



Scenă din „Mutter Courage” (Teatrul Național din Iași)

Simion Alterescu

UNITATE DE CONCEPȚIE – VARIETATE ÎN MIJLOACELE DE EXPRESIE

Festivalul teatrelor dramatice a devenit o manifestare care, prin periodicitate și amploare, constituie un real stimulent al activității teatrelor din țară și care oferă posibilitatea confruntării valorilor artistice realizate în arta noastră teatrală. Față de concursurile republicane ale tinerilor artiști și în raport cu decadele dramaturgiei originale, Festivalul din anul acesta, având ca preocupare principală reprezentarea dramaturgiei originale, dar încorporând și cele mai bune spectacole cu piese din literatura universală, a oferit o imagine de ansamblu mult mai completă în ceea ce privește stadiul de dezvoltare al teatrului nostru.

Aspectul care ne va preocupa îndeosebi pe noi, în acest articol, va fi cel al regiei, considerând că discutarea fenomenului teatral sub incidența acestei probleme este de cea mai mare utilitate pentru a sesiza sensurile și tendințele care caracterizează teatrul românesc în momentul actual. (Faptul că din Festival au lipsit multe teatre, printre care și teatre importante din București, încă nu poate face neoportună această discuție, dacă ținem seama de forțele artistice participante la Festival, de varietatea și multitudinea manifestărilor, de problemele esențiale pe care cele 24 de spectacole ale Festivalului le ridică, mai ales sub raportul artei regizorale.)

Nu mai târziu decît acum doi ani, în preajma primei decade a dramaturgiei originale, în lumea teatrală se stîrnise o largă, și nu lipsită de vehemență, discuție în legătură cu regia. Regizori, actori, dramaturgi și critici — chiar în contradicții de păreri — cădeau de acord, în unanimitate, atunci cînd constatau rămînerea în urmă a regiei față de arta actoricească, cînd protestau cu justificată nemulțumire împotriva uniformizării spectacolelor sau ajungeau, pe căi și argumentări diferite,

să discute necesitatea înnoirii regiei teatrale și să agite în fața regizorilor stindardul curajului și al îndrăzneții în luptă cu conformismul și platitudinea.

Pentru cine a urmărit cu răbdare desfășurarea Festivalului din această toamnă i-a fost lesne să capete convingerea că în teatrul nostru se petrece un fenomen extrem de îmbucurător. Chiar dacă ne-am referi numai la spectacolele cu piese originale, putem constata o mult mai mare varietate de mijloace folosite în compunerea spectacolelor. Preocuparea celor mai mulți dintre regizori pentru valorificarea scenică a pieselor originale a depășit stadiul transpunerilor scenice „obiective”, lipsite de personalitate, în care contribuția creatoare a regizorului era de cele mai multe ori nesezisabilă. Piese ca *Mielul turbat*, *Recolta de aur*, *Anii negri*, *Ultimul mesaj*, *Ultima oră* au fost jucate și în urmă cu ani. Multe au constituit temeiul unor spectacole serioase, muncite, și uneori ni s-a părut — atunci — că forma lor de reprezentare este cea mai adecvată, cea mai legată de sensurile textului dramatic. Și totuși, Festivalul de acum dovedește nu numai că forma lor de reprezentare din trecut nu ar fi ideală, sau unică, ci că o piesă poate și trebuie să-și capete interpretări regizorale în funcție de personalitatea artistului, că există o mare varietate de mijloace, care poate valorifica mai bine chiar decât în trecut, mesajul operei dramatice.

