

# Problemele regiei contemporane în discuția oamenilor de teatru sovietici

**R**evista sovietică „Teatr“ deschide cu numărul 2/1960 o amplă discuție în jurul problemelor regiei contemporane. În articolul editorial se expun câteva puncte de orientare a discuției, care definesc poziția redacției în acest domeniu al artei. Subliniind importanța regiei în teatrul contemporan, editorialul precizează baza ei ideologică și răspunderea ei în eficiența artistică a spectacolului teatral. Totodată, editorialul subliniază principala sarcină a regiei actuale: contemporaneitatea, receptarea cerințelor spirituale ale contemporaneității.

Discuția deschisă de revista „Teatr“ e destinată să descopere și să ducă la promovarea maximei expresivități artistice în oglindirea contemporaneității, să pună, în acest scop, față în față și să împingă la emulație reciprocă, diferitele școli regizorale care își revendică înfișetatea artistică în teatrul sovietic. Cu referire la diversitatea acestor școli, articolul precizează:

*N. P. Ohlopkov*

„Unii sînt stegari ai regiei concrete, psihologice (titulatura nu are nici o importanță), alții năzuiesc spre o expresie măreață, spre un spectacol viu, monumental;

unii pun în centrul atenției caracterul, legăturile lui cu viața, alții năzuiesc spre conflicte general-umane;

unii doresc să aducă nemijlocit în scenă formele vieții de fiecare zi, alții caută o expresie metaforică;

unii luptă pentru firesc în scenă, alții pentru patetic, grotesc, pentru convenție.“

Subliniind importanța experienței regiei ruse pentru teatrul din lumea întreagă, editorialul insistă asupra faptului că etapa actuală a regiei sovietice trebuie considerată în perspectiva istoriei teatrului, pentru a se putea stabili deosebirea esențială, principială, dintre trecut și prezent, caracterul original al acestei etape noi, prin care trece teatrul sovietic, educat pe principiile realismului socialist.



Ținta dezbaterii, inițiată de revista „Teatr“, este menținerea unui spirit viu, neobosit, a unei efervescențe creatoare, găsirea unor căi cât mai rodnice ale expresivității artistice, în concordanță cu cerințele dramaturgiei și realității, o luptă continuă pentru idei noi, înaintate, în artă.

\* \* \*

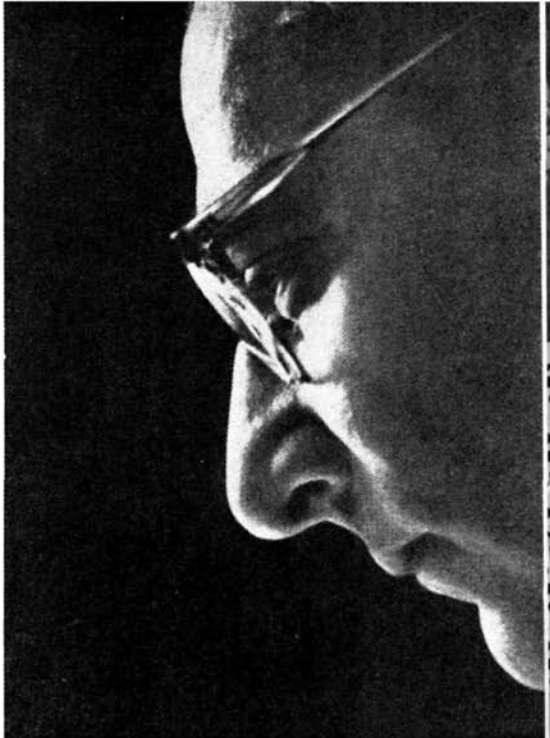
Discuția inițiată de revista „Teatr“ s-a anunțat din capul locului larg-cuprinzătoare, pasionantă, fructuoasă. În numărul pe care-l avem în față (nr. 2/1960) sînt publicate : o scrisoare deschisă adresată de regizorul Gheorghe Tovstonogov regizorului Nikolai Ohlopkov, un punct de vedere asupra problemelor regiei, exprimat de Tumanîșvili, regizorul Teatrului „Rustaveli“ din Tbilisi, și articolul „Boris Ravenskih și manifestul său“ semnat de V. Șitova și Vl. Sappak. Aici sînt combătute unele opinii și rezultate artistice ale regizorului Ravenskih, așa cum ele apar din ultimul său spectacol *Întristată inimă de fată*, și potrivit căroră scena „trebuie să înfrumusețeze viața cenușie“, concepție care — după părerea autorilor — are darul să reînvie vechea teorie, criticată la vremea ei, a „lipsei de conflict“. Articolul susține că Boris Ravenskih, dorind să înfățișeze „frumosul“ din viața colhoznicilor, și-a închipuit-o ca un fel de spectacol-balet, în care personajele își rezumă acțiunea la o serie de mișcări plastice exterioare, de natură să eludeze înfruntarea caracterelor și să îndulcească conflictul dramatic, punîndu-l să se desfășoare într-un cadru artificial idilic-pastoral.

