

tot despre munca actorului

COLABORAREA CU REGIZORUL

Se întâmpla adeseori ca, privind un spectacol realizat într-un trecut foarte apropiat, care se confundă încă nu o dată cu prezentul, să spunem: „Frumos spectacol, foarte interesantă regie, deși interpretarea lasă de dorit.“ Urmărind linia ideii regizorale, pe care o prețuim chiar pentru simplul fapt că se manifesta activ, treceam cu vederea mecanizarea unor actori ce urmăreau numai superficial indicațiile directorului de scenă, nu dădeam atenție momentelor jucate neutru, din care lipsea vibrația vie a sincerității; se întâmpla să iertăm chiar mici șabloane, intonații ușor desuete, falsurile nu prea importante strecurate pe scenă.

Astăzi, nu mai putem privi un spectacol așa. Știm ce putem aștepta de la fiecare regizor, îndrăzneala viziunii asupra întregului nu ne mai cîștigă, indiferent de actor. Este o creștere firească, în relațiile noastre cu scena: atîta vreme cît regia, ca atare, era o revelație, ne mulțumeam și cu rezultate aproximative în interpretare. Astăzi, cînd intrăm într-o vreme de maturizare a direcției de scenă, ca profesie, și a teatrelor noastre celor mai bune, calitatea realizării devine hotărîtoare, fiind definită, în cea mai mare parte, de reușita conlucrării dintre regizor și actor — mai simplu spus, de joc.

Ar fi naiv să ne închipuim că, atunci când am lăsat în urmă ceea ce numim, destul de greșit, naturalism (de fapt, era vorba, cum arăta Valeriu Moisescu¹, de un fel de „realism muzeistic“, reconstituire și dogmatizare a verismului din secolul XIX), am învins tot ce moștenisem rău de la teatrul vechi. În domeniul concret al plasticii de scenă și al mișcării de ansamblu, vechiul a fost mai ușor de înfrînt, pentru că putea fi precis definit și atacat sigur; în lumea cețoasă și instabilă a creației actorului, lume pe care teoria și practica teatrului modern nu au izbutit să o disciplineze decît în parte, vechiul este însă mult mai rezistent. Tocmai pentru că e fluid, imprecis și mobil, schimbîndu-și mereu cîte puțin înfățișarea, ca să poată supraviețui. Aici, bătălia abia începe; aici se mută acum focarul luptei pentru nou.

PRINCIPIUL ACȚIUNII

Nu ca o descoperire a noastră, ci ca una din concluziile mari ale istoriei spectacolului în secolul al XX-lea, componenta imaginii scenice care se impune prima atenției, în orice încercare de studiu estetic, este *acțiunea* — în cel mai larg înțeles al cuvîntului, ca fapt, relație activă, reacție față de o împrejurare.

Aici stă una din cele mai însemnate deosebiri principial-estetice dintre arta spectacolului de astăzi și cea de acum o sută de ani. Așa cum îl cunoaștem din documente și din prelungirile sale pe scenele prezentului, teatrul secolului al XIX-lea era un *teatru al cuvîntului*. Actorul se slujea aproape exclusiv de cuvînt, de sonoritatea cuvîntului, pentru a înfrîni publicul și, ca atare, el făcea din cuvînt un spectacol. De aici, declamația, emfaza, gestica retorică, specifice secolului trecut. Întorcîndu-se spre izvoarele artei dramatice, teatrul vremii noastre redevine un *teatru al acțiunii*, care așază cuvîntul în rînd cu alte componente ale imaginii scenice — plastică, mișcare, partitură sonoră — pe care nu numai că replica nu le mai înăbușă, dar le pune în valoare, căpătînd, din conlucrarea cu ele, dimensiuni și forțe noi. Astăzi, odată cu regizorul și dramaturgul, actorul învață să acționeze asupra conștiințelor mai complex și mai divers decît înainte. Întorcîndu-se spre mari epoci de spectacol, ale căror experiențe de spectacol fuseseră date la o parte de reprezentăția burgheză — de pildă, epoca elizabetană sau aceea a commediei dell'arte —, el înțelege că acțiunea intră, ca osatură principală, în structura actului teatral. Ea nu poate fi decît sugerată, din punctul de vedere al reprezentării, în documentul pe care îl constituie textul dramatic, dar, tocmai de aceea, o operă cu adevărat teatrală, o piesă care nu are doar valoarea scrisului, își dezvăluie înțelesul deplin numai atunci cînd este jucată și dacă este viu jucată.

Această redescoperire au trăit-o, în diferite feluri, mulți din creatorii spectacolului contemporan. Stanislavski a fost printre primii, atunci cînd a dat acțiunii fizice rolul principal în educația actorului. De pe alte poziții, Brecht confirmă aceeași convingere. El susține că o bună piesă de teatru nu se lasă descifrată decît în parte la lectură, că ea capătă sens rotund abia în spectacol. (Și dramaturgia lui, într-adevăr, nu poate fi înțeleasă pînă la ultimele semnificații artistice și de viață, decît atunci cînd este desfășurată pe scenă și numai dacă este bine interpretată.) Peter Brook afirmă același lucru, cînd vorbește despre Shakespeare ca despre un autor descifrabil pînă la capăt numai pe scenă. Dramaturgi ca Beckett, Ionescu dau indicații de acțiune un înțeles teatral egal cu acela al replicii. În finalul piesei *Așteptîndu-l pe Godot*, cei doi eroi spun că pleacă, dar, subliniază ultima paranteză, rămîn nemișcați sub copacul din mijlocul scenei. Ideea se realizează numai din contrapunerea cuvîntului cu fapta.

Împrumutate din diferite arii de muncă — educația actorului, tehnica scrisului dramatic, regie — aceste mărturii, și multe altele asemănătoare, pun în evidență importanța pe care a căpătat-o acțiunea. Iată de ce creatorul tuturor acțiunilor scenice — regizorul — este omul de teatru care a devenit, în cinci-șase decenii, personajul principal al spectacolului modern.

