

## CONȚINUTUL IDEOLOGIC AL MUNCII REGIZORULUI

### NOTE DESPRE REGIA NOASTRĂ PE MARGINEA STAGIUNII TRECUTE

La consfătuirea din iulie a oamenilor de teatru, consacrată problemelor repertoriului, foarte puțini regizori s-au prezentat la tribună. Să fie oare aceasta un semn că problemele repertoriului sînt considerate în rîndul regizorilor ca o răspundere exclusivă a directorului de teatru? Căci, în adevăr, există regizori care, fie din nu știu ce „principiu“, fie din fetișizarea obligațiilor lor profesionale, nu se preocupă decît de piesele pe care le pun ei în scenă.

Absența regizorilor de la tribuna consfătuirii poate avea însă și o altă explicație. Regizorii se socotesc, în general, oameni de acțiune, de activitate practică, cel puțin așa ne-a făcut să credem unul din măștrii regiei noastre, acum mai bine de un an, cînd a pus capăt în mod neînțeles de brusc discuțiilor despre regie începute de revista *Contemporanul*, prin dictonul bine cunoscut „Teoria ca teoria, dar practica...“

Personal nu cred că munca regizorului este o muncă exclusiv practică. Dimpotrivă. Regizorul care nu poate elabora o înlănțuire logică de idei cu privire la arta sa este un simplu executant, un meșteșugar poate, dar în nici un caz un artist, un creator. Arta regizorului are la bază un fond bogat de idei filozofice, estetice, sociale, politice. Arta regizorului realist-socialist are la bază filozofia marxist-leninistă, care-i orientează creația spre descoperirea și dezvoltarea profundă a acelor adevăruri umane și sociale pe care dramaturgul le-a înscris în operă sa. Fondul de idei și mijloacele de creație ale regizorului cer și merită permanente dezbateri, care nu pot duce decît la elucidarea complexelor probleme pe care fiecare etapă nouă în dezvoltarea artei noastre teatrale le suscită. O continuă alternanță a activității creatoare practice cu dezbaterile teoretice poate avea drept rezultat o mai temeinică așezare ideologică a artei noastre teatrale pe de o parte, și o îmbogățire a însăși teoriei artei teatrale prin experiența practicii creatoare, pe de altă parte.

În stagiunea care s-a încheiat, regizorii s-au manifestat îndeosebi pe calea creației practice. Nu e rău. Avem la îndemînă un bogat material de discuții, care, nu mă îndoiesc, nu se va epuiza într-un singur articol și care se vrea doar premisa unor viitoare investigații, căutări și, desigur, realizări ale regiei noastre spre cucerirea profunzimilor și înălțimilor realismului socialist.

În ciuda unor slăbiciuni flagrante ale repertoriului dezbătut pe larg în cadrul consfătuirii din 1—2 iulie, peisajul spectacologic al trecutei stagiuni a fost mai variat decît altă dată, el evoluînd ca gen și stil, de la tragica *Hecubă* la comicele *Gilcevi din Chioggia*, de la filozoficul *Hamlet* la cotidianul *Arbore genealogic*, de la meditativa *Furtună* la incisiva *Baia*, de la melancolicul *Ovidiu* la răscolitoa-

rea *Tragedie optimistă*, de la romanticul *Despot Vodă* la epica *Mutter Courage*. Sînt cîteva titluri care nu vor să dovedească altceva decît că diversitatea peisajului spectacologic nu se poate realiza în afara repertoriului, ci tocmai pe baza diversității repertoriului însuși. Iar valorile interesante ale unora din spectacolele realizate anul acesta sînt în strînsă dependență de substanța dramatică oferită de textul însuși, ca și de capacitatea regizorului de a găsi corespondentul scenic cel mai pregnant și mai expresiv al acestei substanțe.

Ceea ce-l caracterizează pe regizorul realist-socialist, este atitudinea sa activă față de textul dramatic, mesajul său regizoral în raport cu mesajul autorului piesei. Concepția filozofică a regizorului, poziția sa față de viață, față de societate, se concretizează în viziunea sa artistică, în interpretarea operei dramatice cu mijloacele artei scenice.

Să luăm un exemplu. Nemuritorul Hamlet a primit de-a lungul secolelor diferite interpretări, reprezentînd cînd boala fără leac a melancoliei, cînd incapacitatea de a acționa a omului care gîndește prea mult, cînd nebunia provocată de vederea fantomei tatălui său, cînd vagile aspirații ale temperamentului romantic.

Iată de ce a stîrnit interes și simpatie inițiativa colectivului craiovean de a aduce în fața spectatorilor de azi ai teatrului nostru problematica bogată a textului shakespearian. Regizorul Vlad Mugur a avut desigur în vedere unele interpretări recente ale piesei, între care aceea dată în cinematografie de către Lawrence Olivier, sau aceea prezentată de către Peter Brook, cu Paul Scofield în rolul principal. Aici însă ne interesează mai puțin originalitatea mai mare sau mai mică a unor soluții scenice, și mai mult actualitatea și forța mesajului regizoral. Spectacolul avea merite incontestabile. Intenția de generalizare filozofică se concretiza în primul rînd în simplitatea nudă a decorului: o platformă desfășurată pe cîteva planuri, care, cu ajutorul cîtorva elemente reduse la esențial și mai ales cu ajutorul jocului luminilor, sugera diferitele locuri ale acțiunii. Eroul principal se caracteriza prin luciditate și energie. Hamlet ne-a fost înfățișat ca un element activ al dramei, cel care conduce de fapt acțiunea, în căutarea soluției pentru pedepsirea vinovaților și restabilirea dreptății. Și totuși, sensurile filozofice și sociale ale tragediei au rămas în bună măsură ascunse publicului, căruia profunda dramă a conștiinței eroului și conflictul tragic dintre acesta și societatea înconjurătoare i-au apărut reduse la proporțiile unei drame de familie, în care fiul caută mijloacele cele mai potrivite pentru a răzbuna moartea tatălui. Revolta lui Hamlet împotriva răului din lume s-a circumscris în sfera intereselor personale minore, adversarii săi, regele și regina, fiind lipsiți de orice semnificație mai adîncă. Spectacolul s-a resimțit de pe urma căutării unei „simplități” în exprimare și interpretare, care n-a avut drept corolar profunzimea. Am avut adesea impresia, în timpul spectacolului, că regizorul a urmărit cu mai mare atenție aspectul plastic, vizual, al unor scene, decît semnificațiile lor filozofice. De aceea, celebrul monolