

ierstriei artistic-teatrale nu se pot de aceea rezolva în afara unei susținute munci de colaborare cu autorii dramaticei, de valorificare artistică-scenică maximă a creațiilor dramatice autohtone.

Trăim în epoca în care mintea a comandat brațului să atingă Luna. Această grandioasă afirmare a geniului uman ne impune să reflectăm în munca noastră bogăția de manifestări caracteristice societății și să exprimăm cât mai fidel și cât mai pregnant ritmul specific al epocii pe care o trăim. Oricît ne-am bucura de succesele dobîndite pînă acum, trebuie să recunoaștem că am rămas în urmă față de ritmul acestor epocale evenimente. Rostul și datoria noastră de artiști-cetățeni sînt de a căuta să ajungem în cadență cu pasul lor.

Al. Finți

În primul rînd: măiestria dramaturgului

Sînt pe de-a-ntregul convins de cuvintele lui N. Ohlopkov care spune : „... arta teatrală este astfel organizată încît dacă atîngi cea mai măruntă coardă a ei, imediat răsună și alte coarde, mai importante și mai esențiale“. Întrucît termenii acestui raționament pot fi inversați, fără a-i altera cîtui de puțin sensul, o voi face, socotind concluzia premisă și premisa concluzie pentru a fi mai aproape de spiritul anchetei. Într-adevăr, a răspunde unei anchete ce-și propune probleme a căror dezbateri ar putea impulsiona arta spectacolului înseamnă a fi aruncat în mijlocul celor mai importante și mai esențiale coarde ale artei teatrale, a căror atingere — fie ea cît de ușoară — cere să răsune de îndată și cea mai măruntă coardă a ei. E ușor acum a stabili dificultele jaloane ale subiectului nostru : dificultatea și necesitatea îndrăznelii de a-l aborda, pe de o parte ; vastitatea lui, multitudinea problemelor ce se ridică, pe de altă parte. Alungînd ideea unui articol prezumțios teoretic și a rețetelor, voi încerca să aștern cîteva gînduri pe marginea dorinței de mai bine, gînduri ce se nasc fără să vrei, fie cînd stai acasă cu un text, fie la repetiții, sau pur și simplu în discuții. Îmi stă în ajutor faptul că o parte din ele, mai mult sau mai puțin, le-am mai împărtășit în alte ocazii.

Astfel, participînd la invitația „Contemporanului“ la dezbaterile în legătură cu calitatea spectacolului, spuneam că e îndeobște cunoscut că regizorul e cel care descifrează un text dramatic, alege, distribuie și conlucrează cu un colectiv actoricesc și cu scenograful, în vederea realizării unei viziuni globale, unitare, adică a sintezei scenice numită spectacol, și afirmam că el trebuie să facă foarte multe lucruri, ca rezultatul strădaniei sale să constituie un spectacol de calitate. Mă întrebam apoi, dacă există o noțiune, o formulă atotcuprinzătoare, care să epuizeze problema calității și a rolului regizorului în legătură cu ea, și nu o găseam. Susțineam însă că există totuși un element care se impune ca una din laturi, și care ar putea să arunce oarecare lumină și asupra altora, în această chestiune atît de dificilă. E vorba de ritm. Noi înțelegem ritmul ca o problemă de conținut, ca traducere materială, plastică, a mișcării dialectice de idei și sentimente a textului dramatic. Ca atare, ritmul cată să funcționeze ca o principală coardă ale cărei vibrații dau dimensiunea dinamică a epocii noastre ; și, în acest sens, el poate fi un ferment de înnoire permanentă a artei spectacolului. Dar ritmul nu e latura care se impune cu precădere. El e legat, determinant, de altă latură, și anume de textul dramatic. În consecință, responsabilitatea regizorului, în ordinea calității, revine aci autorului.