Niciodată *Mielul turbat* de Aurel Baranga nu și-a găsit o reprezentare atât de profund comică și atât de manifestă, în ceea ce privește conținutul satiric, ca la Teatrul din Satu Mare; *Recolta de aur*, de același autor, nu s-a bucurat în trecut de perseverența și minuțiozitatea unui regizor care să caute a valorifica, prin actori, prin amănuntul interpretativ, sensurile piesei; în *Ultima oră*, regizorul a arătat că reluarea muncii asupra unei piese, cu un alt colectiv, constituie un nou proces de creație, care a impus spectatorului cu mai multă pregnanță semnificația comediei amare a lui Mihail Sebastian; și probabil că puțini spectatori și-au închipuit că *Anii negri* de A. Baranga și N. Moraru poate să capete o reprezentare scenică — chiar dacă discutabilă — în care aportul regizorului tinde să amplifice valoarea de document istoric a piesei, ca și valoarea sa educativă, prin mijloace care lărgesc mult cadrul dramatic creat de autori. În piese reprezentate pentru prima oară (*Răzeșii lui Bogdan*, *Dansatoarea*, *gangsterul și necunoscutul*), aportul regizorului a fost salutar prin caracterul inovator, prin grija de a pătrunde cu finețe și acuitate în substanța dramatică a pieselor, dar totodată, prin găsirea formelor corespunzătoare scenice, printr-o originalitate care a căutat să stabilească specificul și particularitatea spectacolului în funcție de specificul operei dramatice.

Se dovedește din cele mai multe spectacole cu piese românești prezentate în Festival — ca și din spectacolele *Baia* (Teatrul Muncitoresc C.F.R.), *Mutter Courage* (Teatrul Național-Iași), *Orologiul Kremlinului* (Teatrul de Stat-Bacău), *Tragedia optimistă* (Teatrul Național-Craiova), *Jurnalul Annei Frank* (Teatrul Maghiar de Stat-Satu Mare) — că îndemnul la curaj și îndrăzneală a rodit, că personalitatea regizorului, aportul său creator și dorința sa de originalitate se pot manifesta în voie și cu rezultate fericite pentru teatrul nostru, atâta vreme cât concepția generală a spectacolului pornește de la ideea respectării importanței textului dramatic.

Au fost glasuri, în discuția despre regie de acum 2—3 ani, care îndemneau regizorii la economia de fantezie și la respectul textului, ca și cum fantezia regizorului și textul dramaturgului ar fi contradictorii și ireconciliabile. Oare nu este mai respectat gândul poetului dramatic — și el rodul unei fantezii creatoare — în spectacole ca cele pomenite, în care regizorii au adus o contribuție personală în transpunerea scenică a textului, găsind poeziei dramatice forma specifică a poeziei scenice?

Regizorii spectacolelor pomenite nu au recurs nici la extravagante, nici la procedee formale în sine, ci au îmbogățit varietatea mijloacelor de expresie scenică, concentrându-se asupra temei centrale a piesei, adoptând și selecționând mijloacele cele mai expresive și cele mai corespunzătoare temei și specificului piesei.

În fond, spiritul de partid al acestor spectacole, spiritul creator al acestor regizori, funcția lor și concepția lor regizorală s-au definit în raport cu atitudinea lor față de cele două elemente esențiale ale teatrului: textul și actorul.

Regizori ca Horea Popescu, Farkas István, Mony Ghelerter, Ion Olteanu, M. Seckler, Vlad Mugur au înțeles că rolul regizorului nu se poate reduce la acela al unui meseriaș care are numai obligații față de text, dar nu și drepturi. Adoptând o astfel de atitudine, regizorul ar nega însăși funcția regiei, al cărei rol creator trebuie să se manifeste în trecerea de la viața latentă a operei dramatice la viața

concretă scenică. Negînd rolul creator al regiei în acest proces, am nega în fond însuși teatralitatea artei dramatice.

Festivalul, prin multe din spectacolele sale, ne permite să tragem concluzia că mulți regizori, căutînd să inoveze, își sporesc mijloacele cu ajutorul cărora pot pătrunde cît mai adînc în opera dramatică și, deci, pot oglindi mai profund viața. Pe această linie sînt realizate spectacolele *Răzeșii lui Bogdan* (Horea Popescu), *Ultima oră* (Mony Ghelerter), sau *Recolta de aur* (Ion Olteanu). Procesul de creație regizorală începe aci cu un amplu proces de cunoaștere. Regizorii au făcut efortul pătrunderii în spiritul operei, în stilul epocii, au sesizat adevărul istoric și omenescul personajelor, dar nu s-au oprit aci.

