

## Experiențe și regizori

Gaston Baty a făcut într-un rind o experiență extrem de interesantă: ținând o conferință la Sorbona și dorind s-o exemplifice, a jucat cu actorii de la Montparnasse de trei ori aceeași scenă din Bolnavul închipuit, fără a schimba nici o virgulă din text. Și cu toate acestea, spectatorii au asistat întâi la o scenă de comedie, apoi la o farsă și în cele din urmă la o dramă.

Mă gîndeam la această amuzantă întâmplare, frunzărind stenograma Consfătuirii oamenilor de teatru, unde am întîlnit între altele, formulată și opinia că „regizorul este un artist din categoria interpreților“. Discuții asupra regiei au fost la noi, în ultima vreme, slavă domnului, destule. Numai în „Contemporanul“ ele au durat vreo șase luni de zile (9.III—7.IX.1956), după care redacția și-a luat, în această problemă, o... binemeritată vacanță de aproape un semestru, și, fulgerător, cum îi stă bine unui săptămînal, a tras un fel de concluzii la... 8.II.1957. În aceste concluzii, cărora în nici un caz nu li se poate imputa că au fost pripite, era cuprinsă invitația înțeleaptă de a se urmări rezolvarea practică a postulatelor teoretice găzduite în paginile revistei.

Și într-adevăr, urmărind cu atenție mișcarea noastră teatrală și manifestările ei din ultima vreme pe planul spectacolului, se pot observa unele lucruri semnificative, de natură să arunce o lumină edificatoare și asupra rolului sortit regizorului. Cîțiva directori de scenă — cît de încurajator e că toți sînt tineri — au spus un cuvînt original, personal, în raport cu mai multe piese foarte diverse. Omul care aduce ploaie, în regia lui Liviu Ciulei, Bunbury în regia lui Ulad Mugur, Vrăjitoarele din Salem în regia Soranei Coroamă, Domnișoara Nastasia în regia lui Horea Popescu au sunat proaspăt, seducător, mărturisind frămîntări creatoare, gînduri interesante și, în perspectivă, poate, niște personalități regizorale. În nici unul din spectacolele pomenite n-am avut de-a face cu distribuții alcătuite în exclusivitate din capete de afiș și cu toate acestea impresia de unitate, de armonie, a fost cea dominantă. Mai mult decît atît, în cazul teatrului „C. Nottara“ și al celui craiovean s-a putut identifica acum și intenția determinării unui stil\* propriu.

În schimb, Hanul de la răscruce la Municipal, cu toate că a adunat, într-o distri-

\* Fără să intrăm într-o discuție detaliată, nu putem să nu ne mărturisim nedumerirea în legătură cu teza cronicarului dramatic de la „Gazeta literară“, care încearcă să ajungă aproape de confundarea stilului cu repertoriul. Textul dramatic constituie, în mod neîndoielnic, baza spectacolului, fără a putea însă să-l definească în exclusivitate. Altfel, cum se explică că piesa Regele Lear, a cărei valoare nu mai trebuie confirmată și a cărei prezență în repertoriul Naționalului e mai mult decît indicată, a contrazis într-un spectacol incolor, fărămișcat, fără autentică vibrație artistică, stilul primei noastre scene? Sau de ce aceeași lucrare cehoviană *Trei surori* s-a recomandat atît de diferit în admirabilul spectacol de la M.H.A.T. și în reprezentația, cu unele certe valori, de la Național?

buție nu prea întinsă, actori de foarte mare autoritate de la două din cele mai bune teatre românești, n-a izbutit să însemne un spectacol deosebit de interesant. (În treacăt fie spus, am impresia că W. Siegfried, care ne-a răsfătat în ultimii ani cu atâtea realizări încântătoare, a fost de astă dată mult mai puțin inspirat, închizându-se în limitele elementare propuse de autor. Or, am credința fermă că regizorul trebuie, în mod obligatoriu, să respecte cu fidelitate spiritul textului, fără a rămâne însă sclavul literei lui, pe-allocuri mai mărunte.)

