

## Autorul și regizorul

Raportul dintre text și regie a format în ultimele patru decenii ale secolului nostru obiectul unor ample discuții. Oamenii de teatru au dezbătut atît în publicistică, cit și în adunări pe plan național și chiar internațional, problema primordialității în arta scenică. Încercînd să răspundă întrebării: dramaturgul sau regizorul este principalul factor în crearea spectacolului? — soluțiile defineau în același timp și limitele atribuțiilor artistice ale celor două instanțe de creație aflate în dispută. Examinînd diversele soluții propuse pentru rezolvarea sus-amintitei dileme, observăm două direcții deosebite în modul de a pune problema.

O primă direcție se referă la acel curent de opinie care, caracterizat de tendința afirmării primatului uneia din cele două instanțe de creație pe care le discutăm, sfîrșea prin a nega cu totul rostul celeilalte, transformînd astfel primatul în dictat. În numele acestei idei au activat acei regizori ce susțin, prin teorii extravagante și printr-o practică scenică de mult compromisă, că opera dramatică nu e decît un pretext pentru înscenare. O asemenea „concepție” regizorală a obligat pe nefericitul prinț al Danemarcei să îmbrace fracul, pe Shylock să devină erou de melodramă într-o înscenare în care textul shakespearian era adaptat necesităților regizorale de a înfățișa în spectacol „pitorescul Veneției”, ca și pe atîția alți eroi ai literaturii dramatice deposezați de identitatea creată de dramaturg, pentru a sluji elucubrațiilor regizorului atotstăpînitor al scenei.

Ca o reacție firească împotriva acestor regizori, dramaturgii au simțit nevoia să-și pună la adăpost opera de mutilări scandaloase. Dar o parte dintre ei, pornind de la ideea justă a respectului datorat de regizor textului, limitează obiectivul punerii în scenă la o simplă operație de execuție a indicațiilor autorului, negînd astfel rolul personalității creatoare a regizorului în arta spectacolului. În această teorie se manifestă, în fond, aceeași tendință pe care o semnalăm mai sus, de a transforma primatul în dictat.

Abordarea problemei în chip unilateral a dus, după părerea noastră, la confuzia dintre primat și dictat. Dacă ținem seama că spectacolul de teatru — de la apariția lui și pînă astăzi — este rodul colaborării artistice dintre mai multe instanțe

de creație, în rindul cărora, în mod obligatoriu, se cuprind și cele două puse de noi în discuție: poetul dramatic și regizorul, vom observa că nu este posibilă tratarea unilaterală a raportului dintre text și regie.

Iată de ce ne alăturăm celei de a doua direcții manifestate în punerea problemei relațiilor dintre creatorul textului și cel al spectacolului, direcție ce, recunoscând primatul textului în arta teatrală, atribuie regizorului rolul de tălmăci al operei dramatice prin mijloace scenice specifice, unele chiar neindicate de autor, dar întotdeauna astfel alese, încît imaginea artistică să contribuie la transmiterea emoționantă a mesajului piesei.

Pentru a demonstra justetea acestei teze, mi se par necesare citeva precizări. O sumară incursiune în istoria teatrului ne va ajuta să le facem. În același timp, intenționăm să spulberăm opiniile ce au circulat de curînd și în publicistica noastră, că regia ar număra atîția ani de existență cîți s-au scurs de la apariția școlii din Meiningen. Regia a apărut odată cu primul spectacol de teatru, fiind pârtașă de-a lungul veacurilor la izbinzile și eșecurile artei scenice.

Trebuie să observăm însă de la bun început că, în vreme ce contribuția dramaturgului în spectacol s-a bucurat în decursul existenței teatrului de o delimitare constantă și precisă a obiectivelor sale creatoare — și anume compunerea textului ca bază a reprezentației dramatice —, cea a regizorului a cunoscut variate atribuții artistice. În dorința de a corespunde cerințelor textului și condițiilor tehnico-organizatorice ale artei scenice, regizorul și-a asumat, de la o epocă la alta, diverse sarcini de creație. Conținutul și forma dramaturgiei au hotărit, din antichitate și pînă în vremurile noastre, preocupările profesionale ale regizorului, delimitînd, împreună cu stadiul de dezvoltare al tehnicii în arta scenică, sfera de activitate a acestor preocupări.

Astfel, poetul dramatic al antichității a hotărit — prin conținutul și forma operei — obiectul artei regizorului contemporan lui, obligîndu-l să se ocupe de problemele pedagogiei artei actoricești și, alături de condițiile tehnice ale teatrului antic, el a impus și limitele acestei activități. Structura operei sale, pe de o parte, dimensiunile amfiteatrelor, pe de altă parte, fac posibile existența măștilor ca mijloc de expresie al artei actoricești și orientarea jocului scenic spre atitudinile statuare și recitarea înaripată a versului.

