

PIESA CONTEMPORANĂ ÎN IMAGINEA SCENICĂ

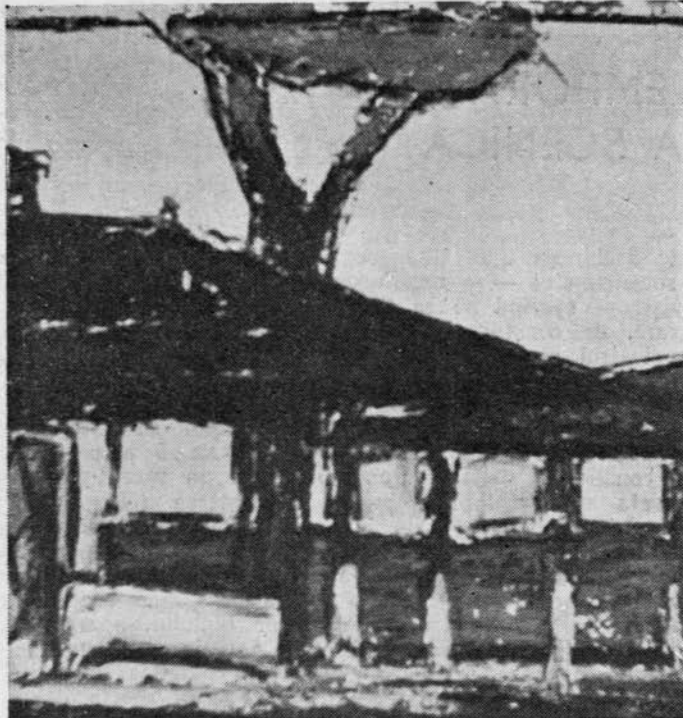
Citesc în „Contemporanul” declarația unui tânăr regizor, care acceptă chemarea la întrecere a constructorilor socialismului — a metalurgiștilor și a zidarilor, a chimiștilor și a țăranilor colectivști — sperînd să se țină tare și să regizeze spectacole „la nivelul lor de realizare, de conștiință omenească și socială”. Indrăzneală declarativă. Gîndul mă duce la teatrul nostru de azi, la drumul străbătut în ultimii 15 ani spre integrarea sa tot mai adîncă în viața și năzuințele poporului constructor al socialismului, spre însușirea unui conținut revoluționar și găsirea unei maxime expresivități, spre aplicarea în spirit creator a metodei realismului socialist. Au rămas în urmă primele dibuiri, care au caracterizat punerea în scenă a primelor piese inspirate din realitatea construirii socialismului. Au rămas în urmă primele călătorii de documentare, la sate sau în fabrici, pentru cunoașterea (oh, cit de superficială pe atunci!) a mediului specific de viață al eroilor noii noastre dramaturgii. Ziarele relatau ca pe un eveniment, acum 10 ani, deplasarea la țară a colectivului Teatrului Național „I. L. Caragiale”, care avea să pună în scenă prima piesă inspirată din procesul de transformare socialistă a agriculturii, *Ziua cea mare* de Maria Banuș. Munca la masă, pentru descifrarea sensurilor textului, apărea pe atunci tot ca un element de revoluționare a artei spectacolului. Astăzi, aceste metode, și multe altele îndelung dezbătute în presa vremii, au intrat în practica obișnuită a scenei, ca etape firești și indispensabile ale procesului de creare a spectacolului. Astăzi, piesa originală contemporană stă la loc de cînst în repertoriul teatrelor. Un director de teatru și-a exprimat intenția de a face o stagiune de piese românești contemporane.

Mai pe scurt spus, teatrul nostru a crescut. A crescut în direcția participării sale la viața de azi a poporului. A crescut capacitatea sa de a comunica direct cu spectatorii, într-un limbaj artistic elocvent și convingător, capacitatea de a exprima spiritualitatea omului muncii de azi, constructor al socialismului.

Nu se poate vorbi, desigur, de o epuizare a problemelor dramaturgiei și nici ale artei scenice, dar elemente înnoitoare, de o parte și de cealaltă, au putut fi semnalate în ultimul timp, justificînd o creștere a exigenței și o ascuțire a atitudinii critice față de fenomenele de rămînere în urmă, constatate într-o seamă de spectacole.

Atunci cînd dramaturgii caută căi noi de investigație în conștiința omului contemporan, este firesc ca regizorii, actorii, scenograful să caute la rîndul lor mijloace noi pentru exprimarea acestei conștiințe în imagini scenice corespunzătoare. Piese aparute în ultimul an reflectă, în cele mai multe cazuri, dorința autorilor de a-și manifesta prezența în actualitate, nu ca simpli spectatori și comentatori ai evenimentelor, ci ca factori care intervin activ, cu putere de influențare, în conștiința maselor. Procesele de conștiință ale eroilor sînt mai adînc cercetate, cauzele sociale ale prefacerilor în psihologia omului sînt mai limpede înfățișate, cu o mai matură stăpînire a legilor istoriei (și ale dramaturgiei). Eroii se caută, se analizează, se confruntă cu ei înșiși în ipostaze și perioade de viață diferite, într-o alternanță a prezentului cu trecutul, menită a înlesni o mai adîncă înțelegere a resorturilor sociale, morale, psihologice, care le determină atitudinile și acțiunile. Ritmul pieselor noastre contemporane capătă din ce în ce mai mult pulsația ritmului intens al zilelor noastre. Se caută un limbaj artistic care să corespundă sensibilității omului muncii contemporan. Un limbaj simplu și expresiv totodată, lipsit de emfază și retorică.

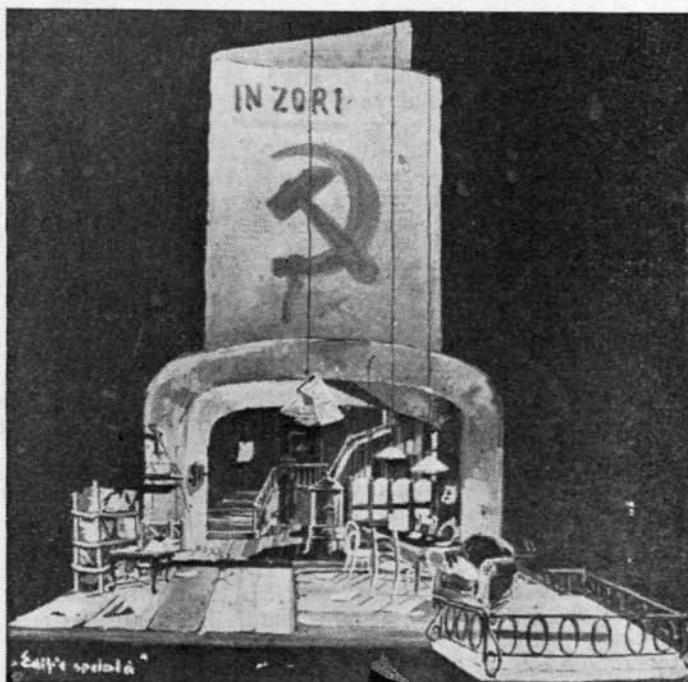
Înecale ca valoare artistică, piesele noi românești abordează probleme majore ale vieții noastre actuale, încercînd în forme variate o dezbateră cu adresă precisă și cu concluzii ferme, menite a acționa cît mai felurit și mai eficient asupra spectatorului. O diversitate de genuri și moduri dramatice, corespunzătoare desigur diversității personalităților creatoare ale dramaturgilor, dar și, în primul rînd, multiplicității aspectelor de viață oglindite. De aci, necesitatea găsirii unei diversități tot



atît de mari de căi și mijloace, pentru exprimarea mesajului operei dramatice în imagini scenice convingătoare.

A existat, într-o vreme, o prejudecată în teatrul nostru în legătură cu piesa contemporană. Credeau unii că a pune în scenă o piesă contemporană este un lucru neinteresant, care nu solicită fantezie creatoare, ci numai exactitatea documentării și fidelitatea mecanică față de text. Spun „mecanică”, pentru că există o fidelitate creatoare, necesară spectacolului realist, și care nu exclude, ci include fantezia și spiritul inovator. În schimb, se credea că piesele clasice, sau piesele „la costum”, cum li se mai spune, determinîndu-li-se genul proxim printr-un element pur formal, reprezentau în exclusivitate terenul de manifestare a aptitudinilor unui regizor, conștind în originalitate, imaginație etc. Chiar dacă pe alocuri mai există rămășițe ale acestei prejudecăți, ele au fost totuși în cea mai mare măsură spulberate de însăși practica creatoare a unor regizori, care au dovedit ce bogat teren de experimentare și de manifestare a fanteziei poate fi dramaturgia originală, inspirată de problemele și aspectele de viață actuale.