Realizatorul sintezei scenice numită spectacol e regizorul. Dar, oricît ar părea de ciudat, de calitatea artistică a spectacolului, de creșterea forței de transmitere artistică-scenică a unui mesaj, noi regizorii socotim, în primul rînd, responsabil pe autorul piesei ; și cred că nu greșim. De cîte ori am avut ocazia, am subliniat considerația pe care regizorul o datorește autorului. Chiar în paginile acestei reviste, spuneam că nouă ne revine misiunea de a transmite întreg textul autorului, de a-i face mai

evidente — în acțiune — ideile și tendințele. E o curcubetă definitivă a artei teatrale realist-socialiste: la baza spectacolului trebuie să stea textul cu valorile lui. „Formulele”, căutările, soluțiile de punere în scenă nu pot fi dictate decât de text. Când se pleacă dinafara lui, se greșește întotdeauna: rezultatul e discutabil, imaginea transmisă de spectacol — falsă. Bine spunea la masa rotundă a „Contemporanului” tov. A. Băleanu: „Dacă la o piesă de Cehov, pui în loc de pomi două perdele, nu înseamnă că ai realizat un Cehov nou. Noul în teatru nu se poate înfăptui decât cu ... o dramaturgie nouă și cu forme noi, adaptate acestei dramaturgii”. Unitatea dialectică dintre conținut și formă, în spectacol, e rezultanta a două voințe: a autorului și a regizorului (ca mandatar al tuturor factorilor creatori ai spectacolului). Voința regizorului se concretizează în a întui personalitatea autorului și a găsi mijloacele cele mai potrivite de a valorifica scenic universul spiritual al textului dramatic. E una dintre cele mai importante și trănice date ale talentului regizoral. Un asemenea regizor e sortit unei tinereți fără bătrânețe și unei game de virtuozitate în formularea artistică a spectacolelor. E de la sine înțeles că acest regizor nu poate fi decât un om al epocii sale, adică adinc ancorat în actualitate, interesat de problemele majore ale construcției socialismului. Dar ce se face dacă pulsul tumultuos al vieții de azi îi dă ghes spre a rezolva spectacole „în gura mare”, în timp ce autorul a privit viața (după o altă expresie a lui Maiakovski) pe „gaura cheii”? Nu, hotărât; autorul trebuie să dea sens dramatic vieții noastre noi, din mijlocul vieții. El are la îndemână, după cum spunea Gorki, „un erou cum nu a mai existat... pe cit de simplu și clar, pe atît de mareț, mai mareț decât orice Don Quijote și Faust din trecut”. Și acestui erou, autorul nu trebuie să-i consemneze doar faptele; căci, atunci, și spectacolul nu poate fi altceva decât o palidă înregistrare a datelor realității, înregistrare care nu va fi în măsură să placă eroului nostru venit ca spectator la teatru, dacă ea nu-i va prilejui să afle și ceva nou despre lumea în care trăiește și la transformarea căreia contribuie; dacă eroul piesei nu-i va apărea ca un prevestitor și ca un propagandist al viitorului. Perspectiva viitorului stabilește esența cazului particular, ea îi atribuie eroului valori generalizatoare. Iar eroul, ca spectator, va fi prin aceste valori surprins, interesat și activizat, cu atît mai mult cu cît un text dramatic astfel orientat înlesnește metaforei și îndrăznelii creatoare să-și dea rendez-vous în spectacol.

