

Note de regizor *

Sint întrebat adesea ce este un regizor și care sint sarcinile lui principale. Care este locul ce-i revine în ansamblul diverselor preocupări artistice și care sint raporturile dintre regie și celelalte arte? Este regia o artă de sine stătătoare, sau e doar un proces creator direct subordonat materialului dramaturgic, avînd menirea de a-l transforma în spectacol?

Sint departe de a aspira la titlul de teoretician în ale teatrului și, deși am convingerea că prietenii teatrologi pot da acestor întrebări răspunsuri mai complexe și mai documentate, pe măsura posibilităților mele, mă voi încumeta totuși să răspund și eu, și anume nu prin teoretizări sau considerații abstracte, ci sprijinindu-mă pe practica mea relativ îndelungată de director de scenă, folosind învățămintele cîștigate de-a lungul anilor și referindu-mă la planurile de creație și preocupările mele actuale.

Cred că unul dintre aspectele esențiale sub care trebuie considerată sarcina regizorului de teatru este cel pedagogic. K. S. Stanislavski ne-a învățat că numai regizorul-pedagog este în stare să ridice pe actor la nivelul unui autentic creator și să realizeze astfel în spectacol acea „viață a spiritului uman”, care în limbajul sistemului stanislavskian se numește artă a retrăirii. Să-l ajuți pe actor să creeze și nu să crezi în locul lui — iată ce deosebește în fond pe regizorul-pedagog de ceilalți.

Ce înseamnă însă „să-l ajuți să creeze”?

Gîndiți-vă, de pildă, ce face un bun grădinar care își propune să obțină dintr-un lujer firav o plantă de toată frumusețea, cu flori mari și roade bogate. Cu încredere și răbdare, el va lua stropitoarea și, de cîteva ori pe zi, va turna apă la rădăcina lujerului. El va stropi planta cînd și cit e nevoie — nici mai mult, nici mai puțin. El va urmări cu atenție și interes dezvoltarea plantei și va observa că, cu oricît de mici deosebiri, totuși astăzi planta e mai mare decît ieri, după cum miine va fi mai viguroasă decît azi. El va plivi la timp buruienile răsărite spontan în preajma plantei sale, pentru ca nu cumva acestea să împiedice vegetația normală a plantei sau să-i invenineze fructele. Uneori, intuiția sau experiența lui de grădinar iscusit îl vor îndemna să schimbe brusc mediul de creștere al plantei, dintr-un loc umed sau cald într-unul uscat sau rece, spre a determina astfel o călire a organismului vegetal, pentru a-l pregăti să reziste celor mai variate și mai aprige condiții, a-l face apt să suporte cit va trăi eventualele schimbări neașteptate de temperatură, umiditate etc.

* Articol scris pentru revista „Teatrul”

Astfel îngrijită, cu timpul planta își va deschide florile, care apoi vor lega fructe ; fructele vor da în pirg, vor prinde culoare și aromă, iar într-o bună zi vor fi culese.

Un prost grădinar va uda planta sau cu prea puțină sau cu prea multă apă și nu va lua în seamă buruienile, iar unul și mai nepriceput, și mai nerăbdător, va trage cu amindouă miinile de frunzele plantei, pentru a o vedea crescînd mai repede. Se înțelege că, în asemenea condiții, planta sau nu va da niciodată fructe, sau va da fructe seci ori viermănoase.

