

Atentat la libertatea regizorală

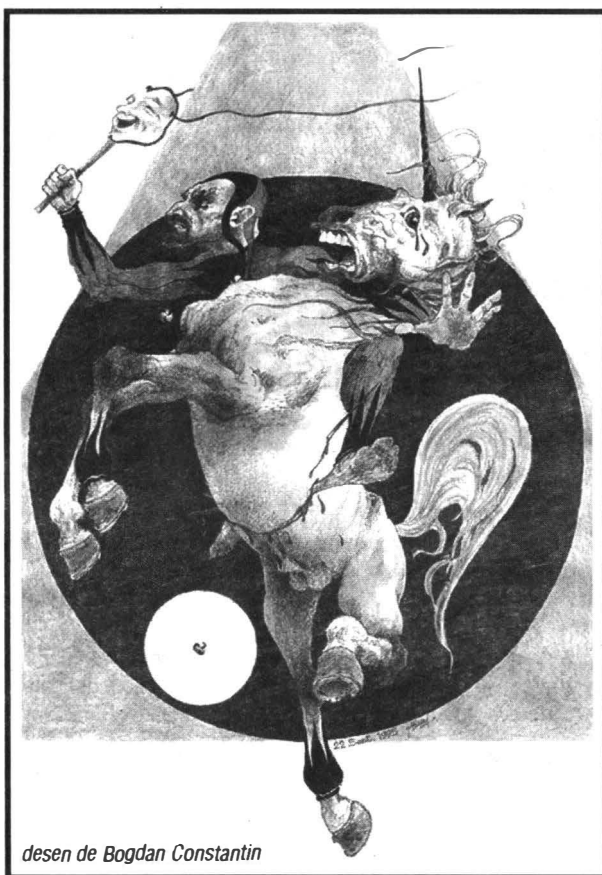
Mă îndoiesc sincer că ar exista cineva, acum, la sfârșitul secolului al XX-lea, care să conteste dreptul absolut al regizorului de teatru asupra teritoriului său, cucerit prin lupte și eforturi, stăpânit prin tradiție, har și pricepere. Acest teritoriu este, evident, **spectacolul**. Nu, însă, și textul dramatic. Dacă un regizor îl vede pe Hamlet cu burtă și chelie – cum s-a întâmplat –, dacă altul este convins că „scena balconului” din **Romeo și Julieta** devine mai sugestivă petrecându-se în baie – cum, de asemenea, s-a întâmplat –, dacă un al treilea socotește că **Antigona**, jucată în haine moderne, este mai puternic actuală – și asta s-a întâmplat –, nu-i putem învinui: ei au acționat pe domeniul lor, al spectacolului, iar textul, deși suferind **adaptări de circumstanță**, n-a suferit și **mutări de circumstanță**. Libertatea se află, în mod paradoxal, în însăși substanța textului.

Unii regizori și-au asumat curajos această libertate. Lucian Pintilie, montând **Pescărușul** la Paris, a plasat actul final al piesei la început. Este interesant că, în afara unei singure cronici, aparținând unui critic mai conservator, toate celelalte s-au întrecut în elogii. Același regizor a făcut, într-un spectacol american, ca trimisul regelui, venit să-l pedepsească pe Tartuffe, să coboare din elicopter. Și acesta s-a bucurat de succes. În **Trilogia antică** a lui Andrei Șerban textul e doar subînțeles, spectacolul fiind zguduitor, în ciuda transformării sale într-un fel de „musical” tragic. Tot Andrei Șerban l-a pus pe Malvolio din **Noaptea regilor** să urmărească emisiunea de actualități la televizor. Pe mulți i-a supărat evacuarea textului din **Medeea**, **Troienele** și **Electra**, deși el fusese înlocuit uneori cu o expresie verbală nearticulată dar tulburătoare, pe și mai mulți i-a indisputat activ atât postura ciudată a personajului shakespearean evocat mai sus, cât și unele interpretări mai puțin ortodoxe din **Livada de vișini**. Silviu Purcărete, la rândul său, a introdus în **Ubu Rex** câteva scene din **Macbeth**, a multiplicat acțiunea pe monitoare în **Titus Andronicus** și a imaginat în **Phaedra** un Cor transsexual. Aceste „atentate” la suveranitatea textului nu l-au scutit pe regizor de marile succese internaționale cu spectacolele în cauză. Nu mi se par blasfemii, la Mihai Măniușiu, nici scurtarea textului și costumația de samurai a personajelor din **Richard III**, și nici prezența fizică a Drusillei în **Caligula**. Și nu cred că Alexa Visarion a comis un sacrilegiu transformând actul întâi din **Steaua fără nume** în flash-back-uri risipite în corpul spectacolului.