Acesta este doar un proces de cunoaștere, cu care nu se poate mulțumi un regizor creator. Abia ulterior acestui proces de cunoaștere, regizorul își poate preciza concepția regizorală în funcție de specificul piesei și de specificitatea scenică la care el aspiră. Concepția regizorilor pomeniți s-a constituit și ea ulterior. În procesul de muncă cu actorul, în felul în care ei au ajuns împreună cu actorii (I. Manta — Iacob Istrati; Șt. Ciobotărașu — Preotul satului; Kovács G. — Bucșan; Lohinszky L. — Andronic; Nelly Nicolau — Catinca) la cunoașterea profundă a prototipurilor din viață; în felul în care au realizat comuniunea cu ideile piesei, dezvăluind subtextul acesteia. De aceea, *Ultima oră* și *Recolta de aur* ni s-au părut niște spectacole noi, mai bogate și mai pline de semnificații ca în trecut. Inovația acestor regizori a mers pe linia pătrunderii cît mai adînci în viață, în esența umană a eroilor, în substanța poetică a dramei.

Inventivitatea regizorilor s-a manifestat însă și pe alte căi. În spectacolele *Baia*, *Mielul turbat*, *Mutter Courage*, *Tragedia optimistă*, *Anii negri*, Horea Popescu, Farkas István, M. Seckler, Vlad Mugur sau Dan Nasta și-au manifestat spiritul inovator pe alte căi. Ei au căutat ca, pornind de la concepția dramei, să genereze o nouă concepție, originală, a regizorului. În fond, în procesul de trecere a piesei de la viața sa latentă, spirituală, la viața sa concretă, scenică — adică în cea mai importantă etapă a creației —, regizorii au procedat la o teatralizare puternică, recurgînd la forme noi de expresie, adoptînd elemente convenționale, care au eliberat scena de tot ceea ce era de prisos unor montări cu valoare de simbol ca: *Baia*, *Tragedia optimistă* sau *Mutter Courage*.

„Teatralizarea vie și trăirea nu-s la antipozii, ci în strînsă legătură“, afirma R. Simonov la recenta Consfătuire a oamenilor de teatru de la Moscova. Acest principiu pare că a stat la baza spectacolelor pomenite, chiar dacă profilul spectacolelor, stilul spectacolelor sînt total diferite. Horea Popescu folosește în *Baia*, pentru a da viață simbolului maiakovskian, o hiperbolă scenică impresionantă care se constituie din structura decorului, din convenționalismul aplicării acțiunii și figurației în decor, dar și din trăirea actricească a lui Teribilov sau Optimistenko.

Pe aceeași linie, Farkas István, folosind exagerarea și grotescul, ridică *Mielul turbat*, pînă la nivelul unei satire cu o putere de generalizare mult sporită față de textul dramatic. Cei doi tineri regizori s-au dovedit în fond adepții formulei maiakovskiene: teatrul nu este o simplă oglindă, ci o lupă. Și aceasta a reieșit din toate elementele componente ale spectacolului.

Pe altă linie a fost construit spectacolul *Mutter Courage*. Înțelegînd substanța teatrului epic, dialectica dramaturgiei brechtiene, M. Seckler a aplicat în munca sa regizorală principiul adoptat de Brecht: „Noi deducem estetica noastră, ca și morala noastră, din nevoile luptei noastre“. Astfel, spectacolul Teatrului Național din Iași nu dogmatizează epicul teatrului brechtian, ci-i dă un puternic caracter revoluționar, pentru că regizorul a sesizat substanța teatrului brechtian și nu s-a limitat la aspectele sale formale. „Trebuie să mărturisesc — spunea Brecht — că nu am reușit să fac să fie bine înțeles că, *caracterul epic al teatrului meu este o categorie socială și nu o categorie a esteticii formale*“ (subl. n.).