Așadar, primul element, primul material de lucru și primul stimulent oferit de regizor intuiției, sensibilității și inteligenței actorului, este acțiunea. De calitatea acesteia

¹ „Teatrul“ nr. 5, în articolul „Nu imit natura, lucrez ca ea...“.

— de forță ci de sugestie și de concentrarea nuanțelor psihologic-sociale pe care le cuprinde, ca și de expresivitatea ei teatrală — depinde adeseori în întregime reușita interpretării.

Suita acțiunilor și relațiilor create de regizor pe scenă poate unifica și cimenta toate interpretările dintr-un spectacol, nivelind deosebiri de înzestrare și formație și valorificând la maximum chiar și cele mai palide însușiri ale actorilor. Un bun exemplu în privința asta a fost montarea lui Lucian Pintilie cu *Domnul Biedermann și incendiarii*, la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“, una din cele mai izbutite realizări ale ultimelor două stagioni, departe de a fi epuizată, ca sensuri și concluzii, în comentarii.

Lucian Pintilie a pus la îndemâna actorilor acțiuni care defineau, dintr-o dată, social și psihologic, personajele, dădeau un sunet afectiv specific relațiilor, colorau atmosfera. Domnul Biedermann îi surprinde noaptea pe cei doi așa-ziși oaspeți ai săi, cărînd butoaie cu benzină în podul casei. La reproșurile lui, Eisenring (Octavian Cotescu) răspunde brutalizându-și tovarășul, Schmitz (Mircea Albulescu), ca și cum l-ar pedepsi pentru că nu a cerut asentimentul gazdei. Regizorul transformă momentul într-o scenă de tortură. Eisenring îl trîntește de pămînt pe Schmitz, îi sucește degetele de la picioare, îi stîlcește nasul și urechile. În tot acest timp, uriașul se lasă maltratat, fără să riposteze sau să încerce să se apere, urlînd înfiorător citeodată. Stranie scenă, ca un coșmar! Acțiunea găsită de Pintilie — tortura — supradimensionează indicația textului, dînd fragmentului sensuri neașteptate. Înțelegem că pentru oamenii care fac parte din gruparea politică a lui Eisenring și Schmitz, tortura este un mod firesc de existență, un chip al relației cotidiene; descoperim în abjecta lor cordialitate fizică o notă de promiscuitate, ce sugerează o legătură anormală; și, în același timp, ne dăm seama că acești indivizi suspecti, care se chinuie cu o asemenea nonșalanță, fac asta cu îndoită bucurie sadică, pentru că le place violența ca atare și pentru a-l teroriza pînă la paralizie pe Biedermann, demonstrîndu-i pe viu care sînt „metodele lor de lucru“. Astfel, acțiunea evocă un întreg univers de barbarie și cruzime, caracteristic fasciștilor, și creează, în același timp, o imagine a coaliției născute din teroare și lașitate, care aliază pe huliganul fascist și burghezul liberal, pretins apărător al drepturilor omului.

Tot spectacolul se compunea dintr-un caleidoscop de acțiuni care șerpuiau, se întretaiau, se puneau în valoare una pe alta, prin contrast, crescînd, cumulîndu-se într-o gradăție tot mai divers colorată. Ziarele vechi pe care Schmitz le purta sub îmbrăcăminte, ca să se încălzească, și felul în care el începea să le exhibeze, așezîndu-le pe jos și pășind pe ele, ca să nu murdărească parchetul, perplexitatea omului de afaceri și a femeii de serviciu în fața acestei bizare incursiuni care tulbura, din cîteva mișcări, întreaga ordine a căminului burghez, erau detalii care nu caracterizau lumea piesei doar intelectual, pe linia demonstrației raționale, și nu subliniau doar hazul unor situații, ci ne făceau să percepem aproape senzorial realitatea evocată de autor, regizor și actor. Vedem parcă de aproape luciul parchetelor impecabile, simțim parcă în obraji exalarea grea a vagabondului, avem impresia că am privit de la cîteva centimetri imaginea prevestitoare de rele a ziarelor sfîșiate și pătate din care Schmitz și Biedermann citesc înștiințările feroase despre noi incendii; sîntem implicați în acțiune, prin forța de sugestie a realității teatrale clădite de regizor. Acțiunile au în spectacol o valoare echivalentă cu aceea a gros-planului și a planului-detalii în cinematografie, îngăduind actorilor să comunice cu toată sala ca de foarte aproape. Prin această compoziție dinamică, regizorul a creat, alături și împreună cu actorii V. Ronea, Ana Negreanu, Octavian Cotescu, Mircea Albulescu, dîndu-le posibilitatea să experimenteze senzorial împrejurarea ce definește personajele, să simtă nemijlocit semnificația ei și încărcătura ei afectivă, să-i exploreze concret particularitățile de gen și de stil. Alcătuită din mici adevăruri de viață foarte precise (aproape de ceea ce numim naturalism), acțiunea creștea în ansamblu pînă la rezonanțe groțesti, prin contrastele neprevăzute și stările de spirit contradictorii pe care le contopa. Prin ea, interpretii aveau prilejul să joace grotescul, ca fapt scenic, temeinic materializat.

Relațiile erau foarte vii chiar atunci cînd comunicarea între personaje nu se lega direct. Dimineața, doamna Biedermann cînta la armonium — o piesă de Bach — și, în același timp, în pod, Schmitz contempla înduioșat artificiile pe care le aprindea unul de la altul. Amestec de frumos fals și real (muzica era foarte frumoasă, dar,

evident, doamna Biedermann cînta doar pentru că „așa se cuvine“), de emoție estetică adevărată, încintare factice și extaz absurd, acest moment liric răsturnat ataca filistinismul, cu lumina lui spirituală contrafăcută, mai vehement decît orice punere în scenă direct satirică.