\* \* \*

Combaterea formulei idiliste în regie e doar un aspect al problemelor dezbătute. Acestea privesc opera mult mai cuprinzătoare a luptei pentru realizarea maximei expresivități artistice, împotriva rutinei, cenușii și platitudinii. În această luptă își dau de pildă întîlnire — chiar dacă de pe poziții metodologice opuse — regizorii Nikolai Ohlopkov și Gheorghe Tovstonogov.

Articolul lui Gheorghe Tovstonogov, din care vom publica extrase mai jos, răspunde unui amplu articol semnat de regizorul Nikolai Ohlopkov de la Teatrul „Maiakovski“ din Moscova, publicat în numerele 11-12/1959, în revista „Teatr“ și intitulat *Despre convenție*.

Pentru a ușura cititorilor noștri urmărirea dezbaterii, vom reda mai întîi principalele idei ale acestui articol.



Gh. Tovstonogov

„Convenția trebuie să slujească nu la 'teatralizarea' teatrului și nici la 'reteatralizarea' lui, ci la redarea adevărului vieții și a unui înalt conținut de idei”.

Articolul lui Ohlopkov combate cu înverșunare „realismul” plat, mărunț, apropiat de naturalism, care încătușează dezvoltarea artei spectacolului. El se împotrivesc de asemenea manifestărilor spiritului rutinier, obtuz, în artă, propunând în schimbul lor o cale de valorificare a posibilităților creatoare ale teatrului. „Necunoașterea sau teama de bogatele resurse ale teatrului – spune autorul – limitează, iar uneori stăvilesc în întregime zugrăvirea în toată amploarea cuvenită a măreției și proporțiilor grandioase ale unor fenomene din realitate. Acestea, pentru a fi ilustrate, pretind dramaturgului, regizorului și scenografului, soluții artistice absolut noi, inexistente în domeniul mijloacelor rutiniere. Cum se poate realiza pe scenă, se întreabă regizorul, o furtună sau un torent, așa încît „corăbiile să se scufunde pe scenă, catargele să se rupă, trăgînd oamenii în abis, valurile să-i ducă pe marinari”? Teatrul evită, de obicei, astfel de situații; de aceea s-a ajuns la situația – notează Ohlopkov – că dramaturgii „înghesuie tot mai mult și mai frecvent acțiunea în interioare sau într-o grădină cu intrarea în casă, în dreapta culiselor”. Cu aceasta se și termină de cele mai multe ori „posibilitățile obișnuite ale teatrului”. Viata se cere însă reflectată – și poate fi teatral reflectată – în toată varietatea ei uriașă. E nevoie doar, în acest scop, să părăsim înțelegerea îngustă a realismului (înțelegere care ne duce implicit la platitudine) și să ne pătrundem de necesitatea descoperirii și folosirii unor mijloace de expresie care – prin forța lor sugestivă – să redea *imaginea* și semnificațiile aspectelor din realitate, pe care vrem să le ogîndim. Aceste mijloace, Ohlopkov le vede încadrîndu-se în sfera *convenției* artistice.

Pledînd pentru *convenție*, regizorul subliniază că, departe de a neglija trăsăturile realismului socialist, departe de a se detașa de ele, dorința lui tînde, dimpotrivă, să le afirme mai puternic prin mijlocirea și promovarea *convenției*. În adevăr, Ohlopkov insistă asupra subordonării *convenției* artistice (pe care, în lipsa altui termen, o numește deocamdată, „convenție *realistă*”, *populară*) caracterului adînc partinic, popular, veridic, istoricește determinat, al operei de artă. El ia poziție fermă împotriva naturalismului plat, fotografic, ca și împotriva celorlalte moduri artistice, caracterizate de formalism, de abstractism, de concepții estetice anti-realiste, idealiste, decadentiste. El opune, cu toată tăria, *convenția realistă* *convențiilor* estetizante, rupte de orice legătură cu idealurile de viață ale poporului, indiferente față de efectul social-educativ pe care-l stîrnesc. *Convenția realistă* pe care o preconizează, Ohlopkov o vede izvorînd și continuînd cele mai bune și populare tradiții ale teatrului, verificate de-a lungul istoriei ca slujind progresul și integrîndu-se organic în realism.