Câtă vreme toate aceste spectacole produc emoții artistice publicului contemporan, din România sau de aiurea, aburind sau dislocând clișee situate adânc în mentalul său, dreptul regizorilor de a-și administra în mod inteligent și creator teritoriul rămâne intact și inalienabil.

Ca să nu fiu bănuț de ipocrizie („Dacă se intervine în piesele lui Eschil, Sofocle, Euripide, Shakespeare, Cehov, socotește că e dreptul regizorilor. Cum ar reacționa însă la o intervenție într-un text propriu?”), mă grăbesc să spun că și asupra pieselor mele s-a exercitat într-un mod la fel de hotărât libertatea regizorului. De la tăieturi copioase din dialog sau din lista personajelor, până la adaosuri de replici, scene, cântece, personaje, trecându-se prin multiple modificări de context, epocă, decor, costume, nu știu să nu fi cunoscut vreuna din formele de exercitare a absolutismului regizoral asupra spectacolelor cu texte ale mele. Într-o montare cu **Elogiul nebuniei** la Teatrul German din Timișoara, un

personaj s-a înmulțit prin sciziparitate, devenind... două; în spectacolul cu **Noțiunea de fericire** de la Teatrul „Bulandra”, un personaj masculin și-a schimbat sexul, devenind femeie; aceeași piesă, **Noțiunea de fericire**, care, la „Bulandra”, era o comedie satirică irezistibilă, într-un spectacol de la Teatrul Național din Timișoara era o meditație gravă; **Arma secretă a lui Arhimede** s-a jucat în cheie comică la Teatrul de Comedie și în cheie sobră, filosofică, la Teatrul Național din Iași, eliminându-se una dintre cele mai hazlii scene, iar la Teatrul Național din Timișoara, cu un personaj care își construia aripi ca să zboare în spectacolul cu **Diogene câinele** de la teatrul din Oradea, Diogene, încarcerat, era răstignit, iar dintr-un spectacol de la Riga dispăruseră scene și personaje; **Socrate**, la Teatrul Național din Iași, s-a jucat în haine contemporane și în decor bazat pe colaje de ziare; **Transfer de personalitate** a fost interpretat la Teatrul Național din Cluj ca o tragedie modernă, la Teatrul Național din Bălți, ca o comedie vioaie, la teatrul din Galați, ca un text brechtian, la Teatrul „Nottara”, ca o comedie amară, într-un decor de ospiciu, iar la teatrul din Arad, ca o dramă, într-un decor sugerând o închisoare medievală; în **Scene din viața unui bădăran**, la Arad, apărea, în afara personajelor piesei, o balerină, iar la Galați, o densă atmosferă erotică; **Zăpezile de altădată**, la Teatrul de Nord din Satu-Mare, s-a transformat, dintr-o piesă în trei personaje, într-o piesă în șapte personaje; **Funcționarul invizibil** a devenit, la Galați, muzical, ca



desen de Bogdan Constantin

Național din Cluj ca o tragedie modernă, la Teatrul Național din Bălți, ca o comedie vioaie, la teatrul din Galați, ca un text brechtian, la Teatrul „Nottara”, ca o comedie amară, într-un decor de ospiciu, iar la teatrul din Arad, ca o dramă, într-un decor sugerând o închisoare medievală; în **Scene din viața unui bădăran**, la Arad, apărea, în afara personajelor piesei, o balerină, iar la Galați, o densă atmosferă erotică; **Zăpezile de altădată**, la Teatrul de Nord din Satu-Mare, s-a transformat, dintr-o piesă în trei personaje, într-o piesă în șapte personaje; **Funcționarul invizibil** a devenit, la Galați, muzical, ca





și **Prințesa și porcarul**, la Baia Mare, sau **Cele două privighetori**, la Teatrul „Ion Creangă”.