ACȚIUNEA-SEMN

Crezînd în marile resurse expresive ale acțiunii, unii regizori optează pentru dezvoltarea ei pînă la cazul-limită al acțiunii-semn, acțiune care transcrie direct în imagine gîndul. Acești regizori se situează astfel pe una din direcțiile mari ale istoriei spectacolului contemporan, în filiația lui Meyerhold (pe linia unor realizări, cunoscute de noi, ca: *Slugă la doi stăpîni* a lui Strehler sau *Cei trei mușchetari* a lui Planchon).

Protagonistii cei mai consecvenți ai acestei modalități par să fie la noi David Esrig și Valeriu Moiescu. Spectacolele lor — *Umbra, Troilus și Cresida*, *Bertoldo la curte*, *Cinci schițe* și *Cîntăreța cheală* — oferă amplu material de studiu. Nu există în principiu nici o deosebire de metodă între aceste spectacole, modalitatea teatrală pe care o promovează Esrig și Moiescu fiind în esență aceeași, bincînteles, cu diferențele pe care le implică două talente distincte. Sînt cel puțin ciudate clogiile aduse montării cu *Troilus și Cresida*, de către aceiași oameni care își dau toată osteneala să dovedească „erorile“ din spectacolul Caragiale-Ionescu, deși, evident, principiile și ambițiile artistice care au determinat apariția acestor două realizări sînt foarte înrudite, iar între rezultatele obținute de cei doi directori de scenă nu există un decalaj artistic definitoriu. (Din punctul acesta de vedere, Radu Popescu, cel puțin, a fost credincios atitudinii sale pînă la capăt, tratînd amîndouă spectacolele cu același dispreț.) Și mai ciudat este că toți cei care atacă spectacolul cu schițele de Caragiale și *Cîntăreța cheală* dovedesc, chiar în argumentația lor, că au înțeles foarte bine ce vrea să spună regizorul; deci, nu ermetismul unui sistem de formule artistice de nepriceput îi scandalizează (de vreme ce se stăruie asupra mecanizării traiului burghez, ca temă principală a baletului mecanic imaginat de Valeriu Moiescu), ci chiar modalitatea punerii în scenă îi revoltă, deși, în *Troilus și Cresida*, aceiași principii și metode regizorale i-au încîntat!

Esrig și Moiescu descarcă acțiunea de atribuțiile ei mărunț cotidiene, creîndu-i altele, în demonstrația vizuală a ideii, și apelînd mult la diferite asociații de idei și la figuri de stil concretizate. Esrig face din prologul tragicomediei shakespeareene o paradă militară parodică, încheiată printr-o scurtă încăierare, enunțînd astfel tema satirică anti-războinică de la început. Moiescu transformă *Moșii* lui Caragiale într-un spectacol de bilci, în care corul actorilor comentează, scandalat, cîntat, strigat și dansat, viața pestriță a lumii descrise de scriitor, lăsîndu-ne să deducem că tot ce se desfășoară sub ochii noștri este un iarmaroc al ciudațeniilor și meschinăriilor filistine. Salutul troienilor este, la Teatrul de Comedie, un fel de balet complicat, dovedind direct în imagine decăderea stilului de viață cavaleresc. Personajele *Cîntăreții chele* se salută de mai multe ori ceremonios, cu toată gravitatea, ritualul subliniind violent lipsa de sens a convențiilor sociale pe care se întemeiază existența micului burghez. Elena chicotește obscen, mișcînd degetele de la picioare, și se gudură ca un superstar dintr-o supraproducție americană; reprezentanta ziarului „Chic“ din *Temă cu variațiuni* își recită comentariul monden pigmentîndu-l cu pași de french can-can și chiuînd; amîndouă scenele — fiecare în contextul piesei reprezentate, și în funcție de sensurile principale ale spectacolului — acuză vulgaritatea și vidul moral al unor tipare de feminitate stupide, irațional idealizate, ascunzînd, sub masca unui pretins frumos, meschinărie și mărunț viciu prozaic. Aproximarea nu poate fi împinsă mai departe, textele avînd prea puține date comune. Dar punctele de tangență dintre metoda de lucru a celor doi directori de scenă sînt ușor de identificat. Realizările lor se deosebesc de ceea ce, mai recent, a început să fie condamnat, în dezbaterile de la noi, ca „decorativism teatral“, „stilizare superficială“.

Felul în care lucrează Esrig și Moiescu ajută mult pe actor, dar îl și obligă mult. Este un mijloc de a-i îmbogăți și întări expresivitatea, înarmîndu-l cu mijloace foarte variate, care cer însă antrenament pentru a putea fi minuite. Regizorii care se încumetă

să lucreze gratuit al imaginației; ei se văd obligați să se antreneze ei înșiși în așa fel încît, cerînd interpretului de zece ori mai mult decît cere o montare obișnuită, să știe să-i indice și rezolvarea dificultăților și încercărilor la care îl supun. Sînt puneri în scenă care constituie o școală pentru actori, dar și pentru regizori, o muncă de educație și autoeducație, care amplifică și întărește însușirile pedagogice ale directorului de scenă. În privința asta, și Esrig și Moisescu au cucerit teren, dar mai au greutăți de învins.