Regia a evidențiat cu mijloace simple și expresive diferitele planuri de existență ale personajului principal, prin dezvăluirea atitudinilor și sentimentelor contradictorii care au pus spectatorul nu numai într-o stare emotivă, ci în primul rînd într-o stare de reflecție asupra semnificației și actualității operei lui Brecht.

Vlad Mugur în *Tragedia optimistă* adoptă mijloace convenabile reprezentării repertoriului tragic, romantic-revoluționar.



Scenă din „Ultima oră” (Teatrul Maghiar de Stat din Tg. Mureș)

Viziunea teatrală este sprijinită de toate elementele spectacolului. Decorul, de pildă, și aci ca și în *Baia*, tinde să completeze și să amplifice imaginea scenică interpretativă. Regizorul a învățat din arta lui Tovstonogov și Ohlopkov. El eliberează scena de toate accesoriile de prisos, pune în prim-plan eroul principal al tragediei, masa revoluționară, și pe turnanta care animă decorul inspirat al lui Perahim, regizorul ridică, cu mijloacele cele mai simple, simbolul revoluției socialiste.

Există în aceste spectacole preocuparea creatoare a regizorilor și scenografilor de a da viață scenică operelor dramatice prin folosirea elementelor convenționale specifice teatrului, puse însă în slujba sporirii fanteziei spectatorilor și nu a grauităților formale. Eforturile acestor regizori dau curs îndemnului regizorului sovietic Ohlopkov de a face experiențe, de a căuta forme noi pentru exprimarea contemporaneității, de a purcede la „căutări de căi noi pentru redarea impresio-nantă a contemporaneității în teatru”. (Din cuvîntarea rostită la Consfătuirea oam-enilor de teatru de la Moscova, oct. 1958.)

În același sens sînt orientate și eforturile lui Dan Nasta cînd montează *Anii negri*. După cum mărturisește în programul spectacolului, regizorul a căutat să transforme „întreg materialul piesei într-o dezbatere publică asupra evenimentelor istorice”, căutînd ca, prin ridicarea la scară istorică a procesului juridic, să valorifice „dinamica ideii”. Buna intenție a regizorului și-a găsit cele mai valabile forme de expresie scenică în lărgirea cadrului social al piesei. Cu ajutorul unui ecran pe fundalul scenei, el a reușit să sugereze prin proiecții, amploarea mișcă-rilor de stradă, viața tumultuoasă dinafara interioarelor în care se desfășoară acțiu-ne-a piesei. Totodată, regizorul a recurs la o convenție teatrală, introducînd în mijlocul completului de judecată o platformă pe care se desfășoară evenimen-te-le piesei. Convenția la care recurge regizorul nu mai are însă darul să con-tribuie la valorificarea piesei, așa cum se întîmpla în *Baia* sau în *Tragedia optimistă*.

Această simplificare nu este convenabilă întregii piese și desfășurării acțiunii în toate momentele sale, căci convenția adoptată contrazice de pildă tabloul tipografiei ilegale, întâlnirile conspirative ș.a. Convenția în teatru impune totuși anumite reguli, dintre care cea mai importantă este veridicitatea faptelor sau sentimentelor redată. La aceasta se gîndea desigur și regizorul Ohlopkov cînd, declarîndu-se împotriva „complexității moderniste imaginare, ruptă de conținutul convenționalismului“, propunea formula „convenționalismului realist“.

În măsura în care convenționalismul scenic contrazice realismul unei opere dramatice și ideea fundamentală a piesei, ideea regizorală rămîne în gol, nesuținută, așa cum i s-a întîmplat, de pildă, regizorului Vlad Murgu în spectacolul *Arcul de triumf*. Tratarea elementelor convenționale ca un scop în sine a determinat rezultatul negativ al devalorizării interpretărilor actricești.