Nu m-am simțit frustrat, pentru că nici o modificare de **text** sau de **context** nu atrăgea și o modificare de **sens**. Am înțeles dreptul regizorilor la **schimbare** ca pe un drept la **creație**. M-au necăjit doar inconsecvențele regizorului în raport cu propriile intenții, cu propriul concept, sau, pur și simplu, scăderile de calitate. Dramaturgul, ca orice scriitor, e un orgolios. Dar orgoliul său nu trebuie să-l copleșească pe cel al regizorului, care elaborează totuși forma publică (sau cea mai publică) a operei.

Cu gândul la toate acestea, m-am mirat când unul dintre profesorii Academiei de Teatru și Film, regizor important, mi-a relatat reacția unor studenți ai săi de la regie la citirea piesei mele **Repetabila scenă a balconului**. Ei s-au simțit lezați din punct de vedere profesional, declarând că piesa (care, de altfel, are doar 22 de pagini dactilografiate) „spune totul”, iar lor nu le-ar rămâne „nimic de făcut”. Îmi imaginez că au considerat această piesă un atentat la libertatea regizorală. Cum ar trebui să fie o piesă care să lase regizorului o cât mai mare libertate de acțiune? Mă gândesc că, probabil, ea ar trebui să fie o înșiruire de cuvinte și propoziții incoerente, pe care doar regizorul să le așeze într-o suită logică și dramatică, ar trebui ca acțiunea să fie sugerată, nicidecum arătată, spre a-i lăsa regizorului posibilitatea de a-i da sens și materialitate, iar acțiunea să se petreacă niciunde și nicidecum, spre a-i se găsi abia în spectacol coordonatele spațiale și temporale. Textul ar trebui să fie aleatoriu, aproximativ, incert, difuz, nestructurat, ambiguu, evanescent. În felul acesta, directorul de scenă ar putea să-și exerseze capacitatea de a da sens, de a pune ordine, de a teatraliza, dacă nu chiar de a **re-scrie** textul spectacolului, în așa fel încât acesta să-i servească în chipul cel mai fidel ideile. Nu tăgăduiesc că există și astfel de texte, după cum nu cred că ele s-ar afla într-un raport de inferioritate valorică față de textele constituite, structurate, precise. Dar nu mă va convinge nimeni că un text nestructurat este dezinhibant și stimulator, iar unul structurat este inhibant și dezarmant pentru regizor. Firește, se pot crea combinații din substanțe chimice necunoscute, rezultatul fiind neori surprinzător. Dar există și riscul să nu iasă nimic, să nu iasă ce dorești, sau ceea ce iese să-ți explodeze în mână. Când maestrul combinațiilor are geniu, ceea ce presupune multă **inspirație** și multă **inconștientă**, pe lângă **rațiune**, produsul poate fi extraordinar, un lucru absolut nou, o minune. Profesioniștii serioși, asupra cărora nu plutește prea evident aripa geniului, dacă sunt inteligenți, raționali și eficienți, lucrează numai cu substanțe cunoscute sau cognoscibile. Aventura inconștientă, în acest caz, trebuie evitată.

