acceptăm drept bună ideea că inovație ar fi tot mai abundenta recurgere la unele extravagante, ca de pildă aducerea actorilor din sală, fără ca acest lucru să fie indicat sau necesar textului piesei, menținerea scenei în semiobscuritate pentru a putea folosi exasperant de mult reflectorul de urmărire etc.).

Din vizionarea și analizarea unor spectacole, apărute în ultima vreme sub acest semn al inovației, se pot deduce o seamă de constatări utile pentru realizatorii de spectacole, utile, în primul rând, prin aceea că le-ar putea lămurii lor și altor regizori calea spre reala aflare a inovației în spectacol.

*Liubov Iarovaia* este una din capodoperele fondului de aur al dramaturgiei sovietice. În centrul acestei piese, construită pe analiza puternică a unor caractere profunde și foarte complexe, se află drama celor doi soți Iarovoi. În clocotul revoluției, unitatea ce exista pe planul familiei, se destramă în diversiunea ce apare în caracterele lor, Liubov pășind sincer pe calea deschisă de revoluție, soțul ei apucând cealaltă cale, a contrarevoluției. De aci izvorăște drama. O piesă, așadar, care punând în centrul atenției preocuparea de analiză a unei puternice drame analizate prin prisma fenomenului social și psihologic, se scutește de alte trimiteri, preferind ca obiectivul principalei observații să pătrundă adânc în alcătuirea lăuntrică a eroilor ei. Este o dramă în care observația autorului și reflectarea ei în replică este generatoare și de dinamism și de atmosferă, oferind în același timp o puternică frescă prin galeria de personaje adiacente, pe care autorul le-a încărcat cu fluxul eposului eroic caracteristic epocii revoluției.

Regizorul Teatrului de Stat din Oradea a intenționat, probabil, să acorde acestei piese un alt climat decât cel pe care-l solicită ea, un alt ritm și un alt tempo. În genere a urmărit altceva decât cerea textul. Există o singură întrebare pe care ne-o punem, după vizionarea acestui spectacol: ori regizorul Dan Alexandrescu și scenograful Valeriu Moisesescu, (pe care-l citez pentru că are o mare contribuție la montarea acestei piese), n-au înțeles care sînt datele textului, ori au vrut să transforme structura, atît de temeinic așezată a acestei piese, pe firavul fundament suspendat pe scări și piloni, pe care au înțeles să aducă în spectacol textul lui Treniov. Căci, în adevăr, regizorul Dan Alexandrescu a folosit o succesiune de planuri etajate, legate între ele printr-un sistem de scări, cu ajutorul cărora au urcat neconștient în scenă, absolut toate personajele, principale și secundare, pozitive și negative, în toate sensurile și neconștient, într-o mișcare trepidantă, ba chiar haotică, mișcare care a derutat spectatorul, înecînd orice fel de intenție de demonstrare scenică a vreunei idei din text. În așa fel, încît, dintr-o puternică dramă întimplată în zilele revoluției, dintr-o piesă în care personajele sînt caractere puternice, cu ajutorul cărora și numai cu ajutorul cărora autorul își demonstrează mesajul, *Liubov Iarovaia* a devenit o piesă de mișcare foarte alertă, o demonstrație de aptitudini echilibrice ale actorilor, într-un iureș nu totdeauna motivat. Prima constatare care i s-a impus spectatorului, a fost aceea a inexistenței unor caractere și doar a prezenței unor foarte mișcătoare siluete, nedefinite prea bine din punct de vedere tipologic, ce au devenit astfel simple elemente de culoare ale unui fundal: alcătuit dintr-un panou reprezentînd un tînăr și o tînără luptătoare pe baricadele Revoluției din Octombrie. A socotit oare regia că prezența acestui simbol material este suficientă și capabilă să redea ea singură climatul eroic al piesei și fluxul ei revoluționar, pentru ca la adăpostul lui piesa lui Treniov să capete o desfășurare dramatică, dar mai ales dinamică, rezultată din mișcarea abuzivă a grupurilor și personajelor?

Desigur, regizorul și scenograful său au recurs la această modalitate de montare scenică a piesei *Liubov Iarovaia*, cu gândul de a oferi publicului un spectacol dominat de intenții înnoitoare. Nu putem decât să salutăm intențiile înnoitoare, în măsura în care ele sînt rodnice și efective. Și nu pot fi rodnice și efective, atîta timp cît ignorînd specificul, structura și cerințele piesei lui Treniov, în cazul de față, regizorul a transformat această dramă cu caracter eroic, cu analize psihologice, cu puternice conflicte lăuntrice ale personajelor (care necesitau cel puțin o zăbovire asupra unor momente în care tot dramatismul este redat prin monoloage foarte dramatice și foarte sincere), înțelegînd s-o transfere din cîmpul unei astfel de drame, în acela al unei fresce animate.

