

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

față de realitățile prezente sau trecute, pe care le considerăm condiții primordiale ale oricărei reușite, atât de ordin literar, cât și de ordin scenic.

Dar dacă ni se pare că, din acest punct de vedere, consensul e general, autorii, actorii și regizorii considerind cerințele enumerate mai sus ca ceva absolut normal, ca o condiție „sine qua non“, nu același lucru se poate spune întotdeauna când e vorba de felul în care, practic, ideile sînt transpuse în imagini artistice, când se pune în cumpănă măiestria autorului de texte sau de spectacole.

Alături de marile succese ale teatrului românesc, succese confirmate atât în țară cât și peste hotare, alături de cuvintele pline de laudă adresate oamenilor de teatru de la noi de către oaspeții iluștri, critica noastră e nevoită să înregistreze uneori și unele nereușite totale sau parțiale.

Ar fi absurd să pretindem unui teatru numai succese, iar unui artist numai reușite. Așa ceva ar dovedi neînțelegerea procesului de creație, a sușurilor și coborîșurilor pe care, necesar, le parcurge un făuritor de imagini de-a lungul carierei sale.

Îmi vine în minte, în acest sens, un fragment din interviul acordat de scenaristul sovietic Kapler revistei „Les lettres françaises“ în care, vorbind de regizorul Kalatozov, arăta că acesta, după un debut promițător în filmul documentar, a produs filme care „fără să fie proaste — deoarece un om de talent rămîne totuși un om de talent — nu aveau strălucire. Și apoi deodată, a apărut *Zboară cocorii...* și Kalatozov ne-a oferit prin acest film revelația unui artist și a unei arte noi“.

Totuși, cred că astăzi, după 15 ani de la Eliberare, exigența noastră, în ceea ce privește măiestria cu care dăm viață operelor scenice, trebuie să crească, fie că e vorba de arta actorului, de cea a regizorului, scenografului sau autorului, sau de raporturile ce există între acești factori.

Cine nu e de acord că un actor trebuie să aibă dicțiune? Și totuși, de la producțiile Institutului de Teatru și pînă la spectacolele primei noastre scene nu rareori spectatori fac eforturi desperate să priceapă textul. Răul trebuie tăiat de la rădăcină, spune un proverb, dar pentru aceasta trebuie stabilit unde e rădăcina. Și ea, bănuiesc, stă în indulgența dascălilor față de elevii lor.

Deși la Institutul de Teatru există o catedră de tehnica vorbirii, care a dat pînă acum rezultate meritorii, nici un student nu a repetat însă anul pentru că nu știe să vorbească corect, pentru că precipită sau molfaie cuvintele. N-ăș vrea să credeți că la școala de teatru se încurajează sisiiții sau cei care graseiază. Nu. Dimpotrivă! Dar totuși, parcă nu se insuflă îndeajuns viitorilor actori dorința de-a vorbi îngrijit, necesitatea continuării exercițiilor și după absolvirea examenului de stat.

Și pentru că am ajuns aici, aș vrea să remarc o concepție greșită, ce mai dăinuiește, din păcate, la unii dintre actorii noștri, aceea că, spre deosebire de un instrumentist, actorul nu trebuie să exerseze, nu trebuie să-și îngrijească vocea, dicțiunea, nu trebuie să lupte contra anchilozării. „Sînt suficiente repetițiile din teatru!“, e răspunsul celor ce refuză studiul individual; și totuși, realitatea îi contrazice mereu. Nu de mult, am asistat la suspendarea unui spectacol, deoarece unul dintre protagoniști răgușise, după ce cu o seară înainte jucase. E, firește, un accident ce i se poate întîmpla oricui. Nu cred însă ca unui actor care-și exersează vocea să i se fi întîmplat așa ceva pe neașteptate, după un singur spectacol jucat. În seara aceea, citeva sute de spectatori au făcut cale întoarsă, pentru că un actor de real talent nu cunoștea un lucru elementar: cum trebuie să-ți îngrijești vocea.

În asemenea condiții, textul suferă, deoarece e transmis incorect sau neeligibil.

Mihai Popescu a avut, desigur, confrăți de breaslă, egali în ce privește talentul. Dar el vorbea atât de clar, încît cîștiga o mare doză de eficiență față de confrății lui cu calități inițiale absolut egale.