În această ordine de idei, el se ocupă pe larg de importanța relațiilor dialectice dintre conținutul și forma creației artistice, de locul determinant pe care-l ocupă conținutul în această relație. „Artistul – spune Ohlopkov – care ar uita, chiar și pentru o clipă, importanța primordială a *conținutului* într-o operă, ar pierde ceea ce este principal în artă.” „Conținutul piesei – mai subliniază regizorul – conținutul spectacolului, al jocului actoricesc, al viziunii regizorale, conținutul decorului sau al ilustrației muzicale, conținutul tuturor acestor factori la un loc, în alianță cu toate artele teatrului, el și numai el constituie forța principală a teatrului.”

Ideea operei, ideea piesei, luminează spectacolul, fiindcă, „fără idee, arta nu poate trăi”. Pornind de la teoria leninistă a reflectării, Ohlopkov combate astfel formalismul estetizant și demonstrează că, în aceeași măsură, trebuie combătut și naturalismul – „realismul” plat, cenușiu – care, uneori, se mai practică în unele spectacole. În aceste cazuri, forma nu este în concordanță cu conținutul pieselor, remarcă regizorul. Conținutul încetează de a mai avea importanță hotărîtoare, iar

pieșele devin, din cauza aceasta, cenușii ca o ploaie plictisitoare. „Realismul plat și fratele său mai mare, naturalismul, trag în jos, taie aripile, răpesc piesele patosul lăuntric, bogăția de idei, orientarea politică.“ Pe linia aceasta sînt combătute și greșelile convenții teatrale, folosite în unele teatre din occident, expresii ale modernismului decadent, o formă perfidă a artei legate de interesele capitalului. Respingîndu-le așadar pe acestea și respingînd, deopotrivă, convenționalismele artificiale din istoria teatrelor de curte, Ohlopkov pledează în articolul său pentru convenția născută în teatrele populare, convenție care, devenind un element organic al artei teatrale realiste, actuale, e menită să călăuzească spectatorul spre înțelegerea adevărului vieții. „Convenția trebuie să slujească nu la «teatralizarea» teatrului, și nici la «reteatralizarea» lui, ci la redarea adevărului vieții și a unui înalt conținut de idei.“ Această convenție este aceea pe care Ohlopkov o denumește „convenție realistă, populară, progresistă, parte organică, constitutivă, a realismului în artă“. În argumentarea sa, Ohlopkov aduce mărturie din istorie — spectacole ale teatrului din antichitatea elenă (teatrul lui Eschil, printre altele), drama shakespeariană, *Faust*-ul lui Goethe, piesele lui Pușkin — ajungînd pînă în zilele noastre, pînă la dramaturgia revoluționară sovietică a lui Maiakovski, Vișnevski, Pogodin. Categorie istorică în estetică, convenția teatrală populară, realistă — arată Ohlopkov —, s-a născut în teatrul din piețe. „Să ne aducem aminte, ce infinită varietate de convenții cuprindeau spectacolele, jocurile și reprezentațiile teatrale pe care le urmărea poporul în piețe! Să ne aducem aminte ce bogăție de elemente convenționale găsim în genialele opere ale clasicii dramaturgiei, a căror creație poate fi numită — fără rezerve — populară. Acest convențional era realist și nu numai că nu nesocotea viața... dar, dimpotrivă, izvora din viață... din ea își sorbea vлага, deși n-o reproducea mecanic. Trebuie să includem în arsenalul teatrului modern unele tradiții din secolele apuse. Să le includem creator“, își încheie Ohlopkov vasta sa argumentație.

Insistînd asupra necesității preluării creatoare a acestor convenții în arta spectacolului, Ohlopkov invită regizorii și oamenii de teatru să caute și să descopere, să aducă idei noi — pe măsura contemporaneității și a cerințelor ei — în elaborarea lor în teatru. Prin asemenea convenții innoite, arată Ohlopkov, arta teatrală — dramaturgiei, regizorii, scenografii — se va vedea înzestrată cu multiplele posibilități pe care convenția le oferă în exprimarea unui conținut bogat în idei.

După părerea lui Ohlopkov, exemplele fenomenelor din natură, care demonstrează, în practica — fără convenții — a artei teatrale, o limită a puterilor de oglindire a teatrului, ca și alte numeroase exemple de situații existente în unele piese, care par, în aceleași condiții, la fel de refractare tratării scenice, își pierd lesne lipsa de scenicitate, dacă intervine ajutorul *convenției* teatrale. Asemenea piese ca *Cerul și pămîntul* de Byron, *Faust* de Goethe, *Numancia* de Cervantes și multe altele, arată regizorul, nu pot fi redată fără ajutorul convenției teatrale populare, „singura în stare să contribuie la realizarea pe scenă a celor mai uimitoare lucruri“ din realitatea noastră imediată. De pildă, „lupta cu viscolul“ sau „salvarea unui om căzut sub șine într-un accident de tramvai“. S-ar putea realiza, spune Ohlopkov, multe scene dinamice, psihologice, cu un conflict puternic, transpunînd acțiunea de pildă într-un avion TU 114... „Vom găsi scene extrem de interesante și emoționante, în răstimpul curgerii ghețurilor pe un rîu. Am putea înfățișa construcția barajului peste Angara, cutremure, un uragan... Nu există ceva pe care teatrul să nu-l poată realiza prin mijloace proprii.“