Esrig este, cum am mai spus în alte împrejurări, un fanatic al ideii. El își supune actorii la o aspră muncă de pregătire, străduindu-se să obțină exact gestul și intonația pe care și le-a imaginat. Cei care îl urmează își înnoiesc și își lărgesc registrul interpretativ. Gh. Dinică este exemplul cel mai cunoscut, dar nu greșim dacă spunem că Sanda Toma joacă cel mai interesant sub îndrumarea acestui regizor. Ceea ce cîștigă interpretului unui spectacol semnat de Esrig este, în primul rînd, familiarizarea cu interpretarea ideii, raportarea fiecărui moment de joc la un sens generalizator, intelectualizarea — în sensul bun al cuvîntului — prezenței lor scenice. De altfel, despre asta am mai vorbit.¹

Spectacolele lui Moisescu strălucesc de obicei, scăldate în lumina unei reale bucurii de a juca, și, datorită acestei stări de spirit pe care Moisescu știe să o imprime actorilor cu care lucrează, el obține de la interpreți nu prea cunoscuți, sau care păreau că și-au pierdut pricepera de a se valorifica scenic, rezultate surprinzătoare. Ce realizează Doina Tuțescu, Vasile Nițulescu, Jean Lorin, în spectacolul Caragiale-Ionescu, depășește așteptările pe care le puteau justifica alte apariții ale lor. Iar jocul Olgăi Tudorache, tot în acest spectacol, demonstrează talentul actriței mai bine decît majoritatea interpretărilor în care am văzut-o. Fiindcă are o fantezie aparte — aș îndrăzni să spun, o fantezie poetică a comicalului — Valeriu Moisescu antrenează imaginația actorilor, izbutind să creeze, cu ajutorul lor, climatul de vis, de halucinație, în afara căruia, o anumită dramaturgie modernă (mai ales teatrul absurdului, dar de pildă, și teatrul lui Dürrenmatt) riscă să-și piardă din valorile specifice. Tînărul director de scenă știe să compună polifonic, să dirijeze bine ansamblul — scenele colective, desfășurate contrapunctic, divers, pe mai multe planuri, fiind concepute în așa fel încît actorii capătă material deosebit de prețios pentru munca lor. Este un domeniu în care interpreții teatrelor noastre sînt foarte puțin pregătiți — jocul colectiv, chiar în spectacolele cele mai bune strecurîndu-se neplăcut figurația veche, amorfă. De aceea, corul rapsozilor, așa cum l-a reușit Moisescu în *Bertoldo la curte*, refrenul *Moșilor*, în cele cinci schițe, sau finalul *Cîntăreței chele* reprezintă momente principal importantă pentru educația actorului. Acest director de scenă are și un rafinat simț al timpului. El își organizează spectacolele în subtilile arhitecturi de tempo și ritm, dilatînd durata sau concentrînd-o, uneori chiar lăsîndu-se furat de capacitatea sa de a jongla cu timpul, dincolo de ceea ce este deprins spectatorul să urmărească la teatru. Astfel, el îl supune pe actor la exerciții rar întîlnite, dezvoltîndu-i sensibilitatea pentru ritm.

Fiecare din cei doi regizori care se aseamănă între ei și se deosebesc, în același timp, poate învăța urmărind experiențele celuilalt. Moisescu, mai generos cu actorii, realizează spectacole destul de fragile, în care imperfecțiuni de ritm sau de claritate a vorbirii întunecă momente frumoase, trădînd ideea. Esrig lucrează dur, neținînd totdeauna seama de toate sugestiile textului și de toate posibilitățile interpretelor. De aceea, în *Umbra*, o parte din actori jucau mecanic, cam ca niște marionete, iar în *Troilus și Cresida* multe personaje au fost unilateralizate, devenind un fel de ecuații satirice. În fond, un regizor este un mediator, un creator așezat la jumătatea drumului, între ideea abstractă — a autorului și a sa — și o realitate cît se poate de concretă: scena, actorul, publicul. Deocamdată, Esrig ține mai mult seama de unul din acești doi termeni ai profesiei — ideea și se întîmplă ca realitatea, care nu l-a preocupat îndeajuns, să-i opună rezistență. Dacă Moisescu ar putea să împrumute de la Esrig marea intransigență a execuției, rigoarea finisării perseverent cizelate, iar Esrig ar ști să-și însușească receptivitatea lui Moisescu față de text, de actor, de public...

¹ Vezi cronică spectacolului „Troilus și Cresida”, „Teatrul”, nr. 5/1965.

Nu orice piesă poate intra în categoria pe care am numit-o a „acțiunii-semn” în teatrul convenției scenice spectaculos desfășurate. O anumită dramaturgie care începe să existe din secolul al XIX-lea respectă mai mult iluzia „feliciei de viață” decât pe aceea a reprezentăției, a jocului care comentează și analizează viața. Piesele din filiația foarte larg definită aici, Ibsen—Cehov—Gorki—O’Neill, nu pot fi înveșmîtate în hainele pe care Esrig le-a dat, de pildă, *Umbrei* sau tragediei lui Troilus. Alte probleme de îndrumare a actorului se ridică atunci cînd trecem în universul acestei dramaturgii.

Înainte de a intra în fondul problemei, se impun cîteva delimitări, mai ales că, nu de mult, s-a expus un punct de vedere în revista noastră în legătură cu această categorie dramatică. Discutînd despre realism în spectacol, Esrig afirma că un anumit repertoriu american nu mai trebuie să ne intereseze, oricît de însemnate ar fi semnificațiile lui ideologice și valorile lui literare, pentru că el nu constituie atîta o sumă de opere teatrale, cît un moment literar. Prin asta se pune în discuție, de fapt, o întregă dramaturgie; a infirma pe O’Neill înseamnă a-i nega și precursorii. Teza regizorului sună așa: teatrul acesta nu implică, în structura sa dramatică, posibilități dinamice spectaculare, el reduce reprezentația la o lectură ilustrată, deci amenință însăși independența și forța artei spectacolului, ca artă de sine stătătoare. Putem accepta acest punct de vedere?