Nu am pretenția să fi epuizat problemele legate de măiestria actorului, amintind în treacăt ceva din abc-ul actoricesc. Ar necesita un spațiu special analiza problemelor șablonizării, pe care a schițat-o recent Margareta Bărbuță în „Contemporanul“, cea a înțelegerii profunde a semnificațiilor rolului etc., etc.

Vorbiam deunăzi cu un fost elev al lui Beligan, care se arăta încîntat de realizările profesorului său și de cunoștințele acestuia; el nu făcea însă nici o legătură directă între ele. Și aici era greșeala lui. Nu înțelegea de ce un mare actor trebuie să fie și un om cult; nu înțelegea că această cultură îl ajută pe Beligan, de exemplu, să scape de șablon și să înțeleagă particularitățile fiecărui rol în parte. Nițel mai multă lectură nu strică. Ne-ar scuti de verdicte mincinoase, atunci cînd avem în față

autori ce scriu într-o manieră nouă, într-o manieră îndrăzneată, ca Maiakovski, Brecht sau Vişnevschi.

Indrăzneala, adevărata îndrăzneală, e în bună măsură rodul studiului, al pregătirii temeinice. Remarcăm acest adevăr atunci când analizăm câteva dintre spectacolele ultimilor ani, dintre spectacolele care au vrut sau care au reuşit cu adevărat să aducă ceva nou.

La un moment dat — şi pe bună dreptate — regia românească a fost criticată pentru rămânerea ei în urmă faţă de celelalte componente ale artei scenice. Existau desigur excepţii. Dacă am aminti numai înscenările cu piesele lui Caragiale, datorate lui Sică Alexandrescu, sau acel neuitat *Hagi Tudose* al lui Bălăţeanu în regia lui Ion Şahighian, şi ar fi încă suficient. Dar, în genere, se naşteau prea multe spectacole cenuşii, conformiste, călduţe. Unele dintre ele — paradoxal — au făcut chiar epocă. Ce-i drept, scurtă.

S-a lansat atunci chemarea „îndrăzniţi!” şi am început să îndrăznim. Am declarat război decorului construit, ne-am aprovizionat din belşug cu perdele, am redescoperit proiectoarele de urmărire şi am „descoperit” turnanta. Intenţiile erau laudabile. Scena trebuia aerată, pentru ca versul poetului să redevină stăpîn, iar toată maşinăria scenică să caute să-l slujească, subliniindu-i plastic semnificaţiile, făcîndu-l să trăiască cu strălucire şi eficienţă o nouă viaţă. Şi au apărut câteva înscenări (la drept vorbind, destul de multe!) care folosind aceste mijloace noi — sau uitate — au prilejuit spectacole pline de fantezie, în care textul era recreat scenic, într-o formă întru totul demnă de original. Citez la întimplare: *Omul care aduce ploaie* şi *Omul cu arma* la Municipal, *Mielul turbat* la Satu Mare, *Tragedia optimistă* la cele două Naţionale (din Craiova şi Bucureşti) etc.

Cam tot atunci am observat şi un alt fenomen: unii regizori de talent puneau deseori pe prim-plan „inovaţia” cu orice preţ, fără a ţine seamă de specificul piesei, de cerinţele ei, sau de posibilităţile concrete ale colectivului. Turnantele au prins a se învîrţi, fie că era vorba de ţăranii unui sat ardelenesc, care, ameţiţi de acest carusel, nu ne-au mai convins, fie de aşa-zisa lume bună engleză, care, într-un spectacol de altfel reuşit al Naţionalului Ieşean, prea era răsucită pe roata scenei. Tendinţa spre nou s-a transformat la unii în modă, şi moda într-un nou şablon.

Îată împotriva cărui pericol trebuie luptat. Eficienţa spectacolelor noastre va creşte neconţinut dacă vom şti să ne lepădăm de şabloane, chiar atunci cînd ele se ascund sub îmbietoarea etichetă de „noutate”. Am auzit pe un confrate, om de talent, mărturisind că singurul său criteriu e moda. Cred că aici se ascunde principalul obstacol în calea maturizării măiestriei regizorale. A fi nou nu înseamnă a urma o „modă” oarecare. A fi nou cred că înseamnă a analiza în adîncime un text dramatic, a-i găsi cele mai adecvate mijloace de transpunere scenică, folosind în acest sens întreaga capacitate de creaţie a unui colectiv. Fantezia nu trebuie să se lase călăuzită în zborul ei de nici un fel de „modă” sau şablon, ci doar de sensurile textului, pe care, în măsura posibilă, eşti dator să le potenţezi chiar dincolo de limitele lor.