Discutînd, în problema convenției realiste, și latura receptivității ideilor exprimate de convenție de către publicul spectator, Ohlopkov notează: „Spectatorul spectator este foarte sensibil la toate căutările în domeniul teatrului. El sprijină cu însuflețire elementele sănătoase, realiste și, totodată, convenția poetică. El caută să se simtă la teatru în elementul său“. Ohlopkov aduce în acest sens confirmarea părerilor lui, din partea spectatorilor a căror judecată critică a fost solicitată cu prilejul cîtorva din experiențele sale scenice. Regizorul se referă mai ales la spectacolele puse de dînsul, *Aristocrații*, *Hamlet*, *Tinăra gardă*, *Hotel Astoria*. În legătură cu acest din urmă spectacol, Ohlopkov spune: „Ce-i asta? Sala e străbătută de un drum care trece chiar prin mijlocul spectatorilor. Actorii joacă pe acest drum și joacă pe scena despărțită de restul sălii, printr-o perdea de tul. Deodată, în spatele perdelei se aprinde lumina, apărînd o scenă pe al treilea plan. E „nereal“ cînd pereții unei camere din Hotelul Astoria devin străvezii și vezi, îndărătul lor, piața unui oraș. Pe lîngă aceasta, pe scenă (nu în lojă, ci chiar pe scenă), orchestra teatrului, care nu figurează în acțiune... Se înțelege că spectatorii urmăresc în

primul rînd captivanta piesă a lui A. Stein, totuși punerea în scenă nu poate fi detașată forțat de acțiune. Spectatorul înțelege totul — încheie Ohlopkov articolul său — și imaginația lui trebuie să completeze ceea ce îi oferă teatrul.“

\* \* \*

Punctele de vedere (pe care, foarte succint, le-am trecut în revistă) și propunerea lui Ohlopkov de a se restaura în creația regizorală tradiția și practica convenției realist-populare, ca unul din mijloacele principale menite să alunge viziunile și realizările plate, rutiniere, naturaliste, n-au rămas fără ecou. Regizorul Gheorghe Tovstonogov, cum arătam, i-a adresat lui Ohlopkov, o replică, într-o „scrisoare deschisă“. Spicium din ea câteva aliniate ce ni se par mai concludente, pentru a înțelege implicațiile variate ale dialogului iscat între acești doi regizori de frunte ai teatrului sovietic.

## GH. TOVSTONOGOV:

„Măreția nobilă a profesiei noastre, forța și înțelepciunea ei constau în stăpînirea conștientă și de bună voie a propriei imaginații.“

Din capul locului, Tovstonogov se declară aliatul lui Ohlopkov în lupta pentru afirmarea realismului socialist, pentru atingerea celei mai înalte măiestrii artistice în cadrul metodelor realismului socialist și, deci, împotriva tuturor modalităților antirealiste existente, fățișe sau ascunse, în arta teatrală, de la aspectele lor naturaliste, plate, lipsite de forță, de comunicativitate, pînă la reminiscențe și influențe ale formalismului decadent ca atare. Dar, în această luptă, veriga principală nu stă, după Gh. Tovstonogov, în problema desăvîșirii — pe planul contemporaneității și al realismului — a convențiilor artistice, deoarece nu convenția (parte dintotdeauna constitutivă a unei opere de artă și a unui spectacol, dar în același timp parte formală și de expresie a acestei opere) constituie ponderea esențială a artei. „Problema esențială — arată Tovstonogov — este modul cum distingem convenția realistă de cea decadentă. Aceasta este întrebarea... Meyerhold folosea, de pildă, metodele comediei dell'arte care, cum se știe, sînt născute din teatrul popular italian. Totuși, toți văd limpede că aceasta este o convenție estetizantă. Dumneata folosești mijloacele teatrului popular japonez; crezi că în acest chip ți-ai pus pavăză împotriva formalismului? De ce?... Prin natura sa, teatrul chinez este și el convențional. De un convențional diferit de teatrul european, dar veridic și realist pentru poporul chinez. Dacă dumneata, sau oricare altul ar încerca însă să preia în teatrul sovietic metodele teatrului chinez popular, nu încape îndoială că n-ar putea scăpa de estetism și formalism; și pe drept cuvînt!“

A pune problema convenției, dezlegată în fond de trăsăturile esențiale ale opere artistice realiste, ca o problemă-panaceu pentru înfățișarea diferitelor fenomene catastrofice sau aspecte cosmice din univers, sau a felurilor tablouri pe care anumiți autori dramatici din trecut sau prezent vor să le înfățișeze într-o dinamică cinematografică pe scenă, înseamnă — după Tovstonogov — o înțelegere cel puțin limitată a marilor probleme care se pun astăzi teatrului. Acest fel de a pune problema înseamnă a socoti convenția ca pe o descoperire a contemporaneității, cînd ea, în fond, a operat dintotdeauna asupra dramaturgiei și artei teatrale.