Firește, stabilirea unui sens major, filozofic, al unui text nu e puțin lucru; totuși, el nu este încă totul în problema noastră. De nenumărate ori mi-a fost dat să rămân uimit în fața grandioaselor realizări ale constructorilor socialismului în țara noastră. Încerc sentimentul că viața însăși aleargă cu cițiva pași înaintea noastră și nu știu ce ar trebui să facem ca spectacolele noastre să fie la nivelul de măiestrie și frumusețe al grandioaselor șantiere și construcții de pe întînsul patriei. Dacă utilității lor sociale și patriotice le găsec un corespondent în valoarea ideologică a textului, acestei întrebări mi-e mai greu să răspund: ce anume i-ar putea uimi pe vajnicii constructori, sau pe curajoșii hidrotehnicieni, venind la teatru în măsura în care mă uimește opera lor? Cred că Maiakovski încerca același sentiment spunînd în prologul la *Misterul-Buf* că viața adevărată trebuie arătată într-un „spectacol neobișnuit de teatru”. Știu că Maiakovski a inclus mult în acest „neobișnuit” — spectaculosul, mirajul scenei. Nu cred că spectaculosul poate împlini răspunsul la întrebarea pe care mi-o pun, dar în orice caz, socot că pe acest drum, îl pot afla în bună măsură. Cu siguranță că acest spectaculos nu poate fi de ordin naturalist, ci de ordin poetic și, ca atare, el trebuie să se dezvolte în spectacol din textul care, în mod implicit, trebuie să-l conțină. Și mai e ceva. Azi, cînd știința sovietică a dat viață reală celui mai îndrăzneț vis al părinților noștri, noțiunea spațiului și cea a timpului și-au schimbat mult semnificațiile. Teatrul românesc de azi — teatrul realist-socialist — trebuie să-și însușească mișcarea ascensională a vremii, să țină pasul cu viața, cu dinamica ei actuală. Spații vaste de joc, care să permită mișcări ample și iuți; un dialog concentrat, dar răscolitor de patimi, îmbietor spre marile elanuri, exprimate lapidar și dinamic, convin actualității noastre. Dar nici sensul major, filozofic, nici spectaculosul poetic, și nici dinamica nu trebuie să văduvească cițiuși de puțin arta de caracterul emoțional și intelectual. Căci, după cum spunea Victor Ion Popa, „o piesă jucată pe care n-o pricepe și n-o gustă nimeni, e doar un act de demență, ca o piatră zvîrlită-n apă. Nici 10 înțelepți nu pot să o scoată”.

Așadar, lupta pentru ridicarea nivelului artistic al spectacolului trebuie să fie, în primul rând, lupta pentru realizarea și promovarea unei dramaturgii noi, din ce în ce mai apropiată de desăvârșirea artistică. Atingând această primă coardă a artei teatrale, textul dramatic, de îndată a răsunat, cu tot atîta putere, o altă coardă esențială: actorul; și undeva, nu prea departe, decorul. Vastitatea subiectului abordat mă obligă, în cadrul spațiului restrîns de care dispun, de a reține doar cîteva din multiplele probleme pe care le ridică. Cu regret, nu voi cînta pe aceste strune, considerînd de altfel mai nimerit ca aci să-și spună cuvîntul, cu mai multă competență și cu directă răspundere, actorii și scenografii. Totuși, atrag atenția, din unghiul meu regizoral, că potențarea la maximum a resurselor de interpretare actoricești trebuie îndreptată înspre realizarea unui teatru romantic, al patosului socialist, pe care îl vedem pe de-a-ntregul realizabil cu ajutorul unui tip de actor polyvalent. În ce privește decorul, nu mă înregimentez în frontul celor ce i-au declarat război și au pornit a-l alunga de pe scenă. Eroismul constă nu în a-l desființa, ci în a găsi esența plastică a ideii majore ce stă la baza spectacolului. Dacă această esență mai e și poetică, pericolul aglomerării abstracte și inexpressive de volume va fi pentru totdeauna înlăturat.

Revenind la prima coardă — textul dramatic — și atingînd-o din nou, aud răsunînd, e adevărat, mai încet, mai de departe, altă coardă, sau mai bine zis alte două, al căror ton dacă ne scapă, strică mult armoniei spectacolului: acestea sînt sala și scena. Aici voi zăbovi. Nu o dată m-am gîndit: ce păcat că autorii, mai cu seamă atunci cînd au un contract cu un teatru, scriu piese fără să aibă cîtuși de puțin cunoștință de posibilitățile scenice ale respectivului teatru (suprafață, înălțime, tehnicitate, lumini). Asemenea cunoștințe, autorul ar trebui să le aibă (și să le țină în seamă), tocmai pentru ca ideile lui să se dezvolte ușor și armonios în spectacol. Este poate amuzant să amintim aci ceea ce povestea Maiakovski, referindu-se la montarea spectacolului *Baia*: „Din punct de vedere dramatic, în timpul punerii în scenă, ne-am lovit de lipsa de spațiu în scenă. Am dărîmat o lojă, am dărîmat pereții, dacă va fi necesar vom dărîma și tavanul“. Întrucît e dificil să ne comparăm cu Maiakovski, e bine ca atunci cînd scriem o piesă de teatru, să ne gîndim și la ceea ce spuneam mai sus.