Apariția misterelor, forma spectaculoasă pe care o impunea această dramaturgie reprezentației teatrale, condițiile create prin prezentarea spectacolelor în piețele publice și prin îmbogățirea tehnicii scenice, iată cauzele ce fac din regizorul teatrului medieval un născocitor de trucuri tehnice și un minutor de grandioase ansambluri actoricești. Experiența acestor regizori ne arată, în același timp, că deși mijloacele de înscenare se află într-un vădit progres din punct de vedere tehnic, arta punerii în scenă e mult inferioară față de cea a antichității, fiindcă ea slujea o dramaturgie al cărei regres artistic a fost din plin subliniat de istorie.

Faptele mai sus comentate ni se par de o semnificație deosebită pentru discuția noastră. Ele definesc raportul de strînsă interdependență între arta drama-

turgului și cea a regizorului. Acest raport decurge din înseși funcțiunile pe care cei doi creatori le îndeplinesc în arta spectacolului.

Dramaturgul construiește pe baza realității sociale problematica și eroii piesei, stabilește poziția ideologică față de materialul de viață zugrăvit de el, alege stilul și genul de tratare potrivit personalității lui. Scriind piesa de teatru, el aduce în spectacol elementele de bază ale artei: ideea, întâmplările de viață, oamenii, procedeele tehnice cu ajutorul cărora realizează compoziția dramatică a operei. Iată de ce regizorul, ca și toți ceilalți factori care contribuie la făurirea artistică a spectacolului, își sprijină munca sa de creație pe opera dramaturgului.

Dependența de opera dramaturgului nu scutește cituși de puțin pe regizor de un proces de creație propriu. În cadrul acestui proces, textul constituie motivul de bază al inspirației sale artistice. Lumea zugrăvită de poetul dramatic se reflectă în conștiința artistică a regizorului în chip subiectiv. Regizori care stau pe aceeași platformă ideologică, pornind de la dezvăluirea, în înscenarea lor, a unei idei de bază, comună, ajung la spectacole cu particularități distinctiv deosebite de însemnate. Stanislavski și Zavadski au pornit în montarea tragediei shakespeariene *Othello* de la ideea credulității maurului. Și totuși, spectacolele lor se disting prin particularitățile compoziției artistice. Aceste particularități definesc însăși personalitatea regizorului. Ele se nasc pe baza înțelegerii operei într-un anumit chip, legat de fondul apercptiv al artistului creator. Dincolo de înțelegerea logică a acțiunii piesei, a faptelor personajelor și a sensului lor ideologic, regizorul ca artist este emoționat de valorile textului într-un anume chip, corespunzător ecoului ce-l stărnește în el freamătul de viață ce alcătuiește individualitatea operei respective. În funcție de aceste date sînt alese și mijloacele cu ajutorul cărora regizorul transmite publicului concepția sa artistică.

Așa stînd lucrurile, mi se pare că nu este util a limita creația regizorală cu prescrieri care interzic în numele primatului textului folosirea unor soluții scenice, specifice artei spectacolului și nu dramaturgiei, neindicate de autorul dramatic. Este însă absolut necesar să se cerceteze măsura în care mijloacele scenice folosite de regizor în spectacol corespund unei juste concepții regizorale, unei întemeiate direcții ideologice și unei autentice emoții artistice, izvorite din însăși structura operei dramatice.

Mijloacele artistice alese de Ionel Olteanu în înscenarea dramei lui Hașdeu, *Răzvan și Vidra*, ni se par a fi în complet acord cu opera dramatică. Spectacolul de la Teatrul Municipal se distinge fundamental de reprezentările scenice din trecut ale piesei în discuție. Se distinge în primul rând datorită modului în care regizorul a înțeles valorile ideologice și emoționale ale piesei, tălmăcindu-le în imagini artistice originale și autentice. Alegerea actorilor, gruparea personajelor, construcția decorurilor, coloritul costumelor, lumina, în sfîrșit toate mijloacele de care dispune un regizor pentru compunerea artistică a spectacolului dezvăluie din plin valorile textului, pe baza unei concepții regizorale solide și militante. Pentru a sublinia caracterul popular al lui Răzvan, Ionel Olteanu întregeste interpretarea lui Septimiu Sever prin rolul pe care-l acordă în spectacol scenelor de masă. În primul cînt,