Convenție „în general“?

Dar și independent de caracterul limitat pe care, fără voie, Ohlopkov îl dă problemelor teatrului contemporan, prin promovarea exclusivă și practic nediferențiată a convenției, el greșește, arată în continuare Tovstonogov. Greșeala constă în caracterul general și abstract al definiției dată de Ohlopkov convenției; în supra-

ordonarea convenției față de textul dramatic chemat s-o determine, față de actorul chemat s-o miște, față de publicul chemat s-o recepteze:

„Dumneata chemi oamenii de teatru să caute, să inventeze, să-și pună fantezia în mișcare, să găsească în moștenirea culturii teatrale noi forme și expresii ale convenției teatrale. Dar oare se poate inventa ceva „în general”? Oare, poate fi descoperit ceva „în general”? Oare poate fi creat ceva „în general”? Dumneata ceri să se inventeze noi metode convenționale de prezentare a unui tren „în general“, a unei manifestații „în general“, a unui sistem de a schimba rapid locul acțiunii „în general“. Nicăieri, în articolul dumitale, nu pomenești nici un cuvânt despre legătura acestor metode — convenționale, inventate — cu o piesă anumită, care să necesite aceste mijloace de expresie, aceste metode convenționale. Trenul dumitale convențional este indiferent față de teritoriul pe care-l străbate. Modul convențional în care prezinți un incendiu sau o inundație este indiferent de epoca, secolul și stilul piesei... Sînt nevoit să-ți amintesc aici un adevăr elementar: realitatea a dovedit că figura centrală a teatrului întotdeauna a fost și întotdeauna va fi omul, relațiile lui cu mediul social și întregul său complex de gânduri și sentimente. Lupta, ciocnirea dintre oameni care apără poziții diferite în viață, năzuința oamenilor de a schimba fața lumii sau, dimpotrivă, de a o menține neschimbată, de a influența asupra naturii și semenilor, iată scopul teatrului. Incendiu sau furtuna, potopul sau naufragiul sînt importante doar în măsura în care contribuie la clarificarea poziției oamenilor, la dezvăluirea năzuințelor lor ascunse sau a însușirilor lor. Dumneata scrii mult și amănunțit despre importanța conținutului, despre legătura indisolubilă dintre conținut și formă, dar, indiferent dacă dorești sau nu, accepția pe care o dai dumneata convenției, ignorează conținutul, este indiferentă față de el. Este imposibil să descoperi și să aperi ideii convenționale „în general“, să găsești soluții convenționale „în general“, să născoci forme convenționale „în general“. Cum poate fi oare determinată convenția care este absolut necesară teatrului realist și cea care, dimpotrivă, îi e dăunătoare? Numai convenția care trezește imaginația spectatorului și o mobilizează în direcția piesei respective poate fi numită realistă. Realistă este numai convenția care, sugerată de piesă, se bazează în întregime pe actori, se exprimă prin intermediul actorilor și este în concordanță perfectă cu timpul și cu psihologia spectatorilor contemporani. Convenția realistă se bazează pe trei fapte: piesa, actorii, spectatorii. Convenția dumitale, Nikolai Pavlovici, se bazează numai pe imaginația dumitale. Convenția dumitale există independent de dramaturg, actor, spectator. Ea există ca un fenomen material care poate fi adus dinafară, care poate fi dăruit, care poate fi inventat.“

Tovstonogov își urmează scrisoarea, definind, în aliniate distincte, rolul regizorului, misiunea lui artistică contemporană și relațiile lui cu cei trei factori de bază ai artei teatrale — textul dramatic, actorii, publicul. În ordinea de idei a acestor preocupări, Tovstonogov încearcă să așeze la locul cuvenit și importanța convenției artistice, înțelegă ca o consecință expresivă, nu ca un izvor determinant în procesul de creație.

## Sensul profesiei de regizor

„În ce constă sensul profesiei de regizor? În ce constă măreția și greutatea pe care le întîmpină, farmecul și caracterul tainic, limitele și forța ei?... Nu sînt pentru micșorarea rolului regizorului. Sînt pentru regizorul care nu moare, ci trăiește în spectacol. Regizorul care ocupă pe drept această funcție este o figură extrem de importantă, care determină multe lucruri și de aceea are un rol conducător. Dar...