Să mai amintesc că sala îi creează spectatorului o anumită receptivitate, care, de multe ori, e cu totul potrivnică spectacolului de pe scenă? Dacă însă armonizarea scenei și a sălii cu datele artistice ale piesei e mai greu să o obții de la un colaborator, teatrul o poate mai lesne obține printr-o bună alcătuire a repertoriului.

Despre rostul sălii și al scenei, în dorința noastră a tuturor de a realiza spectacole din ce în ce mai bune, nu prea s-a vorbit pînă acum. Bănuiesc însă că marii realizatori de spectacole și-au intuit întotdeauna spectacolul și prin prisma sălii și a scenei pe care montau. Unui regizor, oricît de drag i-ar fi un text, îi este greu să-l pună în scenă într-o sală care nu-i oferă condiții bune de valorificare, chiar dacă dispune de o distribuție potrivită. Propria-mi experiență, de pînă acum, îmi oferă suficiente argumente în această privință. Spectacolul *Jocul dragostei și al întîmplării* de Marivaux la Teatrul Muncitoresc C.F.R. a fost împotriva scenei și a sălii noastre mari (construită pe o linie arhitecturală modernă), din toate punctele de vedere. Jucînd același spectacol pe scena Teatrului de Stat din Brăila, mi s-a părut că el a dobîndit mai mult farmec, mai multă vioiciune, mai multă expresivitate. În fond, nimic nu se schimbă: aceiași actori, aceiași decor. Totuși, părea că nu se jucase exact același spectacol. Spectacolul *Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul* a făcut casă bună cu scena și sala Teatrului Municipal (Studio „Filimon Sîrbu“). *Ferestre deschise* de la Teatrul „Nottara“, mai puțin. Sînt desigur și unele piese care nu pun condiții stricte de sală și scenă. *Domnișoara Nastasia*, bunăoară, cu decorul cerut de autor — „o cameră mică și sărăcăcioasă“ — nu pune condiția unei scene mari. Dar prin pasiunile puternice pe care le dezlănțuie, piesa se pretează din plin și la o sală de volum. Pusă în sala noastră, ne-am străduit de aceea să găsim o soluție propice reprezentării ei la „Giulești“. Așa se face că n-am redus cadrul scenic la proporțiile interiorului cerut de autor, deoarece ar fi fost meschin și incomod ca vizibilitate, în raport cu sala noastră mare; interiorul la *Domnișoara Nastasia* a apărut astfel în cadrul unui șir de case din mahala, deasupra cărora se boltea un imens cer. Această rezolvare plastică a pus actorul în condiția unui joc chemat să amplifice mișcarea, gestul și cuvîntul. Iată, așadar, cum sala (respectiv scena) a determinat în cazul de față o anumită soluție regizorală și un anumit stil de joc.

Repetind și alte piese, dar supuși aceleiași rezolvări scenice, actorii își vor însuși o modalitate comună de comunicare și, prin aceasta, omogenitate în joc și un stil propriu spectacolelor lor.