Imaginea scenică are la bază textul dramatic, opera literară, care poartă în sine virtuțile și virtualitățile spectacolului. Citind textul, regizorul vede spectacolul, pe care-l va compune apoi din elementele specifice: actori, decor, ritm, sunet, lumină etc. Viziunea aceasta a regizorului este hotărîtoare pentru soarta viitorului spectacol. În ea intră deopotrivă datele concrete ale textului citit, ca și datele propriei experiențe de viață, concepția despre lume, concepția estetică, atitudinea față de viața înconjurătoare, față de public. Găsește regizorul, în textul citit, acel sim-bure emoțional, capabil să mobilizeze în jurul său eforturile unui întreg colectiv, pentru a putea fi comunicat publicului ca o nouă descoperire, proprie, originală? Atunci el pornește la munca pentru valorificarea textului — termen frecvent în lim-bajul nostru și căruia nu totdeauna îi atribuim întreaga semnificație. Valorificarea scenică a unui text presupune folosirea tuturor elementelor specifice pe care inter-preții (regizor, actori, scenograf) le au la îndemînă, pentru a exprima conținutul ideologic și emoțional al aceluia text. Aceasta presupune însă, de cele mai multe ori, pășirea dincolo de litera textului și pătrunderea într-o rețea de implicații, pe care



o simplă lectură abia le sugerează. Aici se exercită în plin imaginația creatoare a regizorului și a celorlalți interpreți, chemați a crea pe scenă „viața spiritului uman”. Între text și spectacol nu se poate pune un semn de egalitate. Spectatorul neavizat face rareori deosebirea între piesă și spectacol, punând adesea deficiențele constatate la unul, pe socoteala celeilalte. În realitate, între text și spectacol există un raport de interdependență, în care textul determină spectacolul, iar acesta din urmă influențează asupra valorii textului, îmbogățindu-l sau sărăcindu-l.

Dar să intrăm în domeniul concretului și să căutăm a descoperi felul în care — în bine sau în rău — au încercat teatrele noastre să valorifice unele texte dramatice. În cadrul Decadei Culturii, organizată în cinstea celei de a XV-a aniversări a Eliberării, Teatrul Tineretului a reprezentat bunăoară piesa Mariane Pîrvulescu *Ediție specială*. Piesa e departe de a fi desăvârșită. Lectura ei însă sugerează un spectacol posibil, străbătut de suflu tineresc, romantic, de prospețime și puritate, un spectacol care să amintească spectatorilor de azi lupta eroică a poporului muncitor, dusă în anul 1945, pentru cucerirea libertăților democratice și participarea activă, devotată, nelipsită de sacrificii și suferințe, a ziariștilor comuniști la această luptă. S-a întâmplat însă un fenomen ciudat; cei ce cunoșteau textul, nu l-au mai recunoscut în spectacol: părea o mlădiță tină, uscată de secetă. Cei ce nu-l cunoșteau, au receptat doar uscăciunea transmisă de reprezentarea scenică. Ceea ce lipsea îndeosebi spectacolului pus în scenă de N. Massim era atmosfera, ambianța vie în care se cerea desfășurată acțiunea personajelor, ritmul corespunzător înaltei tensiuni a momentului istoric, evocat. Ritmul interior s-a transformat într-un tempo exterior, rapid, care a anulat posibilitatea manifestării depline a unor mișcări și reacții sufletești. Personajele intrau în scenă fără bagajul lor de viață dinafara scenei, își rosteau replicile și ieșeau sau se așezau, apoi se ridicau când aveau de rostuit replici solemne, grave. Scrise în stil gazetăresc, rostite de gazetari la locul de muncă și înțelese ca atare, replicile piesei sînt, în text, firești, organice. Rostite însă de niște actori insuficient identificați cu rolurile, ele au sunat artificial, declamator. A fost jucată litera textului, iar nu spiritul lui. Viața a refuzat să intre în tiparele strimte pe care i le pregătise concepția regizorului și a rămas în afara spectacolului.