Este vorba, în fond, de adoptarea unor forme scenice neconvenabile, necorespunzătoare textelor dramatice și spiritului lor. Acest lucru s-a manifestat însă în forme mult mai grave în spectacolele Teatrului din Galați, ambele regizate de tînărul director de scenă Valeriu Moiescu. În programele teatrului, ca și în consfătuirea ce a urmat Festivalului, Valeriu Moiescu a enunțat cîteva principii ale artei regizorului, la care nu putem să nu subscriem: regizorul are un rol creator în spectacol; spectacolul nu trebuie să fie o lectură jucată; necesitatea folosirii tuturor mijloacelor teatrului modern pentru maximum de expresivitate scenică; contemporaneitatea mesajului pe care regizorul este obligat să-l transmită într-un spectacol ș.a.m.d.

În practică însă, toate aceste precepte și deziderate sînt infirmate de realizările scenice. Și *Mireasa desculță* și *Furtuna* — dar fiecare în alt sens — suferă de o teatralizare excesivă.

În spectacolul *Mireasa desculță* avem de-a face cu o ultragiere a textului dramatic, căutînd a-l adapta forțat la ideile „noi“ ale regizorului. Vîrînd să inoveze cu orice chip — cel puțin în prima parte a spectacolului — regizorul manifestă o atitudine lipsită de înțelegere față de piesa lui Sütő András și Hajdú Zoltan. Intertvertirea episoadelor dramatice, succesiunea lor în condițiile unei turnante scăpate de sub controlul regizorului, amestecul nedistilat dintre evocare și acțiunea prezentă fac ca ideea spectacolului să se piardă, caracterele să se destrame în plasa de idei a regizorului ucenic de vrăjitor. Valeriu Moiescu, de altfel un tînăr talentat, cu o interesantă personalitate, a vrut în mod manifest să fie inovator, fără să știe însă că inovațiile sale țin de un teatru practicat cu mai bine de trei decenii în urmă.

Nu în spiritul teatrului de agitație, piscatorian, se poate realiza spiritul contemporaneității noastre. Teatrul de agitație (Agitprop-Bühnen) cu lozincile sale didactice, cu mijloacele sale — specifice pieselor propagandistice pentru amatori, corespunde unui anumit moment în dezvoltarea istorică a teatrului revoluționar (și mai ales în cea a teatrului german). Este actuală această formulă în teatrul contemporan din țara noastră, este în spiritul unei societăți în care proletariatul a preluat puterea și face educația maselor potrivit marilor tradiții progresiste ale clasicității, în spiritul artei realismului socialist?

Și apoi, tratarea unei piese care conține, în primul rînd, un amplu proces psihologic — al țaranului care se desprinde de prejudecățile individualismului — poate fi realizată în zgomotul asurzitor al difuzoarelor, în amețea răsturnărilor de turnantă, care nu permit nici eroilor, nici spectatorilor, să-și adune ideile și sentimentele? Nu este oare o greșeală care frizează proletcultismul, o greșeală care ignorează, în fond, sensibilitatea și inteligența publicului de azi?! Noi credem că da, deoarece greșeala se repetă și în spectacolul *Furtuna* de Ostrovski.

Aci, cel puțin, regizorul a folosit toate mijloacele posibile de expresie pentru a sublinia în mod grosolan profilurile personajelor, pentru a transforma o dramă caracteristică a realismului critic într-un spectacol cu tendințe vulgar-expresioniste (vezi intrările în scenă ale Kabanovei, subliniate de o muzică apocaliptică; vezi apariția hidoasă a „bătrînei“, vezi desfigurarea personajului Boris — Calea Leonard — etc., etc.). Atitudinea proletcultistă a regizorului se manifestă aci de două ori, o dată în disprețul față de textul dramatic și a doua oară în mijloacele vulgare de caracterizare a personajelor și situațiilor. În orice caz, nu pe această cale — repudiată în teatrul nostru — tînărul V. Moiescu va putea să-și valorifice calitățile pe care în mod cert le are. Clarificarea sa ține de seriozitatea cu care

va ști să înfrângă infantilismele care-l împing spre rezultate contrarii celor pe care le dorește. Nimeni nu poate obiecta împotriva dorinței sale de a inova, dar să inoveze cu adevărat, cu bun simț și măsură, nu copiind formule depășite, nu abuzând, fără nici un criteriu de selecție, de toate mijloacele de expresie ale teatrului într-un singur spectacol.