Mi se pare potrivită analogia între plantă și procesul de creație al actorului, proces care poate fi organic sau artificial, încununat de succes sau zadarnic, după cum se va bucura de îndrumarea și sprijinul unui regizor cu mai mare sau mai mică influență pedagogică. În ce privește „stropitul plantei”, aș vrea să remarc că există unii regizori care înțeleg să-și hrănească planta (adică actorul) cu apa inutilă a celor mai abstracte și mai difuze teorii, cu interminabile discursuri, expuneri, caracterizări, considerații, definiții, repetări, precizări, exemple și divagații de tot soiul. Fără îndoială că o hrană atît de diluată nu va da rezultatele așteptate și e clar că, în exemplul de mai sus, „apa” trebuie înțeleasă ca principalul element pentru nutriția plantei, adică o serioasă, o temeinică contribuție practică a regizorului la procesul de educație și pregătire a actorului în vederea unei cit mai desăvirșite îndepliniri a sarcinii primite. Chiar înainte de crearea unui tip, a unui personaj propriu-zis, regizorul-pedagog e dator să stimuleze însușirile actorului. De multe ori, e necesar să-l ajute pe actor ca să fie „el însuși”, adică să se elibereze de crisparea psihică și fizică, de stinghereală, de obsesia că „joacă teatru”, fiindcă deseori aceste neajunsuri dau rezultate false, artificiale, neartistice. Sint actori ce posedă posibilități pe care ei înșiși nu le bănuiesc și pe care le sezisează abia ochiul pătrunzător al regizorului. Numai răbdarea și iscusința „grădinarului” pot contribui ca aceste flori să se deschidă și să dea rod.

Cînd intervine însă procesul de creare a personajului, a unei anumite figuri umane cu individualitate proprie — care tinde să se îndepărteze de aceea a omului-actor —, procesul de creare a unui tip cu noi însușiri fizice și psihice, cu o personalitate și rezonanță socială bine definite, cînd se creează, adică, rolul propriu-zis, atunci misiunea pedagogică a regizorului, fără a trece pe al doilea plan, începe să se îmbine cu rolul lui organizatoric. Personajul, chiar dacă constituie figura centrală a piesei, trebuie privit ca partea componentă a unui întreg — a spectacolului — și nu poate fi creat decît în strînsă și continuă corelație cu celelalte elemente ale sistemului care este spectacolul de teatru. Dacă actorul vine de-acasă cu rolul gata făcut, pregătit pînă în cele mai mici amănunte în mod cu totul abstract și independent de creația partenerilor și a celorlalți colaboratori ai spectacolului, el va deveni fie o notă discordantă în colectivul creator, fie un actor care evoluează după bunul său plac, în timp ce ceilalți „îi dau replica”. Desigur că așa-zisa „muncă de acasă” a actorului are o importanță de necontestat, ea este indispensabilă unei adevărate creații ; aceasta însă numai cu condiția ca ea să se desfășoare pe baza înțelegerii profunde a spectacolului ca operă colectivă dar unitară, ținîndu-se seamă de raporturile cu celelalte personaje ale piesei, așa cum se conturează acestea în interpretarea partenerilor și în funcție de ideea și concepția unică a spectacolului. La rîndul său, regizorul are datoria să asigure și să stimuleze posibilitățile de creare ale actorului, să pornească de la individualitatea acestuia, de la particularitățile și mijloacele specifice de expresie de care dispune acesta, de care a mai ținut seamă și cînd l-a distribuit în rolul respectiv. Dar creația individuală este mai bogată, mai variată, mai evidentă cînd întregeste și desăvirșește ținuta artistică a unui colectiv însuflețit de aceeași idee de bază, a unui colectiv sudat printr-o unitate de stil și interpretare, unitate pe care trebuie să o realizeze principalul organizator al spectacolului, regizorul.

Dar cum se poate realiza o astfel de unitate ?

Regizorul-pedagog și, în același timp, organizator nu este numai educatorul fiecărui actor luat în parte, ci este și educatorul colectivului luat ca întreg. În teatrul sovietic — ca și în teatrul românesc, spre deosebire de situația din multe alte țări — este împămîntenită tradiția trupelor permanente. De-a lungul anilor, lucrînd cu același colectiv — improspătat bineînțeles periodic cu elemente noi — regizorul trebuie să asigure o dezvoltare profesională superioară a actorilor ; aceasta îi va ușura simțitor sarcinile cînd va monta diversele spectacole.