Adevărata măreție a profesiei noastre nu constă în iscusința sau dreptul regizorului de a trece peste toate opreliștile, de a înlătura toate limitele, de a crea liber și îndrăzneț, după zborul lin sau furtunos al propriei lui fantezii. Autentica libertate a regizorului nu constă în înflăcărea și imaginația cu care distruge podiumul scenei, organizează orgii de lumină sau de apă, introduce în spectacol cinematograful, orchestra simfonică, manevrează turnanta și cheltuiește kilometri de țesături, tone de fier și metri cubi de material lemnos. Măreția nobilă a profesiei noastre, forța și înțelepciunea ei constau în stăpînirea conștiinței și de bună voie a propriei imaginații. Granițele imaginației noastre sînt stabilite de autor, și violarea lor trebuie să fie pedepsită ca o trădare față de autor. A găsi convenția unică, justă, precisă, anume indicată pentru o anumită piesă — aceea la care lucrează — este obligația cea mai înaltă și cea mai grea a regizorului.“

„...a făuri cheia cu care se deschide lacătul piesei...”

„Noțiunea de convenție teatrală este relativă. Convențional poate fi un pavilion veritabil, dar și un fundal cenușiu; convențională este și o cornișă sculptată, dar și o mașină de precizie autentică. Același pavilion, același fundal cenușiu, aceleași cornișe și mașini pot fi socotite și realism și decadentism, și adevăr și minciună. Totul depinde de aplicarea metodei la piesă. Ceea ce este bun pentru Shakespeare este de neconceput pentru Cehov, și dimpotrivă. A găsi, a alege, a făuri cheia cu care se deschide lacătul piesei, este o treabă minuțioasă extrem de delicată, de migăloasă. Nu trebuie stricat lacătul, nici nu trebuie smulșă ușa, ci trebuie „deschisă” piesa. A ghici, a descifra, a prinde cuvântul fermecat — „Sesam” — care va deschide ușile, iată sarcina regizorului. Din păcate, ne caracterizează o dragoste nemăsurată față de propriile noastre soluții, o admirație nemărginită față de propria noastră fantezie, și de aceea uităm că principalul element în munca noastră este autorul. El este acela care are un ochi pătrunzător și o ureche sensibilă. El este acela care, pe arșiță și ploaie, ore întregi sau chiar ani de-a rândul, descoperă noul, deschide drumul și ne călăuzește.

...Conținutul și forma piesei sînt determinate de autor. Sarcina noastră este de a găsi, de a vedea, de a simți specificul autorului, construcția deosebită, unică, a piesei respective și de a o traduce în limbajul scenic. Desigur, și regizorul, ca și autorul piesei, trebuie să cunoască viața, oamenii, evenimentele zugrăvite în piesă. Ca și autorul piesei, și regizorul trebuie să manifeste simpatie pentru anumiți oameni, pentru anumite fapte și gânduri, și, dimpotrivă, să-i fie profund antipatici alți oameni, fapte, idei. Ca și autorul piesei, el trebuie neapărat să fie îndrăgostit sau miniat, ironic sau curajos. Niciodată nu va ieși nimic bun, dacă regizorul și dramaturgul vor sta pe poziții diferite, dacă vor percepe în mod diferit fenomenele vieții și ale artei. Discuțiile cu autorul pot fi duse în legătură cu unele amănunte, cu unele imperfecțiuni ale stilului sau cu tratarea greșită a unor scene. Se poate discuta cu autorul, dacă el — din lipsă de experiență sau dintr-o greșeală — a încălcat logica personajelor sale și s-a dovedit a nu fi consecvent, principal și convingător în susținerea ideilor piesei. Dar aceste discuții se pot duce cu autorul, numai de pe aceleași poziții cu el. Sau, mai precis, de pe propriile poziții, dacă ele coincid cu cele ale autorului.”

Afirmînd rolul textului dramatic, respectiv al tematicii, al concepției și stilului artistic al autorului dramatic, ca prim element determinant al stilului unui spectacol, Tovstonogov nu respinge, așadar, punctul de vedere susținut de Ohlopkov, după care regizorul este chemat să cunoască în profunzime și să reflecte viața, dar ține să sublinieze că „viața pe care regizorul urmează s-o reflecte este viața organizată într-un material dramatic dat, că între viziunea regizorului și viziunea scriitorului trebuie să existe o unitate de concepție și de stil. Această unitate asigură în parte și succesul spectacolului...”.

„...Dumneata iei un fapt din viață (nu vom limita acest cuvînt cu asemenea adjective ca „mărunt”, „cotidian”, „neînsemnat” etc.) și inventezi pentru el o expresie convențională pentru scenă. Dumneata faci asta, fără să ții seamă că un fapt de viață, ca atare, nu există în artă. Există un fapt de viață trecut prin înțelegerea și sensibilitatea autorului. Văzut într-un chip individual, propriu. Exprimat într-o manieră caracteristică numai acestui autor.

