

ea numai de teatru, mă voi limita doar la analiza unui singur component al acestei trinități — regizorul.

Sînt convins, ca regizor, că nu trebuie imaginat nimic și nici nimic inventat, înainte de cunoașterea deplină, adîncită, a piesei; căci, fără o temeinică analiză a conținutului dramatic, nu se poate rezolva nimic în afara ei. Presupunînd că fiecare piesă este o operă de artă veritabilă, ea conține și forma exprimării scenice. Conținutul piesei determină forma spectacolului.

Această idee nu este deloc nouă. Ea a fost îmbrățișată de toți regizorii realiști. Dar nenorocirea constă în faptul că practica muncii unor regizori nu coincide întotdeauna cu declarațiile lor. Deseori, regizorul ține prea mult la viziunea lui personală, la metoda *lui*, scenică, la rezolvarea artistică concepută *de el*. Propria lui idee îi este mai dragă decît piesa. Regizorii tind îndeobște să creeze un „stil” propriu și caută să-l păstreze în toate spectacolele pe care le montează. Există, de pildă, regizori care nu se pot lipsi de orchestră. Unii utilizează întotdeauna o scenă turnantă. Alții adoră expresia laconică și nu acordă nici o atenție detaliilor. La unii, actorii vorbesc în surdina, la alții, strigă cu putere, ș.a.m.d. Din păcate, toate acestea se pretind „stil”, „individualitate” a regizorului, „marca personalității” lui, cînd în realitate ele nu sînt decît șabloane regizorale personale. Regizorul, desigur, poate fi autorul, creatorul unei metode. Dar rolul creator al regizorului este un rol deosebit, arta lui este o artă deosebită.

În ultimă instanță, autorul și piesa respectivă au fost, sînt și vor rămîne factorul determinant în munca noastră. Că unii autori seamănă cu alții, e doar o părere iscată la prima vedere. A intui, a sezisa, a simți particularitatea autorului și a piesei, iată datoria indiscutabilă a regizorului. Aș compara pe autor cu un aparat de radiorecepție care funcționează pe o singură undă; regizorul este obligat să determine această undă, s-o prindă cu precizie și să opereze transmisia spectacolului numai pe această undă.

Din păcate, caracterul nou, contemporan, în artă e adesea confundat cu ceea ce este la modă. Noțiunea de „nou” este, însă, o noțiune foarte veche, antică. Toți marii artiști au fost inovatori pentru timpurile lor. Talentul și inovația sînt sinonime. Un geniu autentic nu-și pune întrebarea: „sînt eu oare inovator?”. El își creează capodoperele *astfel*, pentru că numai *astfel* vede el lumea. De aceea, nu este posibil să fii artist contemporan, inovator, dacă rămîi prizonierul concepțiilor învechite despre lume și societatea omenească, dacă nu împărtășești ideile contemporaneității.

*Gheorghe Tovstonogov*  
artist al poporului al U.R.S.S.,  
laureat al Premiului „Lenin”

## Expresivitatea scenică și eficiența ei

Spunem despre un spectacol de teatru că este eficient, atunci cînd toți creatorii săi: regizorul, decoratorul, costumierul, actorii, maestrul de lumină etc. ajung să valorifice ideea principală a textului dramatic și s-o transmită cît mai limpede către spectator. Desigur că valorificarea ideii principale nu poate să se producă decît prin intermediul unor mijloace artistice potrivite; deci, cînd ne referim la eficiența spectacolului, ne referim implicit și necesar și la realizarea lui artistică. Un alt element al discuției despre eficiență îl constituie desigur și nivelul de receptivitate al spectatorului. E neîndoios că un spectacol va fi eficient numai în măsura în care mesajul transmis spectatorului va fi *receptat* de către el. Iată deci că problema sporirii eficienței spectacolului e amplă; ea însumează multe aspecte. Se referă, în primul rînd, la repertoriu (nu ne putem închipui un spectacol eficient, pe baza unei piese slabe sau greșit orientate), la mijloacele de creație ale regizorului, pictorului-scenograf, actorului și chiar la spectator. Ca regizor mă opresc la o problemă a regiei.

Operînd cu fantezia sa regizorală asupra textului dramatic, regizorul mobilizează toți ceilalți creatori ai spectacolului pentru obținerea imaginii scenice.

Imaginea scenică este vehiculul ideii spectacolului, deci asupra ei va trebui să se oprească un timp mai îndelungat atenția noastră. Valoarea unei imagini scenice este determinată de cel puțin doi factori, în strânsă dependență unul față de celălalt: mesajul și expresivitatea. O imagine scenică săracă nu vorbește spectatorului, indiferent de ideea pe care o slujește, iar o rezolvare scenică ingenioasă și neinteresantă, atunci când nu slujește ideii spectacolului; ea rămâne un joc în sine al fanteziei artistului. Socot necesar să ne oprim la câteva exemple de imagini scenice valoroase, de un înalt grad de expresivitate și care înaripează ideea pe care o poartă.