Foarte adesea, auzim spunîndu-se în lumea teatrală că regizorul trebuie să fie „mină de fier“. S-ar putea trage de-aici concluzia că numai despotismul regizoral poate asigura perfectă organizare a procesului de creație teatrală, că numai spiritul dictatorial și disciplina impusă militărește pot realiza strînsa coeziune dintre părțile componente ale întregului, îmbinarea fericită a diverselor elemente într-un spectacol cu concepție unitară. Experiența arată însă că lucrurile se petrec în genere cu totul altfel, că regizorul tiran nu izbutește mai niciodată să realizeze adevărata unitate a spectacolului, din simplul motiv că, pentru a crea „viața spiritului uman“, de care vorbește Stanislavski, este necesară o înțelegere profund spirituală între toți cei ce urmăresc aceasta, o nețărîmă-încredere a fiecăruia dintre ei în forțele celuilalt și mai ales în forțele proprii, o afecțiune adîncă, o atmosferă creatoare : toate acestea pot fi distruse pentru multă vreme de un pumn izbit în masă sau de un ton ridicat.

Aceasta înseamnă că esența raporturilor pe care regizorul trebuie să le stabilească între el și restul colectivului de creație, pentru a-l uni în jurul unei cauze comune, trebuie să fie cu totul alta. Fără atmosfera de creație despre care am vorbit, fără înțelegere deplină, încredere și afecțiune sinceră, singurele elemente în stare să creeze un mediu prielnic de dezvoltare organică și rodnică a spectacolului, nu se poate realiza unitatea de concepție. Trebuie să mai ținem seama că nici cea mai desăvîrșită pregătire profesională nu poate înlocui aceste condiții. O gîndire limpede, o logică de fier, o profundă cunoaștere a materialului sînt desigur necesare, dar nu-l pot dispensa pe regizor de momentul afectiv, de caracterul emoțional al relațiilor sale cu colectivul de creație, în general, și în primul rînd cu actorii. În arta noastră, există „ceva“ nedefinit prin legi scrise sau orale și greu de explicat. În creația artistului, de orice natură ar fi ea, există totdeauna ceva mai presus de momentul rațional, ceva care nu poate fi înțeles, ci trebuie simțit. În unele momente, chiar artistul cel mai desăvîrșit — ba mai ales artistul desăvîrșit — este depășit în intențiile sale de forța uriașă a talentului, care îl conduce spre rezultate neașteptate. Este deosebit de elocvent în această privință exemplul lui Lev Tolstoi, acest gigant al literaturii mondiale, care, după cum arăta Lenin, a dezvoltat și analizat cele mai adînci contradicții ale societății ruse din veacul trecut, opera sa devenind o „ogîndă a revoluției ruse“, deși știm bine că, rațional, el nu a fost alături de ea. Dar uriașul său talent, alimentat de dragostea pe care a nutrit-o față de popor, de oamenii simpli, l-a determinat să creeze o operă al cărei sens social poate nici nu l-a înțeles.

De altfel, însăși arta populară, această sevă care hrănește și îmbogățește creația marilor oameni de artă, este spontană și, de cele mai multe ori, subconștientă ; ea nu se poate teoretiza.

Ce trebuie, atunci, să călăuzească pe un adevărat regizor în munca sa de creare a spectacolului ? Însăși conștiința că el este principalul creator al spectacolului, că dramaturgul este autorul piesei, iar regizorul, autorul spectacolului.

Așadar, alături de rolul pedagogic și de cel organizatoric, regizorul îndeplinește o sarcină profund creatoare.

Din păcate, tocmai această însușire — care de fapt și definește arta noastră

ca o creație de sine stătătoare, deosebit de complexă tocmai prin interferența ei cu numeroase alte genuri de artă ce contribuie la realizarea spectacolului — este neglijată sau greșit înțeleasă de mulți regizori. Numai în momentul creației propriu-zise, ce încununează activitatea pedagogică și organizatorică a regizorului, acesta se ridică pe treapta supremă a profesiei sale. Până la această etapă, munca regizorului nici nu este totdeauna artă, deoarece—aptitudinile de a educa și organiza colectivul de actori pot fi suplinite adesea de pricepere, intuiție, experiență de viață, o vastă cultură etc. Adevăratul „talent de regizor“, însă, se face simțit numai cind apar — poate, destul de disparate la început — *imaginile, viziunea regizorală a spectacolului*.

