

DESPRE REGIE, PRACTICISM ȘI AMBIȚIA REGIZORULUI

Probabil că regizorii, asistând la ultimele consfătuiri ale oamenilor de teatru, au fost puși din nou în fața unor probleme de conștiință. Este drept că din participarea la discuțiile Consfătuirii pe țară a oamenilor de teatru nu am putut să ne convingem de acest lucru. Un singur tânăr și talentat regizor și-a destăinuit — din păcate, plin de confuzii — frământarea sa artistică. Majoritatea regizorilor prezenți în sală s-au mulțumit să asculte, ca și cum se vorbea despre alții. Un regizor venit târziu m-a întrebat într-o pauză ce s-a spus despre... spectacole. I-am reprodus câteva din părerile critice adresate regiei și lipsei de calitate artistică a unor spectacole. Mi-a răspuns laconic și plin de un apropiat succes personal: „nu mă privește!“ E adevărat. Regizorul despre care vorbesc este talentat, a creat spectacole unanim recunoscute ca valoroase, dar restul... nu-l privește.

Un alt regizor, în consfătuirea organizată de A.T.M. în jurul problemei caracterului agitatoric al teatrului revoluționar, se plîngea de nivelul actorilor cu care lucrează, de faptul că în mentalitatea acestora se resimt tendințe vedetiste, dar nici un moment nu și-a pus problema dacă lui nu-i revine nici o răspundere pentru faptul că în teatrul în care lucrează se întâmplă acest fenomen.

Oare această pasivitate, lipsa de atitudine și interes pentru discutarea problemelor specifice de creație, nu constituie un fenomen care explică în bună măsură și insuccesele regizorale și spectacolele terne, funcționărești, lipsite de fior artistic, împotriva cărora s-a ridicat Consfătuirea pe țară — din acest an — a oamenilor de teatru ?

S-a auzit în consfătuirea pomenită glasul unui director de teatru care — crezînd că își va ușura povara spectacolelor mediocre din teatrul său, și deci și răspunderea ce-i revine — a crezut că descoperă existența unei... crize de regie.

Este un fel comod — din punct de vedere al unui director de teatru, atunci cînd nu este regizor — de a explica întirzierile care se manifestă în creația regizorală, dar totodată este și un mod obtuz de a privi dezvoltarea istorică a teatrului nostru contemporan. O criză de regie — așa cum o constatau G. M. Zamfirescu, M. Sebastian, V. Ion Popa sau Camil Petrescu, între cele două războaie mondiale — înseamnă în primul rînd o criză de orientare. Ceea ce nu corespunde realității teatrului nostru. Desigur că directorul în cauză, influențat de situația din propriul său teatru, a generalizat în mod neprincipial un caz particular, și remediabil ca fenomen local.

Departea de a fi vorba de o criză de regie, teatrul nostru are astăzi cea mai clară și cea mai progresistă îndrumare din istoria sa, oamenii de teatru practică astăzi cea mai rodnică metodă de creație, din punct de vedere ideologic și artistic, metoda realismului socialist. Regia însăși a cunoscut în anii aceștia succese în valorificarea clasicilor, în reprezentarea noului erou revoluționar, în crearea unui stil al teatrului românesc. Dacă sînt în ultima vreme fenomene care se cer combătute în teatrul nostru, ele sînt provocate de meșteșugărismul unor regizori comozi, practiciști, lipsiți de perspectivă în creația artistică. Spectacolele acestora contrazic nivelul artistic cucerit de teatrul nostru, sînt incompatibile cu orientarea ideologică, cu posibilitățile de creație și realizările actuale ale teatrului nostru. Și tocmai de aceea, ele trebuie să fie combătute fără concesii. Uneori avem de-a face — de ce n-am spune-o direct ? — cu improvizații, cu diletantism și chiar cu incultură. Despre astfel de „regizori“ desigur că nu putem decît să spunem — odată cu Gordon Craig — că sînt tot atât de inoportuni în teatru pe cît de inoportună este o reclamă de dricar într-un spital.

