



DAN NASTA:

„Regizorul nu este dependent numai față de text, ci și față de colectivul de creație, de critică și de public”

„Dependența regizorului față de text înseamnă dependență față de ideile textului, față de materialul de viață și față de modalitatea lui proprie de transfigurare artistică a ideilor și materialului de viață. Regizorul nu este dependent numai față de text, ci și față de colectivul de creație, de critică și de public.

Actualitatea unei opere de artă este direct condiționată de slujirea necesității textului, colectivului, publicului și a exigenței critice. Slujirea acestei necesități este, înainte de toate, o problemă de angajare etică, de concepție asupra rostului artistului în lume. Numai cel care recunoaște dependența sa față de acești factori necesari și indivizibili, poate ajunge la libertatea creației pe plan subiectiv și la eficiența ei pe plan obiectiv.

Ce probleme practice decurg de aici? Trebuie să ne cultivăm spiritul științific. Să nu credem că practica, talentul sînt dincolo de știință, în afara ei.

Fără o permanentă preocupare de a cunoaște istoria, legile de dezvoltare ale societății, propriile legi ale artei, nu putem „cunoaște” nici textul dramatic și, ca atare, nici nu ne putem făuri acea clădire de idei, acea generalizare filozofică pe care o numim concepția spectacolului.

Deci, în primul rînd e necesară cultura ideologică marxist-leninistă. Mijloacele sînt la doi pași de noi, să nu trecem pe lângă ele.

Dar textul nu conține idei în stare abstractă, ci într-un material de viață concret și expresiv, deci transfigurat artistic. Să cuprindem așadar materialul de viață al textului, al epocii și al personajelor, de la moravurile societății la psihologia caracterului.

S-a vorbit aci de documentare ca despre o necesitate. Cum s-ar putea altfel? Numai că nu mi se pare mai ușor să te documentezi despre *Ruy Blas*, decît despre oțelarul de la Hunedoara, pentru simplul motiv că în primul caz e vorba de o documentare indirectă, prin carte, adusă la un numitor comun cu ceea ce cunoaștem direct despre oameni. Procesul celălalt e mai dificil. Documentarea cred că trebuie înțeleasă nu ca o plecare în misiune specială, ci ca exercitarea permanentă a spiritului de observație, ca produs al interesului de cunoaștere.

Generalități de mult cunoscute! — veți spune. Desigur. Dar să ne întrebăm: ne-am format noi oare ochiul profesional, acel ochi care culege activ de-a lungul unei zile întregi semnificațiile fizionomiilor, ale atitudinilor, pitorescul

orașelor, viața nemărturisită în afară a unei case și cele o mie de contururi de ființe, fapte și obiecte pe care le atingem zilnic fără să le observăm?

Ion Sava avea un foarte interesant album de documente ilustrative pe care îl consulta adeseori. De asemenea, George Călinescu are un fișier în care își notează o sumedenie de întâmplări și amănunte surprinse în viață și pe care le întrebuițează ca materiale de creație.

Observația devenită reflex profesional, iată instrumentul simplu și eficace al cunoașterii vieții.

Luăm contact cu ideile și viața sub forma transfigurată a expresiei artistice. Nu e desigur suficient să cunoști ideile textului, materialul lui de viață, ci mai trebuie să pătrunzi în însăși structura mijloacelor de expresie ale autorului, trebuie să adâncești cunoașterea textului pînă la stilul lui. De la lexic la sintaxă și la procedeele stilistice proprii, trebuie să cunoaștem totul. Oare facem această analiză stilistică cu consecvență obligatorie? Dacă nu cunoaștem procedeele specifice cu care autorul creează lumea lui de imagini, cum vom putea să găsim mijloacele scenice adecvate acestor imagini?

De aici, uneori o concepție aparent justă — pornind de la idei — dar care în viziunea scenică, nerespectînd mijloacele stilistice specifice autorului, se denaturează într-o imagine teatrală inadecvată stilistic.

Cunoașterea esteticii și deprinderea analizei stilistice, aplicate la concret, se înscriu așadar în ordinea necesității.

Dar concepția și viziunea scenică trebuie realizate unitar prin intermediul unor factori diverși ce alcătuiesc colectivul de creație. S-a spus aci, pe bună dreptate, că regizorul apare azi ca un factor necesar, întrucît epoca spectacolului solistic s-a terminat. Regizorul trebuie să transmită o cunoaștere cuprinsă în sinteza artei, e dator să creeze un sistem de imagini proprii care să reflecte această cunoaștere a textului dramatic și să determine activ, în spectator, aceeași cunoaștere care să-l transforme calitativ. Prin însăși factura sa, actorul nu tinde spre unitate, ci spre diversitate, proces normal datorită structurii psiho-fizice a individualității sale, care se afirmă prin diferențiere. De altfel, această tendință de afirmare a individualității este necesară creării personajului, care trebuie totdeauna să fie diferențiat și caracteristic.

Dar integrarea în unitatea concepției, a viziunii, și chiar în unitatea diferențiată a caracterului, este atît de grea, încît riscă să devină rară. De ce? S-a spus că actorul nostru este, în genere, talentat. Așa și este. Dar, nivelul tehnic-profesional al actorului este foarte inegal și deci insuficient. Actorul își reclamă pe drept cuvînt dreptul de a fi un factor creator în spectacol. Dar ce se întâmplă atunci cînd el nu este un factor creator?

S-a vorbit aci despre regizorul-pedagog creator, în sensul capacității lui de a educa actorul și colectivul. De unde trebuie deci să începem să aducem un spor de cunoaștere profesională actorului? Cred că perspectiva este dublă: etică și estetică.

Perspectiva este în primul rînd etică. Raportul la cel de al III-lea Congres al P.M.R. indică limpede această perspectivă etică, lupta împotriva individualismului, lupta împotriva rămășițelor unei educații vechi.

Trebuie, în primul rînd, să milităm pentru o atitudine mereu nouă a actorului față de problemele muncii profesionale. Pînă ce nu vom ajunge să stîrnim neliniștea creatoare a actorului, nu vom putea socoti că am făcut ceva pentru problema creșterii colectivului.

Acum am să încerc să urmăresc în cele cîteva spectacole văzute, cum se respectă această complexă necesitate obiectivă care fundamentează creația regizorală.

Cred, de exemplu, că în *Secunda* 58, plecînd de la problema creației actoricești în raport cu sarcinile ideologice ale spectacolului, problema activistului de partid nu este rezolvată, și am să spun de ce, pornind de la amănuntele tehnice profesionale. Un om viu nu poate să fie monoton; monotonia este opusul vieții, este mecanicitate. Atunci cînd un actor spune opt replici la rînd cu aceeași intonație, nu este viață, ci este mecanicitate. Acolo unde actorul frazează împotriva spiritului limbii romîne, punînd la sfîrșitul fiecărei fraze un punct de suspensie muzicală, în momentul acela intervine maniera. În momentul în care un actor are o explozie vocală care nu este necesară, care nu se integrează în restul momentelor, momentul acesta nu are adevăr și viață. De asemenea, un om

Oaspeți din țară :
Völgyesi Andrei, re-
gizor și pictor sceno-
graf la Teatrul Ma-
ghiar de Stat din Sf.
Gheorghe, și Tompa
Miklos, director și re-
gizor al Teatrului
Secuiesc de Stat din
Tg. Mureș



care umblă permanent încruntat și cu fruntea în pământ, vedește o deprindere care nu aparține normal omului.

Trecînd la altă problemă, aceea a unității dintre decor și întreaga compoziție a spectacolului, în celălalt spectacol vizionat, cel de la Teatrul Național, cu piesa *Oameni care tac*, decorul mi s-a părut aici un lucru foarte realizat, nu numai sub aspect strict vizual, ci și pentru că el are o mare calitate funcțională, dînd unitate dramatică acțiunii care, în piesă, pendula între biroul lui Casapu și închisoare. Faptul că decorul a apărut unitar a fost un lucru foarte bun. Dar un asemenea decor este o esențializare a realității în slujirea unei funcționalități interioare a dramei. Mișcarea scenică însă nu este acordată cu acest lucru, fiind o mișcare absolut naturală, strict logică, de bun simț, și atunci contravine unui spațiu care nu este de bun simț, ci este o compoziție. În acest caz, și mișcarea regizorală trebuia să fie o compoziție, așa cum există în alte spectacole.