În valorificarea scenică a piesei contemporane, viața se răzbună ori de cîte ori este nesocotită. Nu poți crede, de pildă, că în afara peretilor redacției de pe scena

Teatrului Tineretului, freacă strada. Nu poți crede că tinerii care aici „se joacă de-a gazetarii” pot într-adevăr să scoată un ziar, în condiții grele, chiar pe prețul vieții lor. Nu poți crede în primejdia de-afară, în ciuda materialității pietrelor aruncate în scenă și în ciuda megafonului care transmite vuietul unei mulțimi. Moartea lui Ion apare de aceea surprinzătoare, absurdă, lipsită de tragism. A crede în adevărul și puterea de convingere a textului și a face totul pentru ca, la rîndul lui, spectatorul să creadă și să se emoționeze — este una din condițiile principale ale spectacolului realist.

Un proces în sens invers s-a petrecut cu piesa *Dialog în parc* de Teofil Bușecan, pusă în scenă de C. Anatol la Teatrul Național din Cluj. La sugestia regizorului, a luat propriu-zis naștere *dialogul*, care joacă în piesă rolul de comentator și care introduce pe spectator, sub forma unei narațiuni, în acțiunea piesei. Inițial construită dintr-un șir de tablouri reprezentînd o frescă a vieții studențești a anilor 1946—47, piesa a devenit o anchetă dramatică, în care se demască și se înfierează manevrele întreprinse de studenții reacționari împotriva luptei studențimii, conduse de partid, pentru democratizarea și revoluționarea învățămîntului. În felul acesta, piesa a căpătat o axă centrală, care-i lipsea: procesul de clarificare al studentului Mihai Bojan, alunecat o clipă pe panta împăciuitorismului și a lipsei de vigilență. Îmbogățirea caracterelor personajelor printr-o interpretare variată, care să depășească schematismul textului (îndeosebi la personajele pozitive), găsirea unui ritm scenic care să sugereze trepidația vieții, caracteristică acelor ani, toate acestea au dus la realizarea unei imagini scenice expresive, colorate, au pus în valoare ideile și intențiile textului, depășind cu mult litera acestuia, prelungindu-i sensurile și semnificațiile.

Cînd textul este inspirat din viață și are contururi artistice precise, el înlesnește regizorului calea spre imaginea scenică. *Vlaicu și feciorii lui*, de pildă, indică regizorului necesitatea concentrării asupra lumii interioare a eroilor, și îndeosebi a eroului principal, pentru dezvăluirea etapelor procesului său sufleteșc. Înțelegînd acest lucru, Horea Popescu a ocolit tot ceea ce putea duce la o dinamică exclusiv exterioară. Figura lui Vlaicu, de exemplu, care domină întregul spectacol, a făcut în chip vizibil, pe planul interpretării, obiectul atenției principale a regizorului, care — și cu sprijinul interpretului (Ștefan Ciubotărașu) — a reușit să dea procesului de lămurire a eroului spre înțelegerea rosturilor agriculturii colectivizate, un caracter de tipicitate. Pe planul scenografiei, regizorul a propus decoruri care, fie creînd atmosfera specifică unei case de țaran mijlociș, fie diferențîndu-se după starea de spirit a locatarilor, să ajute la organicitatea raportului dintre personaje și mediu.