Dacă aș fi student la regie de teatru, nu m-aș încumeta să fac un spectacol după sonetele lui Shakespeare și m-aș mulțumi cu piesele lui, aș prefera să montez mai curând **Jocul ielelor** sau **Suflete tari** decât „Modalitatea estetică a teatrului” sau „Fenomenologia substanței”, aș face un spectacol cu **Unchiul Vanea** înainte de a face unul cu „Ordinul Anna”, m-aș strădui să încep cu **O noapte furtunoasă** și să continui, eventual, cu „Kir lanulea”, aș pune mai întâi Ibsen și mai târziu Camus. Dar, cum nu sunt student la regie, s-ar putea să mă înșel grav. ■

TOMPA GÁBOR: „Nici Shakespeare n-a-

□ Într-o discuție anterioară interviului nostru vorbeai despre Hamlet ca izvor pentru ideea de teatru, pentru felul de teatru pe care îl gândești și practici. Acum, când punei în scenă chiar Hamlet la Teatrul Național din Craiova, v-aș ruga să ne deslușiți și detaliați această - să-i spunem - profesiune de credință.

■ Hamlet constituie un model în ceea ce privește motivația de a face teatru. Îl văd pe erou în primul rând ca om de teatru, regizor și actor, care, trei sferturi din piesă, se pregătește să facă spectacolul cu „cursa de șoareci”, care este unul dintre marile spectacole ale vremilor. Pentru a-l face, are nevoie de o motivație profundă; și să fie într-o situație disperată. Până atunci

detesta teatrul de curte, pe urmă hotărăște să fie clovn („obligat să îmbrace o haină de clovn”), pentru ca, în sfârșit, să descopere că teatrul este singurul mijloc de a spune adevărul, de a demasca tirania, de a se exprima pe sine.

□ O similară nevoie vă împinge, acum, să montați Hamlet?

■ S-ar părea că așa este. Sunt fascinat de acest labirint teatral care există în piesă. Să le luăm pe rând: există un teatru de ordin politic, care se

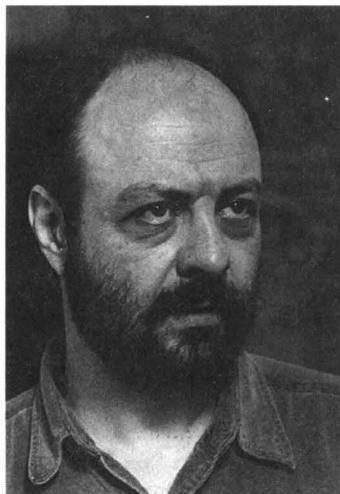


foto: Corina Tudose

joacă în general la curte, există un teatru ca idee salvatoare, ca extragere din esență, folosit de rege împotriva lui Hamlet, dar tocmai această armă se întoarce asupra regelui atunci când Hamlet descoperă rolul teatrului. Punctul culminant pentru mine este spectacolul „cursa de șoareci”, regizat de Hamlet, privit de rege, privit și de Hamlet, care îi privește și pe spectatori, iar aceștia văd spectacolul, dar și pe rege, și pe Hamlet. Acestora li se adaugă publicul din sală, care privește. Este o multitudine de oglinzi teatrale extraordinare și toată piesa se poate descifra prin cheia acestei stratificări a motivului teatral, ea dându-ne totodată interpretarea și descifrarea tuturor personajelor.

□ Dacă spectacolul se centrează pe „cursa de șoareci”, pe teatru, unde situați rolul duhului și întreaga primă parte a piesei?

■ Pentru mine există un trio: duhul-Hamlet-Horatio. Am vrut să găsesc în duhul tatălui acel ethos, acel imperativ etic pe care îl preia Hamlet și conform căruia trebuie spus și arătat adevărul. Arma principală nu va fi, deci, spada, ci teatrul. Am vrut să găsesc un simbol teatral puternic și m-am gândit ca duhul tatălui să fie chiar Shakespeare, care, în același timp, să interpreteze și rolul actorului-rege. Același spirit cu cei doi îl reprezintă și Horatio. Vreau să construiesc un teatru care se află după cortina de fier: actorii sunt exilați, fac lucruri ieftine, căci spectacolele sunt interzise la curtea lui Claudius. Dar indiferent de vârstă, de talent, actorii au și o mare sete de a face teatru, teatru adevărat