mulțimea se grupează în jurul lui Răzvan atrasă de sentințele pe care acesta le rostește cu atita minie împotriva împilatorilor celor obidiți. În scenă, e o forfotă ce definește din punct de vedere plastic inesei căutările și dorințele de eliberare ale poporului. Pentru ca în cel de al doilea cînt gruparea plastică a personajelor să ne arate că ne aflăm în fața acelei părți a poporului ce-și afirmă cu intransigență voința de libertate. Întreaga compoziție plastică ciștigă în măreție datorită cadrului decorativ în care se desfășoară acțiunea tabloului. Cu cită subtilitate dezvăluie Ionel Olteanu în celelalte cînturi desprinderea treptată a lui Răzvan de tovarășii săi de luptă, sub influența Vidrei. Relațiile dintre personaje sint clarificate nu numai prin jocul actorilor, dar și prin compoziții plastice cu valoare de simbol, în care însăși culoarea costumului devine un mijloc sugestiv.

Un asemenea mod de inscenare ferește teatrul de cenușul care nu odată a constituit izvorul unor îndreptățite proteste. Mai grav însă decît cenușul este ostentația cu care unii regizori încearcă să-și justifice prezența în spectacol. Transformarea mijloacelor de expresie ale artei scenice în scopuri în sine nu are nimic de-a face cu afirmarea personalității regizorului în spectacol. Dacă între mijlocul folosit și structura operei dramatice nu există o corespondență, dacă nu putem fi convinși că necesitățile textului au cerut un anume mod de tratare regizorală în spectacol, e clar că regizorul a greșit. Ce legătură poate fi între piesa lui Aurel Baranga *Arcul de triumf* și mijloacele folosite de regizorul H. Eliad în montarea ei pe scena Teatrului de Stat din Ploești? Fără îndoială că e greu să aplici acestei piese o tratare simbolistă alambicată și obscură, care incurcă și îngreunează desfășurarea acțiunii scenice.

Dezbătînd problema relației dintre text și regizor, Stanislavski observa în articolul său *Arta actorului și arta regizorului*: „...în opoziție cu alți oameni de teatru, care consideră orice dramă numai ca material pentru prelucrarea scenică, eu mă situez pe punctul de vedere că, cu ocazia punerii în scenă a oricărei opere dramatice importante, regizorul și actorii trebuie să năzuiască la însușirea cit mai exactă și mai profundă a spiritului și concepției dramaturgului, iar nu să substituie acestei concepții, concepția lor proprie”.

Spiritul și concepția dramaturgului trebuie căutate în mesajul de viață al operei, în gîndurile și sentimentele pe care reprezentația dramatică trebuie să le trezească în spectator, în stilul și specia piesei, în descifrarea caracterelor eroilor și în sensul social al faptelor lor. Că aceste elemente sint investite să reprezinte primatul textului în spectacol ne-o demonstrează inesei inscenările lui Stanislavski. Elocvent, în acest sens, rămîne tabloul din *Othello*, în care Iago izbutește să-l compromită pe Cassio.

Această afirmație justifică din plin planul inscenării inventat de regizor. Ea ne vorbește despre îndatorirea celui ce pune în scenă piesa de a valorifica acele elemente ale acțiunii care clarifică spectatorului concepția operei dramatice. În îndeplinirea acestei îndatoriri, regizorul se folosește de mijloacele specifice artei sale, talmăcind acțiunea piesei în imagini artistice sugestive și convingătoare. Aceste imagini, pentru a prinde viață, cer alegerea unui anumit actor, a unui cadru decorativ adecvat, a unei *mise-en-scène* adinc grăitoare. În limitele concepției autorului

și în slujba ei, regizorul e liber să opteze pentru o anumită imagine artistică și pentru mijloacele cu ajutorul cărora creează aceste imagini.

În întâlnirea creatoare dintre regizor și dramaturg, individualitatea artistică a operei dramatice poate determina nu numai alegerea mijloacelor scenice, dar chiar și metodele de creație. Oare, nu cumva realismul compoziției lui Cehov și Gorki, cu eroi în care firescul vieții se îmbină cu semnificațiile sociale majore, a contribuit la căutările lui Stanislavski pentru descoperirea binecunoscutei metode a acțiunilor fizice? Istoria M.H.A.T.-ului, atât de bogată în fapte ce ne dovedesc că Stanislavski a pornit în munca regizorală de la necesitățile impuse de textul dramatic, rezultatele excepționale pe care metodele de creație descoperite și aplicate de el le-au dat în înscenarea pieselor lui Cehov și Gorki ne îndeamnă să răspundem afirmativ întrebării noastre.

Înainte de a încheia observațiile cu privire la relațiile dintre dramaturg și regizor în procesul de creație al spectacolului, am vrea să discutăm două probleme ce ni se par de o actualitate deosebită.

Prima se referă la atitudinea regizorului față de textul clasic. Este el obligat să reprezinte în spectacol acest text integral, sau i se admit anumite concentrări ale scenelor sau chiar ale tablourilor piesei? Răspunsul la această întrebare variază, după părerea noastră, de la operă clasică la operă clasică. Așa, de pildă, Molière — prin structura intimă a operei sale, prin tehnica în care este exprimată această operă — nu cere în mod necesar intervenții în text. Cu totul altfel se petrec lucrurile cu un autor cum este Schiller, a cărui compoziție dramatică te îndeamnă la concentrarea monoloagelor, la evitarea repetărilor, la ordonarea acțiunii principale a piesei. Îndemnul trebuie practicat cu prudența cerută de respectul față de concepția dramaturgului și de unitatea poetică a operei. Prescurtările regizorului trebuie să nu lezeze cu nimic sensurile ideologice ale textului și să păstreze intact stilul artistic al autorului.

Cea de a doua problemă privește colaborarea dintre regizor și tinărul autor dramatic.

De la Eschil și până în vremurile noastre, dramaturgia s-a format în strinsă legătură cu fenomenul teatral. Sint numeroase cazurile de autori dramatici a căror măiestrie s-a dezvoltat în strins contact cu slujitorii scenei. În această colaborare creatoare trebuie căutat sensul ajutorului pe care regizorul îl poate da tinărului autor dramatic. Am vrea însă să precizăm limitele acestui ajutor.

Ca membru în consiliile artistice ale citorva teatre, am întâlnit uneori piese artificiale prin problematica și conținutul de viață abordate de autor. Asemenea piese cu greu pot fi îndreptate de regizor în munca cu autorul dramatic. Oricît s-ar strădui regizorul, în afară de cazul că este el însuși dublat de un dramaturg, nu va putea înlocui nici lipsa de inspirație artistică a autorului, nici nepuțința acestuia de a extrage din viață faptele emoționante și caracteristice.

Rodnică devine colaborarea regizorului cu autorul dramatic atunci cînd acesta din urmă a izbutit să creeze poezia unei vieți autentice și emoționante, chiar dacă

nu a găsit modalitățile cele mai nimerite de exprimare. În definirea acestor modalități, regizorul poate și trebuie să-l ajute pe autorul dramatic.

Practica scenică mi-a confirmat pe deplin adevărul acestei afirmații. Lucrînd la spectacolul *Mireasa descultă*, am putut da o mină de ajutor nuvelistului Sûto András și poetului Hajdu Zoltán, pe atunci debutanți într-ale dramaturgiei. Eficacitatea acestui ajutor au consemnat-o și ei într-o publicație, deci sint ferit de impresii unilaterale.

Îndrăgostit de caracterul eroilor piesei, de viața autentică ce mustea în fiecare replică, de viziunea poetică a autorilor, am început lucrul cu colectivul artistic discutînd fiecare personaj, fiecare fapt de viață, fiecare scenă în parte. Pe încetul, am început să ne dăm seama de unele defecțiuni de construcție ale piesei. Discutam despre aceste slăbiciuni în prezența autorilor. La început mai timizi, apoi, cînd am văzut că nu se simt de loc stingheriți de criticile noastre, am dat atacul din plin. Se propuneau diverse variante pentru soluționarea unei scene sau pentru întregirea unui personaj. Împreună cu autorii, alegeam cea mai bună variantă. A doua zi, ei se prezentau la repetiție cu textul îmbunătățit. Așa a prins contur cea mai frumoasă figură de țaran mijlocăș din literatura noastră dramatică: Cociș Mihai. Tot așa s-au limpezit inadvertențele de caracter ale lui Szuniog. Și pe baza aceleiași colaborări au fost individualizate, prin replici caracteristice, personajele din masă. Ca rezultat al discuțiilor dintre autori și regizor, tabloul final a fost plasat din interior în exterior, aducînd ca pârtaș la serbarea colectivîștilor, peisajul satului ardelean, ajutînd totodată — prin lărgirea spațiului scenic — la compoziția plastică necesară creșterii acțiunii dramatice a piesei.

Am mai lucrat și cu alți autori dramatici — înainte și după colaborarea cu Sûto și Hajdu — dar gîndul meu s-a oprit asupra lor pentru că, în împlinirea operei dramatice, s-a stabilit între noi acel climat, acea comuniune de idei absolut indispensabile pentru reușita ajutorului dat de regizor tînărului dramaturg.