Sînt însă regizori în a căror activitate se poate constata o evoluție sinuoasă cu urcușuri îmbucurătoare și coborîșuri inexplicabile. Chiar în activitatea regizorilor experimentați intervin contradicții — uneori greu explicabile. Ion Olteanu a fost excelentul regizor al spectacolului *Omul cu arma*, dar tot el a dat recentului *Hamlet* o interpretare funebră, potrivnică spiritului shakespearian și actualității marii capodopere. Artistul poporului Sică Alexandrescu și-a afirmat *Bădăranii* în

Însăși patria lui Goldoni ca un remarcabil spectacol de comedie și, totuși, o comedie a aceluiași autor — *Hangița* — n-a trecut nici rampa Teatrului Național către spectatorii bucureșteni. Mony Ghelerter este creatorul memorabilului spectacol *Romeo și Julieta*, dar *Furtuna* rămîne încă un deziderat al teatrului nostru. Exemplele ar putea fi multiplicare, dar nu mai sînt utile.

Sînt mai frecvente cazurile cînd regizori cu ani îndelungi de experiență, ca N. Massim de pildă, nu reușesc să se încadreze concepției operei dramatice, să găsească forma scenică cea mai corespunzătoare conținutului operei dramatice. Acesta este cazul bătrînescului și obositorului spectacol al *Tinerei gărzi*.

Desigur că regizorul este un artist care poate avea afinități numai cu un anumit repertoriu, dar aceasta nu poate explica insuccesele. Poate că teatrele procedează cu ușurință, conjuncturist, atunci cînd dau sarcina unui regizor să monteze o piesă.

Hamlet nu trebuie să fie atribuit — într-o stagiune — unui regizor, ci regizorul să-l revendice, cu pasiune, după ani de studiu și reflecție. Reprezentarea operei capitale shakespeareene este un fapt de cultură important, și pripeala sau conjuncturismul interpretativ duc la rezultate nedorite. *Tinăra gardă* nu necesită un efort mai mic de cultură, de informare, de identificare cu sensurile profund umane și revoluționare ale tragediei lui Fadeev. Dar munca în grabă, conceperea spectacolului într-un timp scurt — pentru a fi gata la o dată festivă — lipsa unui efort colectiv duc la cheltuirea zadarnică a energiilor.

Regizorii au dreptul și obligația să studieze îndelung o piesă. Sînt opere dramatice care cer ani de studiu, a căror montare încoronează activitatea de maturitate a unui regizor, sau a unui actor. La nivelul teatrului nostru actual, nu se mai pot tolera improvizații, greșeli fundamentale de concepție, și mai ales spiritul meșteșugăresc, *practicismul*.

Efervescentul Ion Sava — într-un articol rămas în manuscris — spunea că vinovați de situația teatrului nostru în anii dinaintea celui de al doilea război mondial sînt acei regizori care o viață întreagă — indiferent de ce au montat — au pus în mijlocul scenei o masă și patru scaune și nu și-au dat seama că Gr. V. Birlic este cel mai mare actor de dramă din țara noastră. Cu spiritul său corosiv și răzvrătit, Ion Sava condamna, în felul lui rutina, meșteșugărismul, practicismul regiei teatrale, lipsa curajului de a vedea în actor, dincolo de șablon, valoarea sa reală.

În munca unora dintre regizorii noștri, practicismul ia forme noi. În însăși căutarea unor inovații sterile, lipsite de organicitate cu opera dramatică, se recunosc tendințele de a servi cu promptitudine meșteșugărească și rutinieră... spiritul inovator, originalitatea. (Fie-ne iertat paradoxul.)

Caracterul practicist al muncii unor regizori provine însă din nivelul scăzut de cultură ideologică și de specialitate, din părăsirea metodelor colective de muncă, din absența dezbaterilor asupra creației teatrale.

În consfățuirile recente, și îndeosebi la A.T.M., s-a pus problema intensificării dezbaterilor asupra principalelor aspecte de creație din teatrul nostru. Spectacole experimentale, ședințe de producție, reluarea în cadrul A.T.M. a cenaclului regizorilor, simpozionuri de specialitate vor avea, fără îndoială, efecte rodnice în îmbunătățirea muncii teatrale.

Ședințele de producție — o formă de muncă colectivă care nu trebuie părăsită — au contribuit în trecut, de multe ori, în mod hotărîtor la îmbunătățirea spectacolelor, au determinat schimbări în stilul de muncă și concepția unor colective.

De ce în multe teatre s-a renunțat la această formă de muncă? Teatrele au acum consilii artistice din care fac parte critici dramatici, scriitori și oameni de teatru dinlăuntru și dinafara teatrului, care pot da un ajutor consistent în munca de pregătire a spectacolului. Spectacole ca *Hamlet* sau *Tinăra gardă*, *Livada de vișini* sau *Furtuna* nu ar fi ajuns în forma lor actuală pe scenă. Există — în urmă cu ani — obiceiul organizării unor „spectacole cu discuții”. Spectacolul prezentat exclusiv în fața oamenilor de teatru reunea cîteva sute de profesioniști ai scenei care discutau munca unui colectiv de creație. Acest mijloc stîrnea emulație, cultiva spiritul critic, sporea răspunderea regizorului și a interpreților. În ultima vreme credem că teatrul s-a resimțit din cauza lipsei unui schimb curajos de păreri între oamenii de teatru, în discuții concrete asupra spectacolului, regiei și interpretării.

Teatrele — cele bucureștene cel puțin — manifestă tendințele unei munci sectare, lucrează izolat, fără schimb de experiență și fără confruntarea cu părerile oamenilor de teatru. Aceasta este una din cauzele stagnării și ale unor insuccese de

ordin artistic, care se resimt în colectivele unor teatre („C. Nottara“, Tineretului, Armatei).

Unii regizori au manifestat neîncredere față de eficiența ședințelor de producție și chiar față de spectacolele — discuții. Ei ar avea dreptate în măsura în care ar fi vorba de o imixtiune — nedorită de nimeni — în întimitatea procesului de creație. Atâta vreme, însă, cât aceste forme de muncă duc la revizuirea unor concepții greșite care ar putea să stea la baza spectacolului, atâta vreme cât ședința de producție intervine cu observații critice juste pe parcursul muncii de punere în scenă și slujește clarificării și unificării punctului de vedere al colectivului de creație, nu poate fi vorba decât de o formă de colaborare creatoare și în nici un caz de imixtiune.

De altfel, potrivnicia față de o astfel de formă de muncă o manifestă regizorii care au a-și apăra meșteșugărismul, practicisul, de privirile critice ale colegilor. Întotdeauna Sică Alexandrescu sau Al. Finți, Mony Ghelertter sau Ion Olteanu au privit cu interes și au folosit această metodă de muncă. Așa s-au născut și *O scrisoare pierdută*, și *Revizorul*, și *Trenul blindat*, și *Ruptura*, și *Romeo și Julieta*, și *Trei surori*, și *Răzvan și Vidra*, sau *Omul cu arma*. Regizorii tineri ca Vlad Mugur, Horea Popescu, Radu Penciulescu, G. Rafael, Farkas Istvan sau Gh. Harag sînt deschiși, prin însăși natura creației lor, acestui schimb de experiență.

Pînă și discipolii practicisului în regie nu ar avea decât de cîștigat. Este vorba doar de colaborare, de frămîntarea în colectiv a problemelor de teatru și nu de împietare asupra personalității creatoare. De ce vorbesc totuși de o imixtiune în procesul de creație tocmai regizorii meșteșugari, nu este, însă, greu de înțeles.

Este într-adevăr binevenită propunerea de înființare a cenaclului experimental. În cadrul acestui cenaclu pot și trebuie să fie dezbătute problemele teoretice ale teatrului. Oricît de multe eforturi s-ar face pe tărîmul teatrului, un real progres nu se poate obține decât creînd o bază teoretică a activității scenice, din care să izvorască principiile cele mai sănătoase pentru munca practică a oamenilor de teatru. Directorii de scenă sînt dintre oamenii cei mai cultivați ai teatrului și lor le revine în primul rînd această sarcină importantă. Atunci cînd lucrările acestui cenaclu vor începe, ar fi bine ca ele să nu rămînă în cerc închis, ci să ajungă în dezbateri publice, cel puțin în mediul teatral, pentru ca rezultatele muncii cenaclului să fie folosite și aplicate de toți oamenii scenei.

Regizorii — tineri și vîrstnici — lucrează azi într-un teatru socialist, spiritul muncii lor nu mai poate fi cel al concurenței și suspiciunilor, ci al colaborării și efortului comun pentru creșterea calitativă a spectacolului pe toate scenele. Spectacolele meșteșugărești, rod al unui practicis îngust, constituie o realitate puternic contrastantă cu nivelul general ridicat al artei noastre teatrale. Ceea ce caracterizează practicisul în munca teatrală este improvizarea în problemele de repertoriu, funcționarisul lipsit de simț artistic al montajilor, izolarea în care trăiesc unele colective teatrale.

