

# Caiet de regie

a început a fost autorul-actor-regizor și director: vezi Eschil, Sofocle, Shakespeare și Molière.

Pe urmă, atribuțiile s-au împărțit. Evoluția teatrului, poate lipsa unor personalități excepționale au pus capăt acestui cumul. Autorul a mai fost uneori propriul său interpret, sau regizor, sau conducător de trupă. Iată și actorul-regizor. Dar n-a mai fost nimeni, în același timp, director, regizor, actor și autor, ca nemuritorii părinți ai teatrului, cei patru corifei ai dramaturgiei universale, mai sus citați.

Când, la sfârșitul ultimului deceniu al veacului trecut, Konstantin Stanislavski și Nemirovici-Dancenko au pus temeliiile Teatrului de Artă din Moscova, o falangă de mari actori din Apus, înconjurați de trupe mediocre, cutreierau planeta, într-un cor de osanale ale căror ecouri le-am cunoscut și noi, pe vremuri, pe malurile gîrlei cu apă dulce.

În Italia, urmînd lui Salvini și lui Rossi, iată-i pontificînd pe Ermete Novelli, pe Ermete Zacconi, pe de Sanctis și pe Eleonora Duse; în Franța, pe Mounet-Sully, Coquelin și Sarah Bernhardt. Alături de ei, corifei din alte țări, stele de mărimea a doua și a treia, urmînd exemplul ilustrațiilor tragedienilor latini, duceau la paroxism vedetismul, adică arta de a se pune în valoare personal, cu nesocotirea ansamblului, a detaliilor de regie și — ce este mai grav — cu disprețul textului, pe care-l ciunteau sau îl modificau după bunul lor plac.

„Capocomico“ la italieni, „chef d'emploi“ la francezi, acești actori-primi purtau costume fastuoase, chiar dacă nu înfățișau împărați sau dogi; se plantau în mijlocul scenei pline de lumină, țineau pe parteneri în umbră, transformînd piesa într-un monolog, textul poetului într-un simplu pretext, ca să-și evidentieze darurile actoricești, incontestabile, desigur, dar care nu înseamnă finalitatea supremă a poeziei dramatice.

Jucînd pe Regele Lear, cutare actor celebru lăsa cortina cînd își termina el tirada, suprimînd scenele în care vorbeau alții. Jucînd pe Othello, același „capocomico“ își însușea paragrafele lui Iago și le adăuga maurului, adică lui însuși. Această lipsă de respect pentru opera marilor dramaturgi, neglijența cu care șefii de trupă își alcătuiau ansamblul, sărăcia de decoruri și de atmosferă în care evoluau au dus la reacția firească a oamenilor de teatru al căror ideal de artă era ceva mai înalt decît demonstrațiile personale actoricești.

Konstantin Stanislavski și Nemirovici-Dancenko au înscris, în codul lor artistic, antivedetismul, integrarea, confundarea individului în ansamblu și redarea cît mai fidelă a gîndului poetului, înfăptuirea totală, prin joc, decoruri, costume, lumini și sunete, a întregii opere dramatice.

Pentru realizarea acestor nobile deziderate, le trebuia și localul adevărat, prevăzut cu toate instalațiile scenice, pe un spațiu generos, cu foaiere, ateliere și cabine confortabile.

Arhitectura italiană a mai tuturor teatrelor europene era pusă în slujba desfătării publicului, făcut din protipendada, din burghezia înstărită, cu veleități aristocratice. Săli somptuoase, cu gigantice candelabre, cu căptușeli de catifea roșie, cu aur mult pe coloane și pe stucării, cu picturi alegorice pe plafoane și pe cortină, erau menite să încînte pe spectatori, în antractele, uneori mai lungi decît actul însuși. În lojile capitonate cu purpură, în lumina bogată a policandrelor, doamnele își valorificau toaletele, etolele și bijuteriile. Spectacolul era în sală,

nu pe scenă. Orchestra execută lunguose arii la modă, cavatine, valsuri și potpoururi, domni și doamne își făceau vizite în loji, se tratau cu cofeturi, își admirau rochiile și tăietura fracului, discutau ultimele evenimente și, mai ales, ultimele cancanuri, în vreme ce dincolo de cortină, pe o scenă uitată de Dumnezeu, în cabine înguste, prost luminate, în foaiere prăfuite și igrasioase, actorii își lipeau bărbile de cilt și tremurau de frig și de emoție, așteptând să le vină rândul ca să facă frumos la boieri și la cucoane.

Cu totul alte criterii au prezidat la construirea Teatrului de Artă din Moscova și, după exemplul său, a noilor teatre care începeau să se ridice în țările europene.

Decorațiile inutile erau șterse.

Tonuri neutre pe ziduri, pe tavane, pe cortină.

Ochiul spectatorului nu trebuia obosit cu ornamentații colorate violente.

Atenția omului din stal trebuia păstrată pentru ceea ce urma să se desfășoare pe scenă, nu în contemplarea snobilor, veniți mai mult ca să fie văzuți, decât ca să vadă. Deci, mai puține lumini orbitoare, mai puține vedete în loji și-n fotolii.