Asupra acestei organicități între mediu (decor) și personaje, se cuvine să ne oprim mai îndelung, ea condiționînd în bună măsură justetea imaginii scenice sugerate de un text dramatic. Iată, de pildă, spectacolul *Surorile Boga*, pus în scenă la Teatrul Național „I. L. Caragiale” de Moni Ghelerter. Nimic n-a fost neglijat în ce privește interpretarea: nici un amănunt, nici o nuanță necesară dezvăluirii vieții sufletești a personajelor, raporturilor dintre ele, poziției lor față de viață, față de societate, de momentul istoric în care le surprinde piesa lui Horia Lovinescu. Imaginea scenică e bogată în idei și în substanță emoțională, contururile personajelor sînt limpezi, supratema se afirmă cu hotărîre. E neîndoios că textul a determinat realizările actricești ale unor interpreți ca Irina Răchiteanu (Iulia), Valeria Gagialov (Valentina), Silvia Popovici (Ioana), Aurel Munteanu (Ghigi Mirescu) etc., interpreți care, la rîndul lor, au pus în valoare virtuțile textului, descoperindu-i bogăția nuanțelor. În actul II însă, nesocotirea unei particularități a textului a produs o breșă în imaginea scenică, pînă sub semnul îndoiei virtuțile textului însuși. Neîncrăzători în puterea de sugestie și de convingere a unei acțiuni desfășurate simultan pe plan dublu (în stradă și în biroul comitetului județean de partid), regizorul și scenograful (poate și din pricina unei exagerate temeri față de o aparent insolubilă tehnică) au împărțit acțiunea respectivă în două părți succesive. S-a pierdut astfel posibilitatea stabilirii unor corespondențe semnificative între cele două părți ale acțiunii, între replicile reacționarilor din stradă și replicile comuniștilor dinlăuntru, deci posibilitatea sugerării caracterului complex și contradictoriu al realității istorice. S-au realizat două tablouri succesive, alcătuite dintr-un șir de momente insuficient legate între ele, îndeosebi tabloul străzii rămînd schematic, expozitiv și nu destul de organic integrat în acțiunea piesei. Imaginea scenică a sărăcit textul, impunîndu-i un ritm lînced și reducîndu-i sensurile. În ceea ce privește scenografia (Paul Bortnovski), ea ar fi trebuit să corespundă caracterului lucrării lui Lovinescu, de dramă psihologică, îmbinată cu piesa agitatorică. Decorul închis, de dramă de cameră, trebuia să alterneze cu decorul deschis al străzii, în care Lovinescu își scoate personajele, în plină frământare revoluționară. Dar strada, în spectacolul Teatrului Național, a apărut ea

însăși închisă între niște ziduri înalte, ca și interioarele în care se petrece acțiunea altor tablouri. Ea n-a izbutit să deschidă perspectiva unor mișcări de mase. Brigada tinerilor voluntari s-a strecurat parcă, insolit, pe ulițe dosnice, cîntecul lor a apărut stingher, lipsit de forță evocatoare, neconcludent. Și dacă decorul reprezintă biblioteca din casa Gorăscu slujea bine la realizarea atmosferei întunecate, apăsătoare, din conacul boieresc, el nu a fost creat în perspectiva finalului tabloului, care ar fi necesitat o mai impetuoasă aducere în scenă a iureșului insurecției, larg desfășurate în afara zidurilor.

Sînt cazuri, așadar, în care scenografia poate împiedica realizarea deplină a imaginii scenice, cu atît mai mult cu cît, fiind un element vizual al spectacolului, rolul său în exprimarea plastică a ideii operei nu este deloc de neglijat. Sînt convinsă, ca să iau alt exemplu, că dacă Tony Gheorghiu ar fi conceput altfel decorul piesei *Ferestre deschise*, pusă în scenă la Teatrul „C. Nottara”, spectacolul valoros, realizat de Horea Popescu, ar fi comunicat spectatorului mai direct bogăția de viață și mesajul piesei lui Paul Everac. Sînt cunoscute decorurile lui Tony Gheorghiu, remarcabile în general prin caracterul lor sugestiv, flexibil, expresiv (vezi *Vrăjitoarele din Salem*, *Mătrăguna* și, de curînd, *Văduva isteată*). La *Ferestre deschise* însă, pictorul a imaginat o construcție (din țevi de aluminiu, e drept, ușoare și demontabile, totuși construcție) care ocupa mai mult decît tot spațiul scenei și care, la fiecare deplasare, scîrția din încheieturi, atrăgînd atenția spectatorilor asupra pericolului dezmembrării. De acest pericol erau conștienți actorii, care, obligați să se miște într-un spațiu extrem de strîmt, abia izbuteau să-și mențină o poziție firească în scenă și erau nevoiți să reducă din trăirea rolurilor, preocupați fiind de propria lor stabilitate. Exagerez întrucîtva. Desigur, cu timpul, actorii s-au deprins cu această condiție de joc și au început să se miște mai firesc, dar problema trebuie reținută. Cu un decor mai puțin greoi, mai puțin tehnicist, sugestia artistică și viața lăuntrică a personajelor ar fi putut fi realizate mai atent și mai adînc.