După spusele dumitale, reiese că și o simplă notă de ziar înseamnă dramaturgie. Și cred că dumneata ești în stare să o pui în scenă. Deoarece ai un fapt, ai o atitudine civică față de el și imaginație bogată de artist. Dar dacă raționăm așa, atunci îl poți considera pe oricare dramaturg ca pe un ziarist oarecare și pot să-ți fie indiferente atitudinea, gustul, temperamentul, stilul și maniera lui. Te poate interesa numai *despre ce* a scris el. Și nu *cum* a scris. Aceasta este suficient pentru a hrăni imaginația dumitale și să dea naștere unor imagini scenice. Poate de aceea, ai ocolit cu atîta grijă, în articol, pe autor, ca prim-creator al unei opere de teatru. Poate de aceea, și în practica dumitale, nici un autor nu seamănă cu el însuși, în schimb toți seamănă cu Ohlopkov.

Crede-mă, cei din Leningrad așteaptă de mult o piesă despre eroismul unic în istorie al Leningradului asediat. Asediul Leidenului sau al Numanciei nu e nimic în comparație cu ceea ce au suportat și au săvîrșit cetățenii Leningradului. Dar o asemenea piesă, vai, nu există. Ceea ce s-a scris prezintă just, uneori chiar cu

talent, dar numai unele aspecte ale aestei epoei. Dumneata ai dorit să pui o piesă despre blocada Leningradului. Și atunci ai luat piesa *Hotel Astoria*. Și eu vreau să pun o tragedie despre blocada Leningradului. Tocmai de aceea nu iau piesa *Hotel Astoria*. Și nu pentru că n-ar fi bună. Ci pentru că nu este o piesă despre blocadă. Ca timp și ca loc de acțiune ea este legată de blocadă. Dar A. Stein nici nu a avut de gând să scrie despre blocadă. El a scris o dramă psihologică, limitînd-o în mod intenționat la cadrul unei camere de hotel, pentru a urmări mai minuțios soarta cîtorva personaje. În centrul evenimentelor este un om învinuit pe nedrept.

Nu vreau să fac aprecieri asupra piesei lui A. Stein; e o chestiune de gust. Dar piesa este scrisă, dacă pot să mă exprim astfel, „în proză“, acțiunea ei se desfășoară în interior. În lista personajelor sînt cetățeni de rînd, oameni obișnuiți, care spun cuvinte obișnuite.

Pe dumneata însă, Nikolai Pavlovici, piesa te-a interesat din cu totul alt punct de vedere. Dumneata n-ai montat piesa lui A. Stein, ci atitudinea dumitale față de fapta eroică a orașului Leningrad. De aceea, ai avut nevoie de două orchestre, de harta operațiunilor militare, de „drumul vieții“ (fostul „drum al florilor“ din teatrul japonez) etc. Și în acest caz, dramaturgul, individualitatea lui, stilul, maniera lui îți sînt profund indiferente.“

„Fără actor, în afara lui, nu poate exista nici un fel de convenție.“

În ceea ce privește rolul actorului:

„...Dumneata excluzi din problema «realismului și convenționalului» pe actor. După dumneata, situația se prezintă astfel: actorul aduce un fapt. Eu, regizorul, determin, prezint, găsesc forma convențională de exprimare a acestui fapt. Artistul pronunță textul autorului în mizanscenele mele...“

„...Cea mai periculoasă rătăcire, cea mai îngrijorătoare, cea mai dureroasă, a multor regizori, constă în faptul că ei văd caracterul inovator numai în decorurile spectacolului. Noua viziune a piesei clasice, sau, așa cum obișnuim să spunem, citirea îndrăzneată a piesei noi, contemporane, nu constau în renunțarea la cortină, la folosirea cu orice preț a turnantei și coborîrea personajelor în sala de spectacol (dar toate acestea sînt posibile dacă o cere piesa). Inovația nu constă în revizuirea genului piesei, a caracterelor personajelor, a locului acțiunii. Numai comunicarea imperceptibilă, dar totală, a actorilor cu publicul va fi întotdeauna nouă, întotdeauna curajoasă. A dezvălui «condițiile de joc» sugerate de însăși piesa, prin intermediul actorului, este o sarcină extrem de grea, dar și extrem de pasionantă. Cum ar putea fi rezolvate cele mai importante probleme ale teatrului contemporan, omițîndu-l pe actor? Numai actorul poate să hotărască dacă teatrul realist va dăinui sau nu, dacă realismul va fi coborît pînă la o copie mărunță și jalnică a vieții.