Etapă de creație a spectacolului este de multe ori înlocuită prin așa-zisa concepție sau tratare a piesei. Deseori, regizorii cred că își fac simțită personalitatea afirmind: „eu am tratat piesa aceasta într-un fel, iar cutare regizor a tratat-o altfel“.

În fond, orice om — nu neapărat doar artistul — cind citește o piesă, își formează asupra ei un punct de vedere propriu, o înțelegere proprie, o anume „tratare“. Arta însă începe totdeauna din momentul cind alături de această tratare, înțelegere, apare creația, imaginea.

Înalta tribună a Congresului al XX-lea al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice a oferit oamenilor muncii din întreaga lume o pildă vie de felul în care tezaurul învățării leniniste constituie fără întrerupere o călăuză de neprețuit, menită să înalțe gândirea omenească pe noi trepte de dezvoltare. Din istoricele teze ale Congresului, oamenii de artă au putut trage concluzia că oamenii muncii așteaptă de la ei, mai mult ca oricind, opere de o reală valoare artistică și ideologică. A fost spulberată pentru totdeauna eronata impresie a unora că posibilitățile de creație ale artei socialiste ar fi îngrădite, că sursa de teme și idei menite să stea la baza operelor de artă ar fi limitată, că realitatea societății sovietice ar fi lipsită de conflicte puternice, în jurul cărora să se poată crea lucrări artistice de cele mai variate genuri și forme. A fost revăzută accepția strimță a noțiunii de „realism socialist“, care căpătase la un moment dat o interpretare atit de săracă și de uscată, incit se transformase, dintr-o metodă menită să stimuleze creația artistică și să-i deschidă orizonturi nebănuite, într-o adevărată frină a elanului creator. E lesne de înțeles că nici arta noastră nu a putut rămâne străină de urmările pe care le-a avut interpretarea aceasta mărginită a realismului socialist. Fusese în mare măsură uitat tocmai menționatul rol de creator al spectacolului, care revine adevăratului regizor. De multe ori, regizorul s-a transformat într-un exponent fidel al ideilor și temelor autorului, neglijând chiar diferențele de mentalitate și preocupări dintre epoca în care a fost scrisă piesa și aceea în care este reprezentată în fața publicului. Mulți regizori socoteau că a nu depăși cu nimic concepția autorului, a nu pune nimic de la sine în spectacol, a nu-i da acestuia o rezonanță cu totul nouă, adecvată frământărilor și ritmului de viață din zilele noastre, înseamnă a respecta tradițiile clasice ruse. Noi am uitat de multe ori că una din cele mai importante tradiții atit ale creației populare, cit și ale marilor noștri clasici este tradiția căutării noului în artă, tradiția inovației, tradiția răsnetului actual al unei opere de artă, tradiția mersului în pas cu viața maselor, cu preocupările și năzuințele lor. Gogol spunea cindva că adevărata operă de artă privită cu ochi noi poate deveni oricind nouă, indiferent de vechimea ei cronologică. De multe ori, viața însăși ne arată cit de multă dreptate avea Gogol: imi amintesc de *Othello*, care a ținut mulți ani afișul teatrului nostru. Anumite momente din complexitatea tematică a măreței tragedii shakespeariene s-au situat, rind pe rind, în centrul ideologic al spectacolului, deși era vorba de o concepție regizorală unică. Dacă la început, cind în țară avea loc o luptă de clasă ascuțită, tema centrală a spectacolului a fost demascarea perfidiei lui Iago, tema omului cu două

fețe, mai tirziu a ajuns temă principală, soarta tragică a maurului Othello, care sugera asociații cu discriminările rasiale din diverse țări capitaliste —, pentru ca mai pe urmă, pe o nouă treaptă de dezvoltare a societății sovietice, să capete o rezonanță deosebită tema dragostei nețârmurite și atotputernice dintre viteazul Othello și minunata lui soție, Desdemona.