Sau, aceeași echipă de la teatrul „C. Nottara“, strunită în Montserrat (o piesă dintr-o categorie destul de asemănătoare, în linii foarte mari, cu Vrăjitoarele din Salem) de o altă baghetă, n-a mai găsit pasul sigur al emoției artistice și s-a împleticit, adeseori penibil, în ritmul — exasperant de lent și nu perfect propriu lucrării — unei monotone, searbăde expuneri de motive... dramatice.

Care e misterul acestor inegalități, cine guvernează obținerea unor rezultate atât de diverse? Nu vrem să intrăm în falsa dispută: teatrul regizorului, teatrul autorului, teatrul actorului. E pe deplin limpede că dezbaterea problemelor spectacolului poate începe numai acolo unde există un text valoros; e tot atât de sigur că fără actori foarte sau destul de înzestrați, nu se poate face teatru. Dar, dincolo de aceste adevăruri axiomatice, care este justificarea, menirea, contribuția regizorului?

În spectacol funcționează decoruri, costume, accesorii, lumină ș. a.; toate acestea trebuie să se găsească într-un anumit echilibru, fiind judicios asociate, strinse sub semnul unei compoziții armonice, într-o deplină unitate. Gîndirea unică, care conduce, ordonează toate aceste elemente, îi aparține regizorului înzestrat cu o forță creatoare, artistică, susceptibilă să depășească categoria simplei interpretări.

Sarcina primordială a directorului de scenă rămîne aceea de a elibera mesajul autorului, de a-l descifra în spectacol, pentru uzul publicului. El trebuie să încerce să regăsească starea de spirit a scriitorului, liniile inspirației sale, dispoziția, tonul, gîndul major, care au fost proprii operei respective. Regizorul va putea ajunge aici prin intermediul unor sondaje adînci în universul de gîndire și sensibilitate al poetului. Această primă epocă a muncii directorului de scenă este și ea una creatoare, în măsura în care el trebuie să-și descopere emoția consonantă, inteligența receptivă dar personală, pentru surprinderea notelor caracteristice ale operei dramatice.

Dincolo de această căutare a complexelor resurse interioare, susceptibile să facă fuziunea cu poezia și gîndirea omului de litere, apare o a doua vreme de muncă, ce îl constrînge pe regizor să-și formuleze poziția, viziunea personală asupra piesei. Și această perioadă este în mod incontestabil creatoare, ca și întreg procesul ulterior de lucru cu actorul pînă la apariția publicului în sala de spectacol.

Libertatea regizorului, dimensiunile viziunii sale originale sînt condiționate, în mod neîndoielnic, de obligativitatea respectării spiritului operei dramatice. Sigur că, de pildă, o experiență a lui Gordon Craig, relatată de Isadora Duncan, depășește în mod inadmisibil limitele libertății regizorale, ajungînd la contrasensul definiției ei. Cunoscutul om de teatru englez se pregătea să pună în scenă Rosmersholm de Ibsen; autorul vedea în actul I un salon confortabil cu mobilă veche. Gordon Craig a vrut să vadă aici... interiorul unui templu egiptean cu un tavan care urca pînă la cer. În descrierea decorului din același act, autorul pomenea de o fereastră care dădea pe o alee cu arbori bătrîni, într-o curte; Gordon Craig a vrut să vadă aici un peisaj ce evoca... malurile Nilului. Oricît de bogată în sensuri ar fi opera ibseniană (considerată de Shaw mai interesantă decît cea shakespeariană și de Pirandello imediat după cea a lui Shakespeare pe scara valorilor), se poate afirma cu certitudine că ea nu implică și aceste sensuri... egiptene.

Sîntem împotriva desfrîului libertății „creatoare“ a regizorului, dispus să se slujească de textul dramatic ca de un simplu pretext. Nu putem însă să nu apreciem contribuția considerabilă adusă de Stanislavski și sistemul său la consacrarea admirabilelor piese

echoviene și gorkiene, de Jouvett la realizarea scenică a lucrărilor lui Giraudoux, de Lugné-Poe și Jean-Louis Barrault la înțelegerea operei lui Claudel.

Adevăratul regizor nu e un simplu tehnician care, punând la priză o operă, o lasă să sune totdeauna la fel. Respectând cu sfințenie notele înscrise pe portativele poeziei dramatice, păstrând leitmotivul de idei, refrenul mesajului, el creează în scenă mereu o lucrare nouă, contagiată de personalitatea sa.