În cele susținute de regizorul de la Teatrul de Comedie se strecoară o confuzie abia sesizabilă. Este vorba de diferența dintre teatrul literar, ca viziune de spectacol, și teatrul literaturizant ca viziune dramaturgică și de spectacol. Mai precis, Stanislavski sublinia deosebirea dintre el și Nemirovici-Dancenko, arătînd că el însuși este om de teatru, frămîntat în primul rînd de problemele vieții actului scenic, pe cînd colegul său este mai mult om de litere, care pune în scenă un text mai ales din dorința de a limpezi pînă la capăt subtilitățile analizei literare. Deosebirea aceasta s-a demonstrat evident și în turneele M.H.A.T.-ului pe care l-am putut urmări acum cîteva ani, singurul spectacol regizat de Stanislavski în acel turneu — *Suflete moarte* — diferențiindu-se categoric de montările lui Dancenko cu *Trei surori* și *Anna Karenina* și de aceea a discipolului acestuia, Toporkov, *Roadele învățaturii*. Teatrul literar, în această accepție, este un teatru util, menit să slujească răspîndirii culturii teatrale și care poate să intre în lupta de idei a timpului său; el există în funcție de datele particulare ale personalității care pune în scenă și nu este determinat, în mod necesar, de o anumită dramaturgie. Este adevărat că din punct de vedere al evoluției teatrului, felul acesta de a lucra nu contribuie prea mult la explorarea și dezvoltarea expresivității scenice și că anumite texte de factură pronunțat teatrală pierd dacă sînt tratate așa, ba chiar se refuză acestei interpretări. Dar asta nu înseamnă că trebuie să negăm, ca dăunător, teatrul literar în întregul său. La noi, un reprezentant al acestei modalități poate fi socotit Moni Ghelerter. Și un spectacol ca *Dragă mincinosule* își justifică deplin prezența în peisajul nostru teatral, ca și, de pildă, montarea lui Al. Fîrți cu *Oameni și șoareci*.

Ce vreau să înțeleg prin termenul de teatru literaturizant? Aici nu mai este vorba, într-adevăr, numai de regie, ci de o categorie dramaturgică ce declanșează și încurajează un mod de a juca. Această dramaturgie literaturizantă se sprijină pe efecte facile și nu posedă prea mare tensiune dramatică; ea nu-l solicită pe actor să se desăvîrșească, ci favorizează stagnarea lui, obișnuindu-l cu succesul sprijinit pe strălucirea cuvîntului și farmecul personal. Este un teatru de grație și de eleganță, dar numai atît. Și pentru a exemplifica, numim pe Giraudoux, Montherlant, Anouilh — în unele piese. (Este păcat că unii dramaturgi tineri de la noi, de mare talent, ca Mirodan și Dorian, se lasă uneori tentați de sclipirile de suprafață ale acestei ipostaze.)

Dar de aici pînă la afirmațiile lui Esrig, pînă la tonul lui categoric și graba lui de a generaliza! O’Neill, chiar Saroyan, dar mai ales marii întemeietori ai acestei direcții — Ibsen, Cehov, Gorki —, nu au nici o legătură cu livrescul și literaturizarea și nu impun în chip inexorabil montări „literare”, „de lectură”. Dimpotrivă: dramaturgia lor trăiește prin viața situației, acțiunii, raporturilor condensate sub replică, și dacă această viață nu este smulsă subtextului și pusă în evidență de regizor, textul alunecă sub privirile publicului tot atît de enigmatic ca o piesă de Shakespeare, ale cărei sensuri

teatrale nu au fost însuflețite și, astfel, înseși înțelesurile general-filozofice și omenărești ale opereii au rămas de necomunicat. De ce *Constructorul Solness*, în interpretarea Teatrului din Cluj, sub îndrumarea îngrijită și inspirată a lui Vlad Mugur, a fost totuși un spectacol cu adresă oarecum vagă? Pentru că ideea *activă* a piesei — chemarea la curajul faptei, nostalgia conștiinței robuste care să îngăduie eroilor ieșirea din marasmul pasivității puritan-filistine — nu a devenit în tot spectacolul un act teatral, nu s-a transformat totdeauna în acțiune vie pe scenă, nu s-a transcris concret în situații, raporturi, influențări reciproce, reacții. Cedind farmecului eroului principal, creatorii au avut față de el o atitudine nehotărâtă. Solness însă ar fi trebuit clar condamnat în acțiune (textul rostit de el fiind subiectiv, deci ambiguu), așa cum Protasov în *Copiii soarelui* a fost condamnat prin faptele sale, fără ca Ciulei și Pintilie să-i știrbească măcar o fărîmă din marea sa putere de seducție. Neclarificarea personajului a încetșoșat sensul tuturor personajelor. Firește, acțiunea nu ar fi fost aici un semn convențional, ea ar fi avut altă natură. Dar asta nu înseamnă că ea trebuie să lipsească, sau că putea fi neteaturală. De ce *Trei surori*, așa cum le-a văzut Tovstonogov, se deosebesc fundamental, chiar în idee, de interpretarea realizată cu atîta rafinament literar de Dancenکو? Textul a rămas doar același, și Tovstonogov nu a introdus pe scenă un joc abstractizat de convenții (ca structură psihică el este un regizor străin de asemenea demonstrații); dar în montarea lui au pătruns acțiunea, adevărul faptei, și ele l-au transformat, dintr-o dată, pe *Solionii* în cel mai lucid și mai puternic personaj, au condamnat reveria în care surorile încearcă să-și găsească refugiu, au prefăcut piesa într-o dramă violentă despre o crimă la care cu toții sînt complici, prin incapacitatea de a trece la fapte.

Deci, dramaturgia despre care e vorba (și pe care o indicăm, firește convențional, prin numele unor creatori foarte deosebiți, ca Ibsen, Cehov, Gorki și O'Neill, considerînd-o numai din punctul de vedere al calității acțiunii scenice) nu este mai puțin teatrală decît literatura convenției acuzate: ea este *altfel* teatrală și, mascînd convenția sub o pojghiță de veridic cotidian, nu numai că nu o eludează, dar își trage vitalitatea din tensiunea care se naște între aparență și esența puternic teatrală.