Măreția și modestia profesiunii noastre constau în a da tot sufletul, toată ardoarea, toată fantezia noastră actorului. Fără actor, în afara lui, nu poate exista nici un fel de convenție.“

„...prezentul cere un adevăr prezent, o autenticitate contemporană.“

În ceea ce privește publicul:

„...Fiecare perioadă a vieții noastre cunoaște o formă specifică de percepere a artei. Contemporanii noștri, ca și strămoșii noștri nu prea îndepărtați, au nevoie de adevăr, de autenticitate. Dar o autenticitate proprie, caracteristică timpului nostru. Autenticitatea veche, din urmă cu 50 de ani, pare acum naivă și nu prea autentică...“

Nu, prezentul cere un adevăr prezent, o autenticitate contemporană. Spectatorul se schimbă. Nu s-ar putea spune că spectatorul contemporan „neîncredător“ are mai puțină fantezie decît spectatorul „încredător“ din perioada să zicem shake-



speareană. Dar această fantezie a devenit mai subtilă, mai perfectă, mai pătrunzătoare. Viața se schimbă. Se schimbă și oamenii. Are aceasta vreo legătură cu problemele convenției teatrale? După părerea mea, da, și încă una directă. Și nu mă refer aici numai la clasici. Mă refer la mijloacele de expresie pentru întruichi-  
parea scenică a oricăror piese, și îndeosebi a celor contemporane. Avîntul fanteziei regizorului, imaginația lui, trebuie să fie limitate pe de o parte de piesă, iar pe de altă parte de publicul din sală. Dar aceste constrîngerii oferă, de fapt, cîmp liber imaginației și, în fiecare caz anume, ele dau naștere unei noi expresii a convenției teatrale, adică dau naștere la mii și mii de forme noi. Dumneata însă, Nikolai Pavlovici, luptînd pentru metodele realizării convenției teatrale, tot timpul te referi la moștenirea trecutului, la teatre medievale, de origine populară. Toate acestea s-au mai făcut și nu o dată. Dar efectul a fost slab. Teatrul popular din piețe a fost bun pentru oamenii simpli, care nu știau nici să citească, care cunoș-teau pictura doar din frescele bisericești, iar calea ferată o socoteau o invenție a diavolului. Teatrul din piețe avea repertoriul său și nu pretindea analiza psihologică. El a murit și nu are ce căuta, nu poate reînvia în palatele de cultură și teatrele orășenești. El nu poate să ofere nici o satisfacție tractoristului absolvent al învățămîntului mediu, studentului reîntors de la Festivalul Mondial al Tineretului, muncitorului care audiază la filarmonică Simfonia a X-a a lui Șostakovici.

Convenția devine realistă numai atunci cînd ia în considerație toate particularitățile sociale și naționale ale spectatorilor, dacă ține seamă de forța, fermitatea și gradul de răspîndire a tradițiilor...

...Fără spectatori contemporani nu poate exista teatru contemporan. Spectatorul contemporan nu este un participant obligatoriu numai la spectacolul de seară, ci și la proiectul de concepție a viitorului spectacol. Felurile piese ale unor scriitori feluriți, individualitățile actorilor și, în sfîrșit, spectatorul în neconținută transformare dictează regizorului un număr infinit de căi ale convenției teatrale și soluții extrem de variate. Nici un regizor, nici un grup de regizori nu vor putea găsi nimic mai interesant decît poate să găsească „triumviratul“ alcătuit din dramaturg, actor și spectator. Regizorul nu intră în acest triumvirat, pentru că el este forța care cimentează această alianță.“

\* \* \*

Încheind scrisoarea adresată lui Ohlopkov, Tovstonogov, apreciînd dorința acestuia „de a duce teatrul pe drumul larg al realismului“, se îndoiește însă de valabilitatea căii propuse, în acest scop, de Ohlopkov: „Persoanele care vor dori să găsească acest drum (al realismului) cu ajutorul busolei «convenție», în felul în care o concepi dumneata, se vor încurca fără doar și poate între soluții estetizante și realism, între abstractionism și naturalism, între spiritul cu adevărat înnoitor și cel fals-înnoitor.“ Dialogul dintre Tovstonogov și Ohlopkov rămîne însă deschis, ca de altfel întreaga dezbateră inițiată de revista „Teatr“. Într-adevăr, numărul 3/1960 al revistei publică o seamă de puncte noi de vedere ale unor cunoscuți regizori și oameni de teatru. Asupra acestor luări de poziții, vom informa în continuare pe cititorii noștri.

#### REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA

Str. Constantin Mille nr. 5-7-9 — București

Tel. 14.35.58

Abonamente se fac prin factorii poștali și oficiile poștale din întreaga țară

#### PREȚUL UNUI ABONAMENT

lei 15 pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