Activitatea teatrelor ar trebui să se caracterizeze în viitor printr-un mai larg spirit de colaborare. Bariere, aparent de netrecut, se ridică între colectivele diverselor teatre. În teatrele cele mai mari, cu numeroase forțe artistice, munca se duce totuși sectar, colectivele se mulțumesc cu ceea ce pot da forțele ansamblului și nu recurg la schimbul de experiență cu celelalte colective. Acest stil de muncă duce la un spirit de nesănătoasă concurență. Concurența neprincipală între teatre, disputarea pieselor, actorilor, regizorilor trebuie să fie înlocuită cu spiritul emulației. Spiritul individualist mic-burghez să fie înlăturat. Izolarea și sectarismul nu pot duce la succese în artă.

Pentru fiecare om de teatru trebuie să fie limpede că nu succesele personale sau ale unui singur teatru interesează, ci ale teatrului în ansamblu. Teatrul nostru de azi trebuie să fie o casă deschisă pentru milioanele de noi spectatori, dar și pentru oamenii scenei.

Desigur că fiecare teatru, fiecare regizor trebuie să aibă personalitatea sa artistică. Aci intervine rolul regizorului nu numai în structurarea propriei sale personalități și a spectacolelor sale, ci și în imprimarea unei personalități colectivului teatral, ansamblului. Repertoriul este o condiție principală a profilului unui teatru, dar profilul teatrului este în funcție de regizori și mai ales de felul în care regizorii principali contribuie la reprezentarea particulară a repertoriului. Regizorul principal este răspunzător de compoziția colectivului, de formația și pregătirea tehnică, profesională și culturală a acestuia și nu numai de propriile spectacole. Funcția de regizor principal a luat naștere tocmai pentru a-i da acestuia posibilitatea să

creeze un stil propriu al teatrului, să orienteze și să sugereze modalitatea în care fiecare teatru trebuie să facă o sinteză a mijloacelor care compun spectacolul.

Regizorul este cel care conduce munca tuturor colaboratorilor, în așa fel încât să realizeze în unitatea jocului dramatic scopul reprezentării. În fizionomia teatrelor noastre trebuie să se recunoască personalitatea artistică a regizorului. De aceea, este nejustificată apatia unor regizori principali care tolerează în teatrele lor spectacole slabe pe motivul că nu vor să violeze personalitatea artistică a celorlalți regizori. Regia nu-i o funcție dictatorială, dar nici una care promovează liberul arbitru. Funcția regizorului este în primul rând una de concepție, de îndrumare — deci de conducător artistic — și ca atare regizorul trebuie să determine cunoașterea naturii și a eroilor piesei, să dezvăluie curentul subteran al piesei, să insiste asupra particularităților literare ale piesei și să îmbine toate artele auxiliare în sprijinul teatralității reprezentării. Numai în acest fel, regizorul asigură spectacolului un stil propriu.

Ceea ce asigură particularitatea formelor de reprezentare, personalitatea spectacolului, este tocmai personalitatea regizorului care vede în stil posibilitatea de a exprima viața într-un mod distinct, un mod de a explica realitatea prin specificul uman al eroilor piesei.

Spectacolele fără stil sînt amorfe, fade, cenușii și neconvingătoare, ele sînt rezultatul unei munci meșteșugărești în care nu apare personalitatea regizorului.

Marcarea stilului prin inovații gratuite, prin accentuarea elementelor exterioare este dovada lipsei de personalitate a regizorului. Personalitatea regizorului nu se manifestă în abstracțiuni, în folosirea exagerată a tehnicii de scenă, în excentricități formale, ci în primul rînd în găsirea formelor celor mai expresive de reprezentare a omului.

Regizorului îi revine în mod special sarcina de a alunga din teatru, din spectacolele noastre, monotonia și mediocritatea, de a înlătura tendința de a vulgariza metoda de creație a realismului socialist prin folosirea unui sistem de norme fixe, care funcționează și uniformizează creația.

În lumina realismului socialist pot înflori cele mai variate și expresive stiluri artistice, se pot dezvolta cele mai variate personalități. Este necesar pentru aceasta ca fiecare regizor să cunoască principiile fundamentale ale realismului socialist și să aibă ambiția de a face teatru în maniera personală.

Poate exista un regizor fără o astfel de ambiție ?