Dreptul de a fi un regizor creator îl are oricine, indiferent de vîrstă. Rolul regiei nu se reduce la acela al unui meseriaș cuminte și conștiincios.

Recunoscînd rolul creator al regizorului, Iurii Zavadski spunea la ultima Consfătuire a oamenilor de teatru sovietici că regizorul este mai mult decît un dirijor, că el se apropie de compozitor. Regizorului, ca și compozitorului, îi revin sarcini importante în *orchestrarea* și *armonizarea* spectacolului, dar acesta trebuie să țină seama că în timp ce compozitorul are libertatea temei și subiectului, regizorul pornește de la partitura textului dramatic, al cărui leit-motiv (mesaj) trebuie să-l comunice cu cît mai multă pregnanță și expresivitate. De aceea, vorbind despre regizorul-compozitor, I. Zavadski făcea rezerva următoare: „Poate că vorbind despre regizorul-compozitor, am expus o idee destul de periculoasă; îmi închipui cum un regizor începător sau un regizor meseriaș, care n-are ce spune în artă, se apropie de lucrările clasice sau ale unui dramaturg contemporan, privindu-le de sus cu pretenția impertinentă a regizorului-compozitor. Înainte de a pretinde rolul unui asemenea regizor-creator, trebuie să-nveți să-l înțelegi profund pe dramaturg, să-l înțelegi în totul“.

Și în cadrul acestui Festival au mai apărut spectacole cu un puternic caracter naturalist. *Noaptea tăcerii* (Birlad — regizor C. Nacu), *Nemaipomenita furtună* (Bacău — regizor I. G. Russu), sau *Ultimul tren* (Teatrul Național Cluj — regizor

Scenă din „Tragedia optimistă“ de Vs. Vișnevski (Teatrul Național din Craiova)



(Ion Dinescu) sînt o dovadă că manifestările de teatru naturalist nu au dispărut. Printre regizorii acestor spectacole sînt — spre surprinderea noastră — regizori tineri care încă nu au înțeles că naturalismul contravine însuși sensului teatrului. Este regretabil că întîlnim regizori, formați în ultimii ani, care montează spectacole plicticoase și lipsite de calitate artistică. Din școală și din întreaga noastră mișcare teatrală aceștia n-au învățat că teatrul este o artă de sinteză?, că ideea unei opere dramatice este ea însăși sintetică?, că eroii au valori umane proprii și că, în fond, naturalismul nu face decît să distrugă ceea ce constituie, de fapt, frumusețea și forța educativă a teatrului?

Cultul montărilor fastuoase, goale de idei, este în dispariție, grandilocvența în interpretare, sau preponderența arhitecturalului în detrimentul plasticului — în scenografie — de asemenea.

Teatrul nostru dovedește o orientare justă spre forme de expresie sintetice, spre o teatralitate specifică operei dramatice reprezentate; fiecare spectacol tinde spre o formă specifică, spre un stil propriu, iar acești puțini regizori continuă să facă un teatru amorf, spectacole care canonizează procedeele figurative ale artei scenice, spectacole lipsite de orice mesaj și care alterează gustul publicului, atunci cînd nu sînt respinse.

Acestor regizori trebuie să li se dea prilejul să-și afirme calitățile și disponibilitatea pentru teatrul vremii noastre în spectacole care să dovedească realmente talentul lor pentru arta regizorală.