Regizorul care creează spectacolul are la dispoziție infinite mijloace artistice pentru a-i da acestuia un sens totdeauna nou și de cea mai mare actualitate. Uneori, el trebuie să revină asupra unui spectacol montat mai de mult, pentru ca să-l revadă, să-i aducă diverse modificări sau adăugiri menite să-i întrețină viața. În ce mă privește, intenționez să revin asupra a două din spectacolele pe care le-am montat la Teatrul „Mossoviet” acum cițiva ani (*Mascarada* de Lermontov și *Uraganul* de Bill-Beloțerkovski), pentru a spori nivelul artistic și, mai ales, pentru a ridica lirismul, răsunetul lor poetic pe o treaptă superioară, potrivit exigențelor spectatorului sovietic de astăzi.

Este, apoi, cu atit mai normal ca, incepind să lucreze la un spectacol nou, regizorul să fie cu mult mai preocupat ca spectacolul acesta să aducă un cuvint nou, stirnind și menținind interesul viu al maselor de spectatori.

Dar care să fie oare „elementul nou”, inovația în teatru ?

Am arătat că inovația constituie o tradiție fundamentală a artei ruse. Insuși Stanislavski datorează locul de cinste pe care il ocupă în istorie, faptului că a fost un mare inovator. Din păcate, învățăturile și experiența lui, care alcătuiesc așa numitul „sistem”, sint transformate adesea în dogme fără viață, atit de către unli teoreticieni ai teatrului cit și — ceea ce este mai trist — de unli practicieni. Dar a urma învățătura unui inovator nu inseamnă cituși de puțin a reproduce sau imita realizările acestuia, ci a fi și tu, la rindul tău, un căutător al noului. A urma învățătura lui Stanislavski mai inseamnă să înțelegi în ce constă propriuzis acest „nou” și cum trebuie să ajungi la el. Să ne amintim că tot K. S. Stanislavski spunea odată că „nu există nici un „sistem” al tău sau al meu : există doar un sistem unic — adevărul organic”. Cu alte cuvinte, inovația în teatru nu se poate transforma într-o goană după originalitate cu orice preț, în încercarea de a uimi spectatorul, silindu-l să vadă pe scenă „ce n-a văzut în viața lui”. Elementul nou nu trebuie născocit, ci descoperit, pentru că el reprezintă de fapt o formă de expresie a adevărului organic, inerentă acestui adevăr, dar încă nedezvăluită de alt artist. Principiile, elementele sistemului lui Stanislavski nu au fost născocite, ci descoperite și așa se explică de ce unli actori sau regizori care au trăit inaintea lui Stanislavski, sau pur și simplu nu l-au cunoscut, au putut și pot uneori lucra în conformitate cu prevederile sistemului său. Elementul nou se găsește undeva, în multiplele forme de existență și de mișcare ale materiei, ale vieții înseși. Și el așteaptă ca cineva să-l scoată la lumină. Astfel se întâmplă lucrurile în știință și mai cu seamă în artă, a cărei urlășă materie primă este viața în infinitele și variatele ei aspecte.

E limpede că, pentru a fi găsit, noul în artă trebuie căutat.

Realizind punerea în scenă a unui spectacol, regizorul e dator să creeze o operă de artă cu totul inedită. Montarea unui spectacol — ca și scrierea unui roman sau a unei piese, pictarea unui tablou sau compunerea unei simfonii — este operă de creație. Cindva, Pușkin a creat vestita *Damă de pică*. Mai tirziu, Cealkovski, folosind creația lui Pușkin ca libret, a realizat o nouă lucrare artistică, opera *Dama de pică*. Nici unul din cei doi creatori nu repetă pe celălalt, deoarece fiecare din ei aduce cite un element nou. Același lucru se întâmplă în teatrul de dramă. Mai mult decit atit, marile lucrări dramatice au fost create pe baza unui material de viață care a sugerat dramaturgului anumite concluzii filozofice. Se știe că