Dan Alexandrescu a căutat să inoveze schimbînd genul piesei. A făcut acest lucru cu bunăștiință și n-a cules roade prea bune. Constantin Vancea de la Teatrul de Stat din Reșița a avut înaintea sa textul piesei lui Arbuzov *Cale lungă*, pe care autorul a denumit-o foarte sugestiv, *comedie lirică*. Regizorul reșițean a căutat să dea o interpretare, poate sui generis, acestei denumiri a piesei, ba chiar să depășească cu totul intențiile autorului, făcînd din comedie, farsă, și din atributul ei liric, divertisment muzical. Dar asta nu a fost tot. Directorul de scenă era pornit pe schimbări. A recurs, de pildă, la metoda — și moda — de a aprinde neconținut luminile din sală și de pe scenă și de a îndruma actorii să vorbească din sală, printre scaune, sau din ușă, socotînd că în felul acesta, spectacolul va deveni mai atrăgător pe plan artistic, mai convingător pe plan ideologic.. Dintr-o piesă a cărei intrîgă are la bază un conflict dramatic serios, tratat în tonuri comice, *Cale lungă* a devenit însă, astfel, o îndelungă și sîcîitoare sterilă folosire de mijloace consacrate ca agitatorice, în paguba conturării personajelor. Acestea n-au izbutit să se caracterizeze și din pricina unei abuzive aplicări a măștilor carnavalești ce se voiau grotești, dar reușeau să fie hidoase. Eroicii constructori ai metroului din Moscova — personajele piesei lui Arbuzov — caracterizați prin măști de carnaval! E prea de tot. Și prea puțin, chiar dacă regizorului nu i s-a revelat expresia scenică potrivită cerută de textul și sensul piesei.

Se mai întîmplă uneori ca texte profunde și riguros construite să nu satisfacă totuși exigențele spre înnoire ale vreunui regizor. Și atunci asistăm la o intervenție a acestuia în însăși structura textului, fie prin adăugiri, fie prin omiteri cu tilc. La Teatrul Național din Cluj, regizorul Constantin Anatol a considerat de datoria lui să facă unele supliniri de text, prezente pe parcursul desfășurării spectacolului *Aristocrații* de N. Pogodin, prin adăugirea unor motto-uri la fiecare tablou, considerînd că prin asemenea adăugire la text, va sintetiza ideea respectivului tablou. În realitate însă, de cele mai multe ori, respectivul motto proiectat pe un ecran ce se lăsa și se ridica de fiecare dată, înaintea celor mai bine de 30 de tablouri pe care le are piesa, această condensare a ideii din text, departe de a se produce, nu arareori a deservit-o vădit. Și iată cum: înaintea tabloului în care Costea căpitanul, iese lîngă gardul taberei spre a lua o sticlă cu rachiu, spre a o fura mai bine zis, unei țărănci ce venise să i-o vîndă, pe ecranul coborît din tavanul scenei se citește următorul motto: „Miluește doamne, pe cei ce înșală pe aproapele lor, la drum de seară, pe drum de țară“. O altă mostră de adăugire a unei fraze care este departe de a se încadra în spiritul textului: „Într-o încăpere izolată, cartoforii și eroicul lor căpitan trec prin clipe grele“. Și care sînt aceste clipe grele? Se ridică cortina și în scenă apar respectivele personaje în frunte cu Costea căpitanul, angajați cu toții într-o pasionată partidă de cărți care durează o bună bucată de vreme, după care se întîmplă o inspecție a aparatului de pază, fenomen obișnuit pentru cei supuși R.U.R.-ului (Regimului de unitate represivă). Am putea culege și alte exemple de acest fel din acest spectacol.