Îndrumarea actorilor nu este pentru regizor mai lesnicioasă aici decît, să zicem, în teatrul lui Dürrenmatt sau al lui Eugen Ionescu. Ea cere mai multă consecvență și fantezie, pe de o parte pentru că este mai greu să lucrezi cu mijloace mai puțin categorice decît acelea ale teatrului afișat; pe de alta, pentru că, în această dramaturgie, tentația lecturii pasive este mare și foarte la îndemînă. Poate de aceea, reușitele regizorilor-actoricești sînt la noi mai rare și mai puțin semnificative în acest domeniu. În privința asta, o experiență deosebit de interesantă a fost realizată, în stagiunea care se încheie, de doi regizori care au montat, în același spirit al explorării dramatismului ascuns, o piesă de Dorian — *Oricît ar părea de ciudat* — punînd-o în scenă, Radu Penciulescu la București, la Teatrul Mic, iar Valeriu Moisescu la Ploiești.

Spectacolele se deosebeau mult ca înfățișare, ba chiar se poate spune că ele încercau să atingă același scop cu mijloace opuse. Radu Penciulescu a lucrat pe o scenă aproape goală, deschisă privirilor și luminată „de lucru”, încă de la intrarea spectatorilor în sală. Moisescu a situat piesa într-un decor ușor și cu grație stilizat, ce descria o încăpere într-o locuință de astăzi. Primul și-a început spectacolul aducînd în scenă actorii ca actori, și deschizînd brusc reprezentația atunci cînd, la schimbarea luminii, interpreții își luau locurile și își schimbau expresiile, arătînd că au intrat în rol. Astfel, se sublinia caracterul demonstrației scenice. Al doilea a preferat aparențele unui început veridic tradițional.

Astfel, la Teatrul Mic, piesa lui Dorian se desfășura ca o dezbatere de actualitate, despuiată de orice adaos exterior. Locul de joc suferea o evoluție dramatică, prin transformarea obiectelor din scenă: masa din centru, la început masă de sărbătoare, devenea pe rînd planșetă goală, pe care se sprijineau eroii încercînd să limpezească relațiile dintre ei, apoi masă de lucru, invadată de febrilitatea căutărilor din care avea să renască, întărită, împăcarea; iar jocul era în întregime centrat pe mersul tensiunilor și intensităților interioare. Trebuie spus că interpretii, lipsiți de ajutorul decorului și al oricărui artificiu dinafară, adică obligați să mărească de zece ori atenția pe care o acordau sensurilor lăuntrice, au cîștigat foarte mult în forță dramatică, spectacolul înscriindu-se printre cele mai bine jucate din această stagiune, și doi dintre protagoniști — George Constantin și Ion Marinescu — realizînd interpretări de prima mînă.

În spectacolul lui Moisescu se petrecea un fapt cât se poate de interesant. Pornind de la veridicul imediat, regizorul îl amplifică, îl dilata în așa fel încît mulțimea detaliilor de comportare crea un adevăr dens și neașteptat. Există aici o adevărată partitură de mișcare, nu mai puțin studiată decît aceea de la *Troilus și Cresida* și *Cîntăreala cheală*, dar, bineînțeles, gîndită în altă cheie. Întîlneam în această compoziție dinamică mici gesturi mașinale, care aruncau o lumină neobișnuită asupra dialogului: personajele discutau despre diferite probleme abstracte, ronțîind nuci, răsfoind în joacă niște cărți, jucîndu-se cu paharele. Printre aceste acțiuni, erau și unele direct legate de o anumită stare psihică, de nuanța relației dintre eroi. Cînd tînărul inginer spunea iubitei sale, pentru a tăia o discuție nedorită: „Livia, eu mă culc“, el arunca o pernă în mijlocul camerei și se trîntea acolo, ca un om foarte tînăr care parodiază propria sa revoltă — gest în care se descifra gîngăș căldura marii intimități dintre îndrăgostiții ce trăiesc împreună, în bună înțelegere, de mai multă vreme. Cînd frămîntarea femeii pe care o iubea începea să-l îngrijoreze, el îi aducea o ceașcă de cafea, pe care i-o oferea îngenuchiînd cu umor tandru și neostentativ. Apoi apăreau marile gesturi spectaculoase. Exasperat de întrebările cu care iubita și prietenii îl hărțuiau, Drăgan ridică brusc sticla cu sifon și își proiecta în obraz un șuvoi rece — și pentru ca să se răcorească și pentru ca să dovedească celorlalți, cu furie, că nu e dispus să accepte acuzațiile. Moisescu juca foarte frumoasă această premisă a unei încinse nopți de vară, aducîndu-și eroul, în altă scenă de culminație, pînă la un gest brutal, care sălta tensiunea scenei: atunci cînd încordarea devenea foarte puternică, Drăgan începea să se dezbrace și ajungea să-și arunce cămașa. Prezența tînărului cu bustul gol, alături de femeia îmbrăcată într-o rochie de sărbătoare, crea un nou accent teatral. În sfîrșit, deznodămîntul reinstaura pe scenă relaxarea; gazda aducea un mare pepene roșu, din care toți începeau să mănînce cu poftă și, astfel, exaltarea lirică a ultimelor cuvinte se înveșmînta în căldura familiară a gestului cotidian, evitînd și reveria dulceagă, și emfaza.