De aceea, ne vine greu să-l considerăm pe regizor numai „un artist din categoria interpretilor“, preferînd să-i cîntărim realizările în balanța celor mai autentice creații artistice.

H. DEL.

## Interpretare și interpretări

Institutul de Artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale“ : Peer Gynt de H. Ibsen

Ce și cum se joacă — repertoriu și realizare — pe scena experimentală a Institutului de Artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale“ nu este o problemă internă a dascălilor și învățăceilor din școala noastră. Într-o mare măsură, aici „se joacă“ și destinele teatrului românesc de miine, se creează un stil de muncă, o viziune și o orientare artistică a viitorilor oameni de teatru : actori, regizori, teoreticieni. Pe scena studioului școlii, odată cu fiecare elev și cu fiecare ansamblu, școala ea însăși are de trecut un examen. Caracterul „experimental“ al spectacolelor nu se mărginește la „experiment“ — oricît ar fi acesta de interesant — ci implică acumularea unei experiențe, valorificarea izbinzilor și a greșelilor, conturarea unei tradiții proprii. Ascunde această propoziție capcana unei nivelări, a teșirii personalităților în devenire, pe care le creștem ? Nu. Dimpotrivă ! Experiența de care vorbesc nu se va putea dobîndi decît prin detectarea și promovarea însușirilor deosebite pînă la contradictoriu, pe care le aduc fiecare element și fiecare colectiv în parte, an de an (la noi aceasta se cheamă sesiune) și generație de generație (aceasta se cheamă la noi, promoție).

Mă voi opri, pentru a ilustra cele de mai sus, la una din producțiile sesiunii și promoției lui 1957, înscenarea poemului dramatic al lui Ibsen : *Peer Gynt* de către studenții anului IV.

Pentru un experiment, iată un experiment ! Piesa oferă un vast cîmp de interpretare, propune probleme și soluții de regie și de joc actoricesc extrem de variate, ridică dificultăți pe alocuri inextricabile. Așa era de la bun început. Perspectiva celor 90 de ani de la apariția ei, nu numai că nu atenuază greutățile pe care le suscită, dar le și complică și le agra-

vează prin necesitatea unei luări de poziții „de pe pozițiile noastre“. *Peer Gynt* este o satiră, un pamflet împotriva burheziei norvegiene de la mijlocul veacului trecut. A lua atitudine critică față de această critică, a polemiza cu polemistul — pentru a-l sluji în spiritul și nu în litera textului — a păstra cumpătul între, chipurile, feeria și reala dramă realistă care se împletesc de-a lungul actelor și tablourilor, și a le găsi un numitor comun, iată principalele sarcini puse pe umerii încă firavi ai celor care aveau să realizeze spectacolul.

Din exilul său voluntar în Italia, Ibsen dădea o ripostă, o replică viguroasă idilismului la modă în înnegurata lui patrie. Gloriosul lui rival, Bjoernson, și tinăra dramaturgie care se înfiripa — fără a mai vorbi de tendințele poeziei și prozei contemporane lui — se străduiau să creeze tipul unui fermecător norvegian modern, purtător al legendarelor virtuți ale vikingilor. Cu acest „erou pozitiv“, cu această edulcorare a realității se răfuiește Ibsen. El demască autoincintarea primejdioasă în care se aluneca, denunță impostura, înșelătoria, pe romînește : furtul conștient al propriei căciuli. În același timp, își revizuieste punctul de vedere exprimat în precedența sa lucrare : *Brand*, în care — pe deasupra confuziilor și inconsecvențelor — crease el însuși un erou „pur“, preot și tribun, izbăvitor al nației sale.

Prima replică a poemului este : *MINȚI, Peer!* Nu o rostește numai bătrîna Aase flecarului ei de fecior. Aprecerea e a autorului însuși și se referă la întreaga societate norvegiană, care se complăce în dulci iluzii asupra ei însăși — și prima ei iluzie e că poate iluziona și pe alții ! —, care trăiește într-o lume de fantasmă, evadînd din menhina contradicțiilor care o string, neputincioasă să dea piept cu rea-