nemuritorul *Hamlet* nu a fost scris în abstract, independent de anumite posibilități și cerințe, ci a fost creat de marele Shakespeare pentru uzul anumitor individualități actoricești și ca răspuns la anumite preocupări filozofice ale vremii. Regizorul de astăzi are la dispoziție alți actori, iar problemele filozofice cărora trebuie să le dea răspuns prin creația sa sint cu totul altele. Din aceste „elemente” obiective, cărora li se alătură momentul subiectiv al creației personale, el construiește un *Hamlet* nou — adică un *Hamlet* în montarea cutărui teatru, în regia cutărui director de scenă și în cutare epocă de dezvoltare a societății.

Iată de ce regizorului i se cere o profundă cunoaștere a vieții și o pătrundere, o înțelegere atit a filozofiei autorului și epocii lui, cit și a filozofiei timpurilor noastre. Cind Lenin spunea că muncitorii și țărani noștri au nevoie de o artă superioară, el specifica totodată că pentru aceasta este necesară o bază culturală pe care să se poată înălța arta desăvârșită, în care forma de exprimare să corespundă bogatului conținut de idei.

Această chemare, acest indemn al marelui nostru dascăl trebuie să-și găsească ascultare și așteaptă răspuns hotărit din partea oamenilor noștri de teatru. Viața, la rindul ei, ne pune în față sarcini de creație mai importante și de proporții mai mari ca oricind. Înaltul nivel tehnic la care au ajuns, de pildă, cinematograful și televiziunea ridică mult exigențele maselor de spectatori, care vor să găsească în teatru ceea ce nu le poate aduce aparatul de televiziune sau ecranul unui cinematograf oricît de perfecționat.

De aceea, teatrul trebuie să devină un adevărat laborator artistic, cu un regim de muncă creatoare, care să facă posibilă soluționarea cu succes a acestei sarcini de onoare. Poate că în viitor vor fi mai puține teatre decit astăzi; dar nivelul măiestriei actoricești, fondul de idei al spectacolului, ținuta sa artistică, bogăția de forme și mai ales contactul nemijlocit între public și creatorii spectacolului vor avea darul să sporească neconținut interesul spectatorului față de teatru. Omului din stal i se va solicita o mai largă participare la reușita spectacolului; actorul, la rindul său, va coborî treptele podiumului, pentru a se apropia cit mai mult de spectator. Un astfel de spectacol m-am pregătit să realizez în această stagiune la Teatrul „Mossoviet” cu piesa *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare.

Nu trebuie subestimate problemele pe care regizorul creator și colectivul trebuie să le rezolve în vederea creării acestui teatru major. De multe ori, este mai ușor să dai friu liber fanteziei creatoare decit s-o îndrepti, s-o canalizezi pe un fâgaș profund artistic, lipsit de disonanțe, de fals, de artificial. Talentul mai înseamnă și gust, simț al măsurii și — din păcate, dar și din fericire — acestea nu pot fi cuprinse în rețete și nici nu pot fi enunțate în decaloguri.

*

Ținînd seamă de toate acestea, teatrul nostru poate deveni un adevărat mijloc de educare a maselor, situîndu-se la înălțimea marilor realizări ale oamenilor muncii din Uniunea Sovietică în minunata lor operă de construire a comunismului. Teatrul trebuie să însemne un prilej de înălțare spirituală. Sint infinit de bogate și variate posibilitățile care ne stau la îndemină. Arta noastră este, de fapt, o sinteză de diferite aspecte ale celorlalte arte. Teatrul poate fi un strălucit prilej de imbinare a cuvîntului cu muzica, a dansului cu costumul și pictura.

Depinde doar de noi să folosim rodnic aceste nescicate și neprețuite comori. De noi depinde altitudinea culmilor de creație pe care le va atinge teatrul viitorului.