Trebuie să spunem că regizorul nu a reușit decît pe jumătate, deși compusese mai mult decît interesant spectacolul. Întîi, nu a știut să selecționeze destul de aspru acțiunile pe care le-a adus la rampă lăsînd să se strecoare printre ele unele mici născociri puerile (castelul din cărți pe care îl construiește la un moment dat eroul și care se dărîmă exact atunci cînd este vorba de prăbușirea iluziilor) și prea multe repetări (toată lumea ronțăia și mîncea în acest spectacol). Apoi, el nu a izbutit să muncească îndeajuns cu interpretii în acel domeniu pe care Stanislavski îl denumește „munca actorului asupra sa“ — adică nu a reușit să obțină de la ei atîta sinceritate și adîncime a emoției, culori atît de precis și fin alăturate pe cît cereau acțiunile pe care el le-a imaginat. De altfel, nici textul nu era destul de dens în toate scenele pentru a suporta — cum arăta și Pintilie, în discuția despre dramaturgie din revista noastră — o atare punere în scenă adusă pînă la înfruntarea adevărului „cu bustul gol“. Ideea merită însă toată atenția și ea se cuvine să fie reluată, experimentată din nou, adîncită. Pentru că ea izbutea, în ciuda neîmplinirilor, să aducă pe scenă o adiere înviorătoare, o vibrație a autenticului, care, chiar realizată numai în parte, cucerea. De fapt, linia pe care a mers Moisescu este expresia unei gîndiri cu adevărat moderne. Regizorul a simțit că teatrul contemporan nu poate să facă abstracție de acel antrenament al autenticității, la care cinematograful de bună calitate ne supune aproape în fiecare săptămînă. Astfel, el a izbutit să îmbogățească realitatea scenică, să creeze mai multe planuri de joc, să alterneze nuanțe variate. Să ne închipuim o piesă foarte bună — să zicem *Năpasta* lui Caragiale, sau, cine știe? un text de Ibsen — interpretată astfel și ne vom da seama ce mari posibilități de expresivitate teatrală necontrafăcută făgăduiește această încercare.

ARUNCĂM PSIHLOGIA PESTE BORD ?

Cu asta atingem ultimul punct al discuției de față: acceptă teatrul modern spectacolul psihologic ?

În atitudinea distantă cu care unii oameni de teatru au primit turneul Tovstogonov — turneu care, deși nu reprezenta regizorul și echipa prin cele mai frumoase izbînzii ale lor, constituia o bună demonstrație de teatru psihologic —, ca și în disprețul

cu care unii comentatori contemporani izgonec din analiza lui Shakespeare studiul psihologic, socotindu-l depășit, se poate recunoaște o anumită rezistență față de această modalitate de teatru, foarte „en vogue” la începutul secolului.

Primele argumente care se pot aduce împotriva acestei poziții (deși ea nu este greu de înțeles și de justificat) sînt spectacolele cele mai bune, de importanță mondială, care s-au realizat în această direcție: *Georges Dandin* al lui Roger Planchon, *Prea multă minte strică* și *Trei surori* de Tovstonogov. Poate nega cineva caracterul absolut modern, inovator al acestor montări, evident întemeiate pe semnificația largă, generalizatoare, a investigației psihologice (ca în *Suflete moarte* a lui Stanislavski)? Să mergem și mai departe. Își poate cineva închipui *Regele Lear* al lui Peter Brook, lipsit de dimensiunea sa psihologică? Folosind fără prejudecată tot arsenalul mijloacelor de expresie pe care le-a încercat scena în secolul al XX-lea — de la elementul naturalist la sugesție, pantomimă și la momentul de inspirație expresionistă —, Peter Brook a inclus în spectacolul său momente de autentic joc stanislavskian. Dialogul lui Lear cu Bufonul, pe bancă, după plecarea de la Goneril, era un fragment de extremă interiorizare, parcă scos dintr-un spectacol al M.H.A.T.-ului, în perioada de glorie a acestui teatru. Sfișietoarea rugă a regelui pe cale să devină cerșetor: „Nu mă lăsați să înnebunesc, o, zei; Țineți-mă, nu vreau să-nnebunesc!”, abia șoptită de Scofield, nu ar fi avut o putere atît de mare, nu ne-ar fi zguduit în asemenea măsură, dacă actorul nu stăpînea știința de a coborî în cele mai ascunse profunzimi ale vieții psihice la fel de bine cum stăpînea și folosea, în alte scene, declamația și jocul demonstrativ. Nu s-ar fi realizat nici poezia înaltă și curată a reîntîlnirii dintre Lear și Cordelia, dacă amîndoi actorii nu ar fi știut să aducă la rampă, purificat de orice fals, condensat, esențializat, adevărul psihologic complex și gingaș al unui asemenea moment — amestec de suferință și bucurie, regret și împăcare, destindere și amărăciune.

Nu, teatrul modern nu se poate lipsi de adevărul psihologic. El nu mai este dominat de obsesia interiorizării, ca teatrul psihologist de la începutul secolului (criză prin care a trecut și Stanislavski), nu se mai pierde într-o baie de revelații subiective, ci pune analiza psihologică în relație directă și constantă cu ideea, împărțind accentele și sublinierile cu o luciditate care lipsea extazurilor și introspecțiilor din teatrul psihologist; el rează adevărul psihologic în ansamblul unui context viu social, politic, istoric, deschizînd astfel incursiunilor în lumea lăuntrică a omului largi posibilități de generalizare, stabilind trainice punți de legătură cu adevărurile obiective mari. Nu putem izgoni din lumina reflectorului psihologia, pentru că ea constituie una din cele mai sigure legături ale actorului și ale regizorului cu viața. Nici chiar Brecht, care ura introspecția și subiectivismul actorilor obișnuiți să fascineze prin senzaționale dezvăluiri intime, nu a negat necesitatea studiului psihologic. El scrie, negru pe alb: „Altă cunoaștere de care dramaturgul are nevoie: psihologia... Cunoștințele pe care ni le furnizează psihologia modernă, de la psihanaliză la behaviourism, mă ajută să judec altfel (decît înainte, cînd dramaturgul se sprijinea numai pe introspecție empirică și intuiție — *n.n.*), mai ales dacă țin seama de concluziile la care a ajuns sociologia, fără a uita economia și istoria.” (în articolul „Teatrul recreativ sau teatrul didactic”).