Este întristătoare stagnarea Teatrului Național din Cluj. Cele două spectacole prezentate la Festivalul pun teatrul într-o lumină defavorabilă. Și fără îndoială că nu colectivul actoricesc este vinovat, ci felul în care regizorii au lucrat cu colectivul. De altfel, acest lucru s-a văzut clar și în spectacolele Teatrului din Bîrlad unde coexistă platitudinea și nearțisticul unui spectacol ca *Noaptea tăcerii* (C. Nacu), cu montarea simplă și avîntată a *Ecaterinei Teodorescu* (A. Cerbu), sau în spectacolele Teatrului din Bacău unde tensiunea dramatică a *Nemaipomenitei furtuni* (I. G. Russu) a fost înecatată de interpretări naturaliste, spre deosebire de spiritul tineresc și plin de vigoare artistică al *Orologiului Kremlinului* (Andrei Brădeanu și Cristian Munteanu).

Rolul regizorului în îndrumarea și formarea unui colectiv artistic se poate vedea și în activitatea Teatrului Național din Iași. Prezența regizorului Dan Nasta în colectivul acestui vechi teatru, după cum se dovedește în ultimele două stagioni, a determinat un impuls artistic cu rezultate concrete în spectacole valoroase. Se poate spune că Teatrul Național din Iași a părăsit manierismul vechiului stil de teatru, naturalismul, și astăzi aduce în peisajul teatrului nostru spectacole meritorii ca: *Mutter Courage*, *Anii negri*, *Pogoară iarna*, *Despot-Vodă*. Colectivul Teatrului Național din Iași — chiar dacă înfruntînd unele dificultăți și făcînd greșeli — trăiește un proces de înnoire artistică, și acest merit revine în primul rînd spiritului animator al primului regizor artistic.



Scenă din „Mielul turbat” (Teatrul de Stat din Satu Mare)

Cu atât mai greu îți poți explica de ce la Teatrul Național din Cluj lucrurile se petrec în sens invers. Spectacolele prezentate la Festival, *Arborele genealogic* (C. Anatol) și mai ales *Ultimul tren* (Ion Dinescu), au dovedit o pasivitate incompatibilă cu creația artistică. Ambele spectacole îți dădeau impresia că se joacă sub apă, cu încetinitorul, înăbușite, lipsite de fior dramatic, de viață.

Greșelile de distribuție din *Ultimul tren* sînt nepermise într-un teatru cu un colectiv de actori atât de variat. Și mai ales, inexplicabile la un regizor cu experiență. Dar amîndouă spectacolele fac dovada unei atitudini indifferente față de expresivitatea lor teatrală, față de ritmul propriu operii dramatice.

Ritmul spectacolului *Arborele genealogic* îți dă impresia că totul se întîmplă în afara vieții, iar *Ultimul tren*, din aceleași motive, este lipsit de ciocnirea de idei, de dinamica personajelor, care trăiesc în piesă evenimente dramatice, uneori precipitate.

Ritmul, privit adeseori în mod greșit, doar ca o problemă formală în structurarea spectacolului, se dovedește că a intrat acum în munca majorității regizorilor ca o preocupare de fond, importantă pentru dinamica spectacolului, a caracterelor și a ideilor; importantă pentru felul în care ritmul susține și comunică mai ușor mesajul spectacolului. Spectacole ca : *Baia*, *Tragedia optimistă*, *Mielul turbat*, *Mutter Courage*, *Orologiul Kremlinului*, *Anii negri* au făcut din problema ritmului un auxiliar important al concepției regizorale.

Acțiunea scenică presupune ritm și, în funcție de specificul și dinamica acțiunii dramatice, regizorii acestor spectacole au adoptat un ritm corespunzător.