Sub raportul realizării actoricești — judecînd acest spectacol la nivelul exigenței necesare primei noastre scene — mi se pare că prezența unui actor tînar care are o dicțiune insuficientă, cum este Matei Gheorghiu, pe o scenă unde trebuie să se ofere exemple de vorbire de limbă literară romînească, este o scădere. De asemenea, mi se pare că deși personajul este sfios și firav interior, totuși, în spectacol apare prea plîpîndă ființa morală a acestuia în raport cu posibilitățile lui de înțelegere și de transformare ulterioară. Tot astfel mi s-a părut că Eva Pătrășcanu a *jucat* prea mult ceea ce Stanislavski numea „rezultatele comportării”,

adică a jucat direct problema eroului comunist. De exemplu, în fața lui Casapu, a luat o atitudine demnă, neîncercînd să-l inducă în eroare, ci lăsînd să înțeleagă că este comunistă, cînd situația cerea invers.

În legătură cu spectacolul lui Vlad Mugar, vă mărturisesc că nu sînt în stare să ajung la o concluzie clară, deoarece n-am studiat textul. Totuși, mi se pare că sînt niște lucruri foarte interesante aci. Se ridică problema pînă unde trimitem sensurile textului dramatic. Eu nu știu dacă spectacolul servește conținutul în suficientă măsură, sau dacă nu cumva, îl tratează în alt mod decît cel cerut de piesă. Ceea ce mi s-a părut foarte interesant în spectacol, este această încercare de trimitere înainte, spre sensuri mai înainte. Aici se ridică însă o problemă, și anume aceea a decorurilor lui Todi Constantinescu, care supradimensionează piesa și dau o trimitere largă acțiunii personajelor. Dar se naște întrebarea: dacă la asemenea sensuri construim un astfel de spațiu dramatic, ce vom face atunci cînd vom juca *Electra*, *Hamlet*, *Regele Lear* sau *Tragedia optimistă*, adică la ce valori dramatico-spațiale vom recurge, pentru a proporționa sensurile acestor piese? Îmi aduc aminte că un asemenea decor a făcut Gordon Craig la *Electra*. Pentru un stil monumental putem recurge fără discuție la aceasta. Dar ce facem cu un text care nu cere monumentalizare? Deci, există un avantaj în sensul că el dă o trimitere poetică textului, dar este și un dezavantaj, pentru că solicită textul la o suprapresiune, la o încărcătură pe care nu o poate duce.

În ce privește spectacolul *Vlaicu și feciorii lui*, desigur că merită subliniat faptul, relevat aci, că prezența regizorului nu s-a văzut pe scenă. Totuși, mi s-a părut că regizorul a apărut în spectacol, deși nu întreaga distribuție a ajuns la același nivel de interpretare.

Cu cît ajungem mai departe cu forma și conținutul, cu atît decalajul se face mai sensibil și exigența crește. Spectacolul mai are loc de creștere, pînă la o interpretare total unitară a întregii distribuții."

Regizorul Völgyesi de la Teatrul de Stat din Sf. Gheorghe s-a oprit apoi asupra activității din teatrul său, relevînd necesitatea unui control critic mai frecvent din partea forurilor competente.

Ce este concepția într-un spectacol, a încercat să demonstreze în expunerea sa, Valeriu Moisescu, regizor la Teatrul de Stat din Oradea, care a arătat astfel că, după părerea sa.



VALERIU MOISESCU :

„Concepția este o problemă de orientare, o problemă de poziție a regizorului în fața vieții, în fața textului dramatic”

„Nu am venit aici — a spus el — pentru a ne ridica unul altuia, sau nouă înșine, statui din carton presat. Important este să ne spunem cu curaj și deschis, punctul nostru de vedere, pentru că numai așa putem aduce, într-o mai mică sau mai mare măsură, contribuția fiecăruia la mersul înainte al teatrului nostru.