Lucrând în 1926 la punerea în scenă a comediei satirice franceze *Neguțătorii de glorie*, Stanislavski propune pentru finalul piesei o rezolvare scenică deosebit de expresivă. E vorba de o scenă care se petrece în biroul unui deputat. Se pregătește aducerea în scenă a unui imens tablou al fiului acestuia, căzut pe front, pentru a fi prezentat primului ministru. Momentul e solemn. Tabloul acoperit cu o pânză e adus în scenă de patru oameni de serviciu. Emoția urcă în valuri în piepturile celor prezenți, e doar vorba de clipa cea mai de seamă a vieții lor. Ca și cum ar oficia un ritual, unul din membrii familiei dezvălește tabloul. Surpriză. Din grabă, oamenii de serviciu așezaseră tabloul răsturnat. Moment de stupeoare, după care toți cei prezenți se reped la tablou, încercând să repare greșeala. Întoarcerea lui însă provoacă diferite stricăciuni mobilierului camerei. Intrarea primului ministru se produce tocmai acum. Ceremonia atât de minuțios pregătită a dat greș. Solemnitatea s-a înecat în ridicol.

Socot că expresivitatea acestei scene este cu totul deosebită. Ea vine să încununeze un șir de rezolvări expresive folosite de regizor pe tot parcursul spectacolului și care, toate, ținteau spre ridiculizarea aspirațiilor de parvenire ale acestei familii de mic-burghezi. Spre acest moment final, când familia pare că a atins treapta cea mai înaltă a gloriei rivnite, se îndreaptă cu cea mai mare virulență satira regizorului. Rîsul spectatorului este aici dovada ținutei artistice a imaginii și, în același timp, dovada faptului că ideea regizorului a fost transmisă cu cea mai mare limpezime și putere de convingere.

E de asemenea important să ne reamintim scena îmbrăcării papei din spectacolul *Viața lui Galilei*, reprezentat de „Berliner Ensemble“. E o pagină de antologie a artei teatrale. Papa îmbracă unul cite unul veșmintele cuvenite rangului său. În același timp, discutind cu cardinalul-inchizitor, el renunță treptat la ideile înaintate de partizan al științei, care-l animaseră. Scena culminează cu așezarea mitrei pe cap. Acum, el nu mai e un om, e doar o funcție politico-clericală. Gîndirea ascuțit-politică a regizorului a îmbrăcat haina unei mari expresivități. Iată, deci, un alt model de scenă eficientă.

Dar și în spectacolele noastre se găsesc multe rezolvări interesante și expresive. Amintesc la întimplare una singură: scena morții Femeii-comisar din spectacolul lui Vlad Mugur cu *Tragedia optimistă*, pus în scenă la Teatrul Național din Craiova. Femeia-comisar, susținută de doi marinari, parcurge ultimul ei drum în fața detașamentului aliniat. Turnanta se rotește; bucla imaginată de scenograful Perahim descrie o spirală, iar drumul Femeii-comisar pe această spirală capătă valoarea simbolică a unui drum spre perspectivele victorioase ale viitorului.

Cele trei exemple arată, cred, limpede că o rezolvare expresivă înlesnește spectatorului receptarea ideii. Există însă un pericol foarte mare: în goana după soluții expresive, se poate ușor ajunge la fragmentare, la frumuseți de plastică sau virtuoșități de interpretare care să înăbușe ideile unui text dramatic. Mesajul se va pierde pe drum. Spectatorul va fi furat, fie de frumusețea unui decor, fie de o savantă combinație de lumini, fie de construcția plastică a unor grupări de personaje și va fi mai puțin solicitat de textul rostit de actori. Montarea prea fastuoasă, și pe alocuri chiar încărcată, a Teatrului Municipal la *Cum vă place* a făcut ca textul shakespearian să rămână de multe ori pe planul al doilea. La Teatrul Național din Craiova am pus în scenă, împreună cu Dinu Cernescu, piesa lui Mihnea Gheorghiu: *Tudor din Vladimiri*. Preocupați mereu să înfățișăm epoca și dramatismul evenimentelor prin grupări expresive de personaje sau de mase, am pierdut din vedere o sumă de fațete ale personalității lui Tudor, care n-a căpătat astfel locul pe care trebuia să-l ocupe în compoziția spectacolului. Lucrul este reprobabil. De aici se desprinde o prețioasă idee: calitatea și eficiența unui spectacol nu sînt determinate de una sau alta din rezolvările expresive conținute în spectacol — luate izolat — ci de suma lor și de concluzia pe care o vizează.

Tot așa și expresivitatea spectacolului e determinată de șirul de imagini scenice expresive, situate în momente-cheie și îndreptate toate spre concluzie. Nu e importantă deci cantitatea rezolvărilor ingenioase sau interesante de-a lungul spectacolului, ci adâncirea sensurilor operej dramatice și încorporarea acestor sensuri în spectacol prin mijloace artistice potrivite.

Noi, regizorii, va trebui să învățăm să renunțăm la nenumăratele „jocuri” — frumoase, poate, fiecare în parte — pe care le putem găsi *fiecărui* moment al unei piese, pentru a elibera ideea piesei și a interveni în momente-cheie cu rezolvări de deplină pregnanță „puse *exclusiv* în slujba ideii și în spiritul ei. Mesajul unei piese trebuie întotdeauna eliberat de „înfrumusețări” colaterale și îmbrăcat într-o haină care să-l înaripeze.

În felul acesta, spectacolul va fi simplu, curat, și implicit va fi eficient.

Punând în scenă *Ciocirlia* lui Anouilh la Teatrul de Stat Oradea, m-am preocupat îndeaproape de simplificarea montării și imaginii scenice. Scena, așa cum o cere și autorul, era goală. Doar în jurul podiumului pe care urma să-și joace povestea Ioana d'Arc, erau așezate câteva bănci și scaune pentru tribunalul eclesiastic. După necesitățile acțiunii, erau aduse pe rînd un scăunel, o masă, apoi tronul lui Carol. Personajele cu replică ieșeau pe rînd din asistența tribunalului, își rosteau partitura și se retrăgeau din nou în asistență. Ioana rămînea mereu *singură*, pe un spațiu mare și gol, în mijlocul judecătorilor ei. Această imagine scenică simplă obliga, cred, pe spectator să rețină ideea principală a spectacolului (izolarea Ioanei în lumea în care trăia).

La același teatru am pus în scenă piesa lui Roblès: *Montserrat*. Aveam de-a face cu o piesă de idei. Întreaga piesă e o discuție foarte dramatică în jurul problemei independenței popoarelor coloniale. Acțiunea se petrece în Venezuela, în anul 1812, dar ar putea tot atît de bine să se petreacă azi în Algeria, de pildă. Împreună cu decoratorul și actorii, am încercat să-l facem pe spectator să nu se despartă de stringenta actualitate a temei propuse de piesă. În acest scop, ne-am oprit la soluția de a nu plasa cu *foarte mare precizie* acțiunea în timp. Decorurile imaginat de Teodor Constantinescu au fost extrem de simple: doar un cadru format din trei panouri albe, completate de un cer întens albastru și de un covor roșu. Costumele de asemenea n-au încercat să reconstituie epoca, ci doar au sugerat-o. Am simplificat lumina, renunțînd la orice fel de jocuri sau combinații de centre luminate. Am împărțit spațiul de joc în două părți, riguros delimitate: o parte puternic luminată cu alb, o parte întunecată. Acest lucru accentua dramatismul evenimentelor. În acest cadru, actorii s-au angajat într-o puternică și dinamică dezbatere. Fiecare folosea ideea rolului său ca o sabie, în luptă. În felul acesta, precum și înlăturînd accentele melodramatice și existențialiste ale piesei și simplificînd desenul mișcării pînă la esențializare, păstrînd însă neștirbite caracterele personajelor, am obținut o imagine scenică dinamică, activă, din care cred că concluzia se desprindea nealterată și — ceea ce e cel mai important — neîncărcată cu sensuri colaterale.

Desigur că expresivitatea imaginii scenice depinde de textul dramatic pe care-l slujește. Se folosesc anume mijloace pentru obținerea expresivității scenice la *Antigona*, și altele pentru obținerea expresivității scenice la *Tragedia optimistă*, deși în cazul citat e vorba de două tragedii. Va exista totuși o trăsătură comună: ambele spectacole vor trebui să răspundă necesităților spirituale ale spectatbrului de azi, ale omului care desăvîrșește construirea socialismului. Acest nou spectator preia ideile înaintate ale textului clasic și se servește de ele în completarea universului său spiritual, așa cum preia ideile textului contemporan, care-i servesc la aprofundarea cunoașterii vieții care-l înconjoară. Adresîndu-se unui asemenea spectator, lucrătorii teatrului au obligația să valorifice efectiv și integral, în spectacolele pe care le creează, un înalt mesaj uman și cetățenesc. Să creeze spectacole care să-și înnobileze viața și munca, spectacole care să nu fie mai sîrace în idei decît viața pe care o oglindesc și conștiința pe care o slujesc educînd-o. Nu e oare eficient tocmai spectacolul care răspunde cerințelor actuale ale acestui nou spectator?