O neconcordanță flagrantă între text și spectacol, cel puțin în imaginea sa plastică (și nu numai atît), am observat în spectacolul *Poarta*, pus în scenă de Harry Eliad la Teatrul de Stat din Ploiești. Poarta imensă a casei lui Stancu Văratecu, pomenită în piesă de nenumărate ori, jucînd în text rolul de simbol al ferecării chiaburului de teama forțelor noului, a apărut în spectacol sub forma unei porțițe subrede, făcută din șipci joase și rare, ca și gardul care înconjura ograda și peste care se putea trece cu piciorul. A dispărut astfel simbolul, dar a dispărut și elementul caracterizant al casei chiaburești, care provoca și încheia conflictul, ca un semn al unei lumi pe cale de dispariție. În schimb, fantezia scenografului (și a regizorului) a făcut să joace fosa orchestrei ca un element activ al decorului, făcînd personajele să urce în scenă din fosă ca din vale și dînd impresia situării casei lui Stancu pe un deal, dominînd satul. Țăranii apăreau din fosă ca dintr-o genună, ciufuliți și murdari (altă fantezie regizorală, făcută de dragul unei „autenticități” greșit înțelese), urcînd spre casa chiaburului ca troglodii spre lumină.

Hotărît, asemenea fantezie, contrară spiritului textului și vieții însăși, nu este folositoare. Exercițindu-se pe marginea unui text de evidentă valoare realistă, în care personajele trăiesc o viață proprie, autentică, ea este cu atît mai de neînțeles și cu atît mai dăunătoare. Vrednică de prețuit ne apare, de aceea, colaborarea strînsă între regizor și scenograf, cînd ea se exercită cu justețe asupra unei piese mai dificile din punctul de vedere al imaginii scenice. Este cazul piesei *Dacă vei fi întrebă, pusă în scenă la Teatrul Municipal de regizorul Dinu Negreanu* (decoruri G. Ștefănescu). O piesă-anchetă, prin care autorul întreprinde investigații în rîndurile membrilor de seamă ai societății burgheze, descoperindu-le relațiile bazate pe interese egoiste, rapacitatea și abjecția, precum și în conștiințele unor intelectuali cinstiți, dar absenți de la îndatoririle lor cetățenești. O piesă a cărei acțiune se desfășoară în mod alternativ pe mai multe planuri, sugerînd multiplicitatea de planuri a vieții însăși. Cu mici excepții, totul în această piesă este acțiune, fiecare moment ne aduce cu un pas mai aproape de adevăr. Regizorul și scenograful au înțeles particularitatea piesei, dînd ritmului valoarea particulară cerută de acest spectacol. Chiar dacă realizarea decorului nu este într-un totuș reușită, deplasarea frecventă a peretelui-fundal al judecătoriei devenind abuzivă, concepția scenografului s-a dovedit ingenioasă și conformă perspectivei textului, prevăzînd întorsături ale acțiunii și pregătînd locuri noi de joc. Regizorul a înțeles că ritmul de desfășurare a acțiunii nu lasă loc pentru opriri de analiză psihologică, și a condus actorii cu mînă sigură spre dezvăluirea unor trăsături esențiale ale personajelor, care să le definească conturul social și moral, justificîndu-le faptele, atitudinile. Actorii străbat ușor și cu naturalețe distanța dintre prezent și trecut,

dovedind o mare mobilitate și capacitate de transpunere în împrejurările date. În spectacolul Teatrului Municipal colaborarea creatoare dintre autor, regizor, actori și scenograf a dat bune rezultate în realizarea unei imagini dinamice a vieții, organic orientată spre demonstrarea adevărului că nimeni nu poate evita răspunderea în fața poporului pentru faptele sale, pentru vorbele sale, pentru tăcerile sale.