Dacă cortina ca obiect material ar fi devenit inutilă în sala de teatru, bineînțeles că ea ar fi dispărut pînă acum de multă vreme și n-ar mai fi rămas poate decît amintirea ei. Dar ea s-a dovedit în existența teatrului tot atît de necesară ca și sala însăși, și chiar dacă poate să stea prea bine suspendată în tavan, folosirea ei este obligatorie cel puțin la textele care nu prevăd o altă modalitate. Unii regizori însă sînt de părere că nu mai are ce căuta nici chiar acolo unde autorii textelor pe care vor să le aducă în scenă, nu au prevăzut neutilizarea ei. De aci se naște o întreagă luptă între spectacol și text care, adesea, dă naștere unor situații destul de dramatice pentru spectatori. Regizorul Eugen Aron de la Teatrul de Stat din Botoșani a considerat-o de prisos în montarea scenică a piesei *Orașul visurilor noastre* de Arbuzov, după cum a considerat de prisos și limitarea spectacolului la spațiul scenic și chiar la spațiul sălii. Și, pentru a imprima eroilor piesei nota de iureș

tineresc i-a avîntat pe interpretul de pe scenă pînă în foaier și înapoi, lungind și diluînd în acest chip conflictul dramatic, care nu s-a putut încheia nici pe scenă, nici în sală și nici în foaier, ci a rămas pe undeva poate, în cugetul regizorului și în mod cert, al autorului textului. Dar textul se răzbună și el, pentru că fiind construit pe acte și tablouri, și ținînd seama de modalitatea clasică de delimitare a lor pe scenă, prevedea cortină. Așa că, după un început fără cortină, asistăm la o lăsare de cortină la tablou, pentru ca la sfîrșit de act să rămînem iarăși în fața scenei goale, devenită așa deodată dezolant de goală și de fără sens. Și în noianul acesta de schimbări cu orice preț a modalității teatrale, grija pentru conturarea personajelor a rămas, cum era și de așteptat, pe un plan cu totul și cu totul secundar, în așa fel, încît eroicii comsomoliști ce-au ajuns pe malurile Amurului, au apărut palid și fără un destin dramatic urmărit și concretizat pe scenă.

Harry Eliad de la Teatrul de Stat din Ploiești s-a lăsat tentat și el tot de desființarea cortinei, la piesa *Fiul rătăcitor* de Egon Rannet. Dar pentru el această desființare a cortinei a fost obiectul unei pregătiri speciale, menită să aclimatizeze spectatorul cu atmosfera și personajele piesei, așa încît, înainte de începutul propriu zis al acțiunii dramatice, asistăm la o perindare prin scena deschisă aproape a tuturor personajelor, bineînțeles fără a avea replică. Și pentru a suplini lipsa de replică, regizorul a recurs la o ilustrație muzicală, elegiacă și nepotrivită de fapt piesei. Ni se va spune că în intenția lui de a familiariza spectatorul cu piesa, regizorul a căutat să „inoveze” spre a ușura perceperea textului. Prin felul în care a făcut însă această înnoire a spectacolului, a dovedit că nu a pornit de la text, ci împotriva lui. El a căutat să-i creeze la început o atmosferă pe care declanșarea propriu zisă a acțiunii a repudiat-o, pentru ca, mai apoi, să renunțe cu totul la intenția de înnoire odată cu sfîrșitul de act, cînd inspirația și fantezia regizorală au cedat în fața imperioasei necesități a lăsării de cortină.

\*\*\*

Dintr-o seamă de spectacole pe care le-am vizionat cu intenția de a reține tot ce putea să însemne inovație în spectacol, am descoperit fără îndoială, unele care își meritau denumirea de inovatoare în materie de arta spectacolului. Altele însă, care fac obiectul acestui articol, au dovedit o insistență și ostentativă prezență regizorală dincolo de limitele textului, pentru a demonstra cu orice preț „originalitatea” celui ce aducea textul pe scenă, și nu originalitatea textului în sine. Or, nimic nu este mai ostil ideii de inovație în arta spectacolului decît originalitatea cu orice preț a regizorului, originalitatea ca scop în sine. Asemenea originalitate are ca urmare o cu totul convențională imagine scenică, și în ultima analiză devine pseudo-inovație.

Ceea ce poate călăuzi pe un regizor în aducerea pe scenă a unei piese, indiferent de gradul său de atașare la ideea inovației în spectacol, este în primul rînd, respectarea cu fidelitate a principiului, după care textul primează, și că, cu cît regizorul se sprijină mai consecvent pe o înaltă ideologie, pe principiul partinic, el obține o analiză mai aprofundată, iar mijloacele cu care poate da expresie scenică situațiilor și conflictului, se amplifică pe măsura adîncirii textului, iar fantezia și originalitatea regizorului se determină pe măsură ce acesta află cheia regizorală a fața unei opere dramatice.