Intr-adevăr, în colaborarea autor-regizor, şi mai pe urmă autor-colectiv, stă cheia succesului. Se cere ca şi aceşti principali responsabili de succesul sau insuccesul unui spectacol, autorii, să-şi desăvîrşească măiestria. E timpul să înţelegem că un spectacol sau o piesă care-şi propune şi se mulţumeşte să fie doar just orientată, seamănă cu un semirebut. O temă se cere tratată literar şi teatral, de asemenea manieră încît ea să-l intereseze continuu pe omul din stal.

Piese bune nu se scriu de circumstanţă. Piese bune din ultimii 15 ani n-au fost piese de circumstanţă, şi nimeni nu poate spune că *Cetatea de foc*, *Citadela sfărîmată* sau *Mielul turbat* nu reflectă din plin actualitatea. A fi în actualitate, nu cred că e unul şi acelaşi lucru cu a prezenta o piesă „cu ocazia” unei date calendaristice. Datele calendaristice, mai cu seamă acele care ne amintesc de evenimente istorice cu osebire scumpe inimilor noastre, se cuvin cînstite nu cu piese de circumstanţă. Dimpotrivă, circumstanţa trebuie privită şi primită ca un stimul în creaţie, nu ca o scuză a slăbiciunilor artistice. Tocmai asemenea date ar trebui să sporească exigenţa faţă de noi înşine. Să priticim bine tema şi subiectul ales, să le gîndim şi să le simţim în totalitatea lor, să ne acordăm răgazul necesar celei mai migăloase elaborări, celei mai exigente puneri la punct. Exemplul mai vechi al *Anilor negri*, sau, cel mai recent, al piesei unui debutant, Dorel Dorian, ne demonstrează convingător ce înseamnă o lucrare închinată unei mari aniversări.

Piesa lui Dorian nu-i perfectă, dar e în orice caz o piesă de teatru în care se recunoaște îndelunga adăstare creatoare, prealabilă elaborării ei.

N-aș vrea să apar în postura prezumțioasă a omului care dă sfaturi într-un domeniu care-l depășește. Dar scurta mea experiență de regizor, și deci relațiile — cite le-am avut — cu textele dramatice și cu autorii dramatici, mă îndeamnă să-mi mărturisesc o dorință. Scriitorul de teatru — fără de care meseria mea ar sta în aer — să fie conștient că, spre deosebire de roman sau poezie, textul lui va fi transmis printr-un intermediar (or, acest intermediar, care este scena-teatrul, își are legile și cerințele lui) și că oamenii de teatru, viitorii lui colaboratori, știu și ei ceva. Să li se adreseze și lor, cu încredere, în timp ce elaborează. Deoarece, se știe, nu s-a născut încă regizorul sau actorul care să dorească să vadă căzînd piesa pe care o montează ori în care joacă, nici chiar în cazul absurd cînd „nu o suferă“. E o diferență între masa de lucru și scenă, și, din păcate, neacceptarea acestui adevăr provoacă multe necazuri autorilor „neînțeleși“. Desigur, am văzut destule piese bune care au „căzut“, cum se zice, din vina regizorului. Și probabil, vom mai vedea. Dar asta nu scutește pe nici un autor de a cunoaște legile scenei și nici chiar pe slujitorii ei. Nu sînt partizanul pieselor scrise pentru un anumit actor, dar nici nu pot admite ca cineva să scrie o piesă, destinată unui teatru anume, fără a-i cunoaște actorii sau realizările sale.

Pe de altă parte, însă, regizor, actori și pictor-scenograf trebuie să ne apropiem cu multă delicatețe de un text. Nu ne este îngăduit să-l condamnăm de la prima vedere. Sîntem obligați mai întîi să-i dezghiocăm sensurile, chiar și pe acelea pe care autorul le-a exprimat confuz ori insuficient. În colaborarea strînsă dintre noi și autor, stă simbul viitorului succes, stă însăși măiestria noastră, măiestria de a colabora și de-a reda apoi scenic textul, într-o formă îmbietoare, accesibilă, care se adresează inimii și rațiunii spectatorului, care asigură creșterea eficienței spectacolului, transformîndu-l într-o adevărată comuniune: scenă-sală.

*Lucian Giurcescu*