Exemple s-ar mai putea înșira. Mă voi referi însă, în treacăt, la o altă problemă legată îndeaproape de condiția sălii și a scenei. Există în ultimul timp, tot mai accentuată, tendința depășirii așa-zisei „oglinzi” a scenei, tendința de a avansa tot mai mult, sau chiar de a aduce pe de-a-ntregul acțiunea scenică în sală. Tendința aceasta e legitimată de dorința unei mai strinse sau mai directe comunicări cu publicul. Ea nu e, practicament, nouă. Meyerhold poate fi socotit printre pionierii „teatrului rotund”. Încercările lui de a aduce acțiunea scenică în sală datează din anul 1907, când a montat piesa *Darurile albinelor înțelepte* de Sologub. Dar Meyerhold n-a reușit nici atunci, nici mai târziu, ceea ce a reușit, se pare, cu strălucire N. Ohlopkov, mai ales prin montarea *Aristocraților* lui N. Pogodin. Personal, nu simt încă nevoia abordării unei atari formule de spectacol, pentru că nu mi-am pierdut încrederea în „scena-cutie” și pentru că, atunci când simți nevoia, nu te oprește nimeni să navălești în sală, ca să te întorci la timpul potrivit din nou pe scenă (vezi *Baia*). De aceea, nu știu dacă un spectacol de felul „teatrului rotund” ar prezenta un stadiu mai avansat de spectacol. Dar sînt pe deplin încredințat că spectacolele noastre actuale ar profita de pe urma experienței cu o asemenea montare. Aș aplauda, deci, apariția unui asemenea spectacol la noi, cum aș aplauda și realizarea, cît mai curînd, a unui mare spectacol popular, în aer liber.

Nimic mai profitabil pentru arta noastră teatrală decît emulația și varietatea. Nimic nu se opune propășirii continue și sub toate aspectele a teatrului nostru contemporan. Dar cred că-i de la sine înțeles că abordarea celor mai variate, mai îndrăznețe forme și stiluri în realizarea spectacolelor noastre e nelimitat posibilă, numai atunci cînd gîndirea noastră artistică e rezultanta celor mai ferme și clare poziții partinice.

N-aș putea încheia această sumară și timidă atingere a cîtorva corzi ale artei noastre teatrale, fără a vă împărtăși o imagine ce mi s-a impus pe marginea gîndurilor de mai sus. Această imagine mi-a fost sugerată de competițiile sportive, și în special de săritura în înălțime. Într-adevăr, mișcarea ascensională — în pas cu viața — a teatrului romînesc de azi, realist-socialist, e o mare competiție la care noi toți, slujitorii lui, sîntem în mod nemijlocit și pe de-a-ntregul angajați. Ștacheta nivelului calității spectacolelor noastre e de pe acum mult ridicată. Or, e știut — ca și în sport — că, pe măsură ce o ridicăm mai sus, ea e mai greu de trecut. Strădanțiile noastre trebuie îndreptate spre acest țel. Zi de zi, prin muncă și perseverență să ridicăm modest, dar tracic, milimetrul de milimetru, ștacheta măiestriei noastre artistice. Dacă în sport există însă probe materiale evidente ale posibilităților fiecărui participant — și ele îi apar clar fiecăruia, fie că a depășit, fie că a doborît ștacheta, sau pur și simplu că a intrat doar pe sub ea — în teatru nu se întîmplă totdeauna așa. Din nefericire, ni se întîmplă onora din noi să doborîm ștacheta și să avem impresia că am doborît recordul. Se întîmplă uneori să stabilim cu adevărat o nouă performanță, și atunci să ne îngîmfăm, pentru ca rezultatul probei următoare să fie dezastruos. Tăria noastră — în lupta ridicării ștachetei calității spectacolelor noastre — va consta, în primul rînd, în recunoașterea cu curaj a greșelilor noastre și în strădania îndreptării lor în viitor, atunci cînd am doborît-o; în al doilea rînd, va consta în modestia cu care trebuie să întîmpinăm fiecare succes al nostru, atunci cînd am depășit-o, neuitînd nici un moment că aceasta ne obligă la mai mult, la mereu tot mai mult.

Horea Popescu

Măiestria pornește de la a b c...

Problema măiestriei și a sporirii eficienței spectacolelor noastre prin însușirea într-un grad cît mai înalt a tainelor meșteșugului scenic, perfecționarea lor, sau descoperirea unor noi mijloace de expresie, nu pot fi în nici un caz separate de problema unui fond bogat de idei, a unei orientări juste și clare, a unui respect