Ei au rezolvat problema ritmului în teatru ca o problemă complexă a armonizării ritmurilor acțiunii și personajelor cu ritmurile artelor auxiliare. Folosirea mijloacelor cinematografice (ecrane cu umbre chinezești, jocuri de lumini, proiecții), ritmica plastică a decorurilor au contribuit la stabilirea ritmului general al spectacolului, pentru că regizorii au ținut seama de faptul că arta teatrală rămîne o artă a actorului, care se constituie numai în contact cu sala, și că toate elementele tehnice care pot contribui la ritmarea unui spectacol trebuie să fie subordonate ritmicii interioare a acțiunii dramatice și, mai ales, ritmului lăuntric al personajelor.

Atunci cînd nu s-a ținut seama de acest principiu, ritmul a devenit un scop în sine. Așa s-a întîmplat în *Mireasa desculță*, unde regizorul a rezolvat problema ritmului ca o ecuație algebrică, ca o problemă de virtuositate gratuită, sarabanda mijloacelor scenice puse în slujba ritmului spectacolului contravenind ritmului interior al piesei.

În sens invers, impasibilitatea regizorilor clujeni față de ritmica spectacolelor montate dovedește o insuficientă analiză a pieselor, o înțelegere superficială a acțiunii dramatice. Monotonia și tărăgăneala sînt prezente și în spectacolele *Ne-maipomenita furtună* (Bacău) și *Noptile tăcerii* (Bîrlad). Regizorii nu fac nici o diferențiere între momentele de contrast, între încordare și relaxare, nu ierarhizează intensitatea ritmică a diferitelor fragmente ale pieselor și acordă aceeași importanță — mai ales în interpretarea actricească — elementelor principale și secundare. De altfel, aceasta este și explicația interpretărilor naturaliste din spectacolele pomenite. Regizorii nu au descoperit succesiunea accentelor în text și nu au redat succesiunea lor ritmică scenică.

Ritmul rămîne un element al formei, dar care, fiind „un indice al conținutului psihologic, emoțional, al unei opere în ansamblul ei, al diferitelor ei acte și personaje” (V. Levitina), condiționează întreaga structură a spectacolului.

Discuția asupra problemelor creației regizorale poate fi considerată, cel mult, începută aci. Dar ultimul Festival al teatrelor dramatice permite tragerea unor concluzii reconfortante în ceea ce privește creația actuală regizorală. Cele mai multe spectacole ale Festivalului au arătat că regia noastră a depășit momentul critic al rămînerii în urma artei interpretative, că spiritul inovator al celor mai

buni regizori, curajul și îndrăzneala lor se manifestă în direcția găsirii celor mai expresive forme de reprezentare a literaturii contemporane și clasice. Deosebit de îmbucurător este faptul că linia principală de dezvoltare a artei noastre regizorale tinde spre o mare simplitate și varietate de mijloace de expresie, care ilustrează cu strălucire artistică ideea socialismului.

Peisajul teatrului nostru, în mod hotărîtor, se schimbă. Publicul vine în contact cu spectacole mai vii, mai originale, în care se simte personalitatea artistică a regizorului. *Baia* (Teatrul Muncitoresc C.F.R.), *Tragedia optimistă* (Teatrul Național din Craiova), *Mutter Courage* (Teatrul Național din Iași), *Mielul turbat* (Satu Mare), *Ultima oră* (Tg. Mureș), *Orologiul Kremlinului* (Bacău), *Răzeșii lui Bogdan* (Muncitoresc C.F.R.) ș.a. sînt dovada capacității creatoare a regizorilor noștri, a capacității lor de a face spectacole contemporane, primite cu entuziasm de public și care satisfac, în același timp, năzuințele lui sociale și nevoia lui de frumos.

Cu atît mai mult se cere să fie continuată lupta împotriva celor care, din dorința originalității cu orice chip, mai rătăcesc pe meleagurile extravaganțelor formaliste, și nu cu mai puțină vigoare împotriva manifestărilor de naturalism, împotriva spectacolelor neartistice și plicticoase, care constituie un anacronism al teatrului nostru și al vremii noastre!

Scenă din „Baia” (Teatrul Muncitoresc C.F.R.)