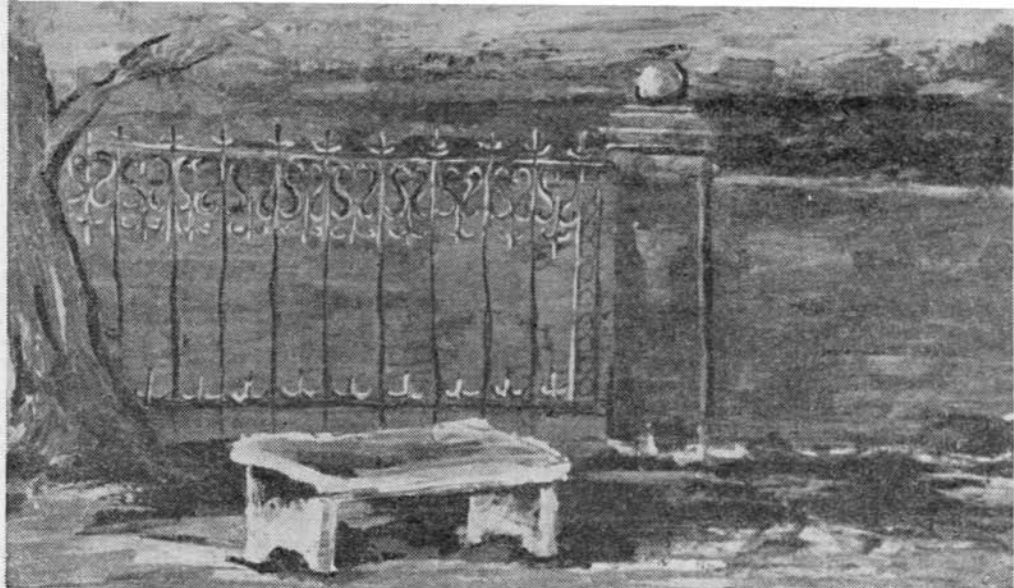
Cele câteva exemple amintite demonstrează, cred, suficient adevărul că cele mai bune spectacole cu piese contemporane sînt acelea în care interpretarea îmbină organic adevărul vieții cu respectul față de opera dramatică, căutînd mijloacele cele mai elocvente pentru exprimarea mesajului autorului. Respectul față de text nu înseamnă reproducerea plată a acestuia într-o punere în scenă uscată și inexpresivă, ci exprimarea valorilor sale în imagini cuprinzătoare, complexe.

Imaginea scenică, specifică artei teatrale, se realizează prin contribuția mai multor factori, sub conducerea inspirată a regizorului, care nu trebuie să uite nici o clipă pentru cine creează, cui se adresează, în numele cărui ideal de viață și de artă. Dacă în punerea în scenă a pieselor clasice și istorice, regizorul și interpreții se călăuzesc după documente, punerea în scenă a piesei contemporane cere o permanentă confruntare cu documentul viu, cu viața și oamenii contemporani. Tratarea rece, cu ochi numai profesionali, a operei dramatice duce la spectacole cenușii, meșteșugărești, lipsite de fiorul cald al vieții. Și teatrul fără căldura vieții este un nonsens.

Pășim într-o nouă stagiune. Anul al XV-lea al țării noastre libere i-a găsit pe artiștii teatrului nostru, pe dramaturgi și interpreți, pe pozițiile de luptă activă pentru cucerirea unei noi etape în desăvîșirea artei lor, pentru mărirea capacității de cuprindere a realității în dezvoltarea ei revoluționară. Piesa și spectacolul zilelor noastre trebuie să stea în primele rînduri ale acestei bătălii. Oamenii muncii așteaptă noi spectacole, care să le vorbească în limbaj simplu și expresiv, în imagini emoționante și convingătoare, despre viața lor de azi și să le deschidă perspectivele vieții de mîine, ale socialismului și comunismului. Dramaturgii au încă înaintea lor domenii vaste, neexplorate, ale vieții noastre de azi. Regizorii, actorii, scenograful au de străbătut căi încă nebatute, spre o mai mare expresivitate, spre o îmbogățire a

*Schiță de decor de Paul Bortnovski pentru „Surorile Boga” de
Horia Lovinescu — Teatrul Național „I. L. Caragiale”*





Schiță de decor de George Ștefănescu pentru piesa „Dacă vei fi întrebat” de Dorel Dorian — Teatrul Municipal

imaginii scenice, spre mărirea puterii de comunicare a artei lor către mintea și inima spectatorului, om al muncii, constructor al socialismului.

Un regizor a declarat că e gata să se ia la întrecere cu constructorii socialismului și să realizeze spectacole „la nivelul lor de realizare, de conștiință omenească și socială”. E o dovadă clară că făuritorii spectacolelor sînt conștienți că și ei, în domeniul lor de activitate, se prenumără printre constructorii socialismului.