Sala trebuie să fie anonimă: toată feeria va fi concentrată acolo, în lumina rampei, toată atenția se va încorda în jurul personajelor care înfățișează gândul poetului creator. Vraja scenei, nu a sălii. Strălucirea *întregului spectacol*, nu numai a celei tragediene sau a marelui comedian.

Această revoluție a lui Stanislavski s-a propagat și în bătrânele cetăți europene, și-atunci, iată primatul regizorului, adică al omului inteligent, cult, care consideră opera dramatică sub alt aspect decât al rolului mai mult sau mai puțin gras, pe care „les chefs d'emploi“ îl îngrășau cu spicuri din alte roluri.

Se vestea o muncă nouă în slujba gândului creator. Prepararea unui spectacol ținea luni întregi, dacă nu ani. Animatorul care trebuia să dea viață operei dramatice studia textul până în cele mai mici amănunte, îl citea și-l recitea, se pătrundea de psihologia fiecărui personaj, confrunța epoca și peisajul geografic, costumul, arhitectura vremii. El nota pe un caiet, care devenea mai voluminos decât textul însuși, fiecare trecere, fiecare atitudine a protagoniștilor sau a grupurilor de figurație, dacă nu indica, individual, mișcarea și aspectul fizic al fiecărui figurant. Pe planșe colorate potrivea zonele de lumină și de obscur, fixa locul ușilor, al ferestrelor, al mobilelor și organiza zgomotele dinăuntru și dinafara scenei. Grimele și perucile erau și ele studiate și coordonate.

Textului inițial, el îi adăuga pauze, tăceri, expresii de fizionomie, pe care autorul, de cele mai multe ori, nici nu le bănuise. Regizorul recrea, cu material uman și tehnic, viziunea uneori abia schițată a poetului dramatic. Lucrări prăfuite reînviu prin arta animatorului. Asemenea unui șef de orchestră, care, prin bagheta-i fermecată, dă noi valori, un tempo tineresc simfoniei aparent îmbătrânite, așa, sub mîna iscusită a regizorului, prindeau viață fapte și conflicte lăsate-n adormire, se colorau pagini șterse, înviu peisaje împăienjenite. Drame și comedii celebre, reconsiderate, stîrneau un interes nou, prin felul cum erau văzute și redată de colectivul artistic.

Un caiet de regie al lui Stanislavski reprezintă o admirabilă demonstrație de artă scenică, o creație personală; după cum, în fiecare autor dramatic se ascunde un actor nerealizat, tot așa, fiecare regizor reprezintă un dramaturg care n-a putut să scrie și-și folosește fantezia în completarea dramei altora, într-o versiune acompaniatoare, vizuală și auditivă, împletită cu opera inițială, cu gândul scris al poetului.

Mari regizori au existat — într-un fel — totdeauna, desigur. Tragediile lui Eschil nu se jucau singure. Cineva, dacă nu autorul însuși, organiza toate acele cortegii triumfale, dansul torțelor, năvălirile furiilor, procesiunile în onoarea divinităților și aparițiile în văzduh, pe mașinării pe cît de rudimentare, pe atît de complicate, ale eroilor întorși din Hades.

În evul mediu, înscenările de misterii în fața catedralelor cereau mari desfășurări de mase, sute de personaje, distribuite în trei etaje: în paradis, pe pămînt și-n infern.

Directorul trupei, numit „protocolul“, trebuie să fi avut el însuși geniul improvizator, conducerea supremă a administrației unui text colosal de lung. Iată o funcție care nu era o sinecură.

Dar primatul regizorului s-a vădit abia în vremile moderne, la sfârșitul veacului trecut, la începutul secolului nostru.

Inamicul public nr. 1, actorul-vedetă, fiind neutralizat, ostracizat, a apărut pe nesimțite o nouă primejdie: vedetismul pictorului-decorator, al costumierului, al regizorului însuși. Mai ales, al regizorului.

În vreme ce se cerea interpretului o totală depersonalizare în profitul ansamblului, ochii începeau să fie uluiți de bogăția decorurilor, de strălucirea costumelor. Nume de scenografi înlocuiesc numele actorului-prim. Atenția spectatorilor e captată de arta comentatorilor plastici ai textului, și textul începe să fie înăbușit de accesoriile scenice.

Abuzurile au culminat după primul război mondial, pe vremea „expresionismului“, care transforma, standardiza toate repertoriile, indiferent de familia din care făcea parte lucrarea. Începea confuzia. Confuzia trebuie lămurită.

Fiecare piesă de teatru își are stilul ei. Dacă autori ca Strindberg și imitatorii săi din lumea germanică se puteau încadra în formulele exasperate ale expresionismului, dacă însuși Shakespeare, în anumite opere, poate fi trecut prin viziunea unui regizor exagerat-original, anumite opere, tragedii antice, drame romantice, comedii realiste se refuză unei astfel de interpretări.

Nu poți juca la fel pe Victor Hugo și pe Anton Cehov. A pune personaje moderne, scoase din viața reală, să declame ca Hernani sau ca Don Ruy Gomez de Sylva este o greșală egală cu interpretarea unui act romantic cu mijloacele discrete ale actorului realist, în tonalitatea veridică, intimistă.