A considera arta de idei străină și opusă adevărului psihologic înseamnă a o condamna, cu sau fără știință, la schematism mort — care tot schematism rămîne, chiar dacă îmbracă ifosele abstracției pure și aerele disprețuitoare ale pozei intelectuale. Iată de ce dramaturgia de tip ibsenian sau cehovian ne este foarte utilă, ca moment de legătură între diferite modalități teatrale, etapă absolut necesară în pregătirea actorului. Ea dezvoltă studiul psihologic care există, condensat, esențializat și asociat cu alte sensuri, în orice dramaturgie, fie că este vorba de tragedia elină, de farsele lui Molière sau de Shakespeare. Căderea lui Troilus din cerul dragostei fericite pe pămîntul aspru al dezamăgirilor născute din război nu ar fi sunat sărăcăcios și subsidiar la Teatrul de Comedie, dacă regizorul și actorul s-ar fi străduit să construiască rolul și pe dinăuntru. Marile intensități tragice nu se pot realiza în afara explorării universului spiritual și afectiv al eroilor.

Asta s-a dovedit, limpede, și în încercarea recentă de a redescoperi adevărul omenesc, ascuns sub fastuoasele veșminte schilleriene, în montarea de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” cu *Intrigă și iubire*. De la început, atitudinea regizorului Dan Nasta

a fost, se pare, nedecisă. Ea a inclus în spectacol momente de un răscolor adevăr — Luise și Ferdinand, după ce au băut otrava, știind acum că vor muri, rid amândoi, dându-și seama ce ironie cuprinde sfârșitul poveștii lor de dragoste — și asemenea momente constituiau, într-adevăr, o revelație, demonstrând ce potențe mari cuprinde textul, cât de aproape poate să ne fie el. Privind asemenea scene, înțelegeam deodată altfel piesa — nu ca o melodramă despre dragoste și infamie, ci ca istoria foarte vie, pe care o cunoaștem din viață, a doi copii care se joacă cu moartea, doi îndrăgostiți care, reacționând conform instinctului, răstoarnă ordinea lumii nefirești în care trăiesc (ca în *La vérité* a lui Clouzot, ca în nenumărate filme din Occident). Dar în montare au pătruns și date care țin direct de o interpretare tradițională, insensibilă la adevărul fragil psihologic al versului schillerian, găunos emfatică și, în fond, vulgară. Lady Milford nu poate să fie jucată de Mihaela Juvara. Nu pentru că această actriță nu ar fi talentată sau nu ar ști să interpreteze acest gen, dar pentru că, tipologic, personajul este cu totul altcineva: nu o femeie matură, în toată plenitudinea pasiunii, o curtezană așa cum și-o închipuiau oamenii de teatru educați de teatrul boulevardier, în secolul trecut, ci o suavă și orgolioasă aristocrată engleză, foarte sensibilă; și ea nu are decât 23 de ani — este, și ea, alături de Luise și de Ferdinand, un copil care nu poate să accepte rigorile unei ordini dezumanizate și răstoarnă, prin reacție spontană, echilibrul societății în care trăiește. Lucrând, în ultima perioadă de repetiții, la finisarea spectacolului, Dan Nasta împreună cu Liviu Ciulei au reușit să elimine din scenă falsificările care se datorau viziunii vechi (în măsura în care distribuția îngăduia asta). Ei au adus în spectacol multe acțiuni mărunte, de viață, care au reconstituit dimensiunea autentică a dramei, i-au dat un suflu foarte viu (se rîde, adesea, la butadele bătrînului Miller sau la cinismele președintelui, și un spectacol Schiller la care se rîde este, de la început, foarte interesant pentru noi). Dar, despuind textul de artificial și redîndu-i dimensiunea omească și firescul, regizorii nu au reușit să-i dea și intensitatea pe care o cere structura conflictului. Totul are farmecul unui bun tablou de gen, însă nu o dată simțim lipsa marelui adevăr psihologic, a încordării dramatice care să ne facă tot timpul să credem că ceea ce se petrece pe scenă se desfășoară la un pas de moarte, să ne îngăduie să recunoaștem prezența morții. Aici s-a dovedit că actorii — aproape toți — nu au antrenamentul necesar pentru ca, jucînd fără emfază, să ajungă la culmi de intensitate ca acelea care ne-au zguduit în jocul lui Scofield, ca acelea care au punctat finalul *Barbarilor* în montarea lui Tovstonogov. Plătăm un tribut greu unei anumite obișnuințe a firescului mărunț, luat drept realism în joc, obișnuință care a retezat forța elanului în interpretarea actorilor noștri, a coborît munca interpreților într-un registru minor, palid.

Tot ce putem spune, în chip de concluzie, este de fapt o invitație, un îndemn de a continua cu perseverență ceea ce s-a încercat mai bun. Dar, fără prejudecăți, de orice ordin. Există o teamă față de convenția prea viguros manifestată — teamă care s-a făcut vehement simțită cu prilejul *Cintăreței chele*; există însă și prejudecăți mai nou apărute, care, absolutizînd convenția, neglijează adevărul de viață. Nu are nici un rost să cerem unui temperament artistic să imite pe altul, cu totul diferit, să absolutizăm un stil, să fetișizăm un succes în dauna altora; nu are nici un rost să devenim prizonierii unor concluzii teoretice grăbite și care, de fapt, exprimă mai mult particularitățile de gust, specifice unui temperament sau altuia.

Domeniul creației comune a regizorului cu actorul este infinit; există zeci de drumuri pe care se poate merge, nenumărate posibilități, nenumărate soluții. Dar ele nu vor da roade decât dacă vor fi explorate îndelungat, dacă regizorii și actorii vor relua și adînci aceleași căutări, pînă vor ajunge la înalte rezultate artistice și vor izbuti să-și cristalizeze stilul.