Nu vei juca *Edipos*, *Cidul* sau *Burgraviu* în semitonuri, și nici *Unchiul Vanea* cu surle și trompete.

Altfel a înfățișat Stanislavski pe Othello, și altfel — personajele lui Cehov. Anumite piese cer concentrări lăuntrice, un debit firesc, un joc calm, cum-pănit; altele pretind interpretelor un suflu eroic, febrilitate, avint.

Marea artă a regizorului constă în a crea stilul în care trebuie redat un anumit gen de teatru, a-l încadra în acel stil, a-l duce pînă la capăt, în spiritul autorului.

Altfel joci *Puterea întunericului*, altfel o dramă de Ibsen, altfel *Regele Lear*. Mi-a fost dat, totuși, să văd un Rege Lear cu părul scurt, fără mustăți și fără barbă, care-și debita rolul cu placiditatea unui tată burghez din cea mai recentă operă realistă. Tragedia lui Shakespeare pierise; tendința de a o moderniza ucisese spiritul piesei.

Tot așa, am văzut la Comedia Franceză un *Ruy Blas* jucat cu mijloace moderne. Asemenea Albatrosului lui Baudelaire, versul lui Victor Hugo se tira lamentabil pe pământ, fiindcă aripile lui mari îl împiedicau să meargă.

...

Vedetismului actoricesc i-a urmat vedetismul regizoral. Personalități marcante sau simpli veleitari, maeștri ai artei punerii-în-scenă, sau imitatori de-ai lor, neofiți care exagerează totdeauna, dornici de succese personale, dar fără geniul care taie brazdă personală, luau, încetul cu încetul, locul capocomicului detronat.

Pentru unii regizori, textul devenea un pretext ca să-și valorifice unele formule, de cele mai multe ori străine de intențiile autorului.

Despotismul regizorului bătea din plin.

Transformați în manechine, actorii se simțeau demobilizați. Ei nu-și puteau valorifica darurile care îi îndemnaseră să îmbrățișeze această carieră. Jucau mecanic, fără nici o transfigurare, numai ca să-și îndeplinească funcțiunea.

Unii regizori mergeau și mai departe.

Asemenea șefului de trupă, a capocomicului de odinioară, au început să mutilizeze și ei textul, să-l schimbe, să-i adauge replici menite să justifice anumite intercalări de dansuri, dueluri, mișcări de masă, efecte de lumină și de sunete.

Trebuia subliniată, cu orice chip, virtuozitatea girantului, a celui ce-a organizat spectacolul. Mereu pe primul plan.

Cînd, după o vastă experiență, în care a încercat toate repertoriile — trecînd de la drama și satira națională (*Țarul Feodor* al lui Alexei Tolstoi și comedii lui Gogol), de la sumbra *Putere a întunericului* a lui Tolstoi, la intraripata feerie

a lui Maeterlinck *Pasărea albastră*, care se joacă și azi la Moscova, în înscenarea de acum cincizeci de ani; de la fanteziile truculente ale lui Shakespeare, de la tragediile sale întunecate, la teatrul naturalist al lui Hauptmann și la comediiile afte de umane ale lui Cehov; de la *Antigona* lui Sofocle, pînă la farsele lui Molière —, Stanislavski a proclamat respectul textului și reîntoarcerea la actor, la scîndurile nude ale scenei, pe care urmează să le mobilizeze numai inspirația poetului și puterea de emotivitate a interpretului; cînd a cerut un teatru dezbărat de adaosurile, încărcăturile, abuzurile directorului de scenă, Stanislavski reacționa împotriva aceluia egocentrism, practicat de anumiți regizori, se ridica, cum se și cuvenea unui adevărat maestru al regiei, împotriva scamatoriei care înlocuia un vedetism cu altul.

\*\*\*

Cei ce iubesc cu patimă teatrul și doresc să-l vadă progresînd, apropiîndu-se de perfecțiune, sînt datori să vegheze la puritatea lui artistică.

Să veghem ca actorii și decoratorii, regizorii și costumierii păstrîndu-și personalitatea, libertatea imaginației și temperamentului, să nu-și depășească propriul lor domeniu: să-și armonizeze eforturile în slujba acelei minunate simfonii care este opera dramatică, să colaboreze cu lealitate, fără gîndul de a lua unul locul celuilalt, de a-și pune în umbră colaboratorii, așa cum făceau, pe vremuri, capocomicii, acești paladini ai teatrului de unul singur.

Iar fiecare regizor să învețe că nu originalitatea cu orice preț, extravaganța artițiilor scenice, este adevărata artă a animatorului teatral, ci redarea onestă a textului, punerea în valoare a cuvîntului, gîndul autorului.

Inovațiile sînt foarte interesante, dar cu o condiție: să nu ne supere prin ostentație, să nu se învechească prin repetire.



— Uite, Grigore, ne trimite băiatul o ilustrată de la băi.  
— Trebuie să-ți schimbi dioptrile, babo! E o fotografie a ultimului decor pe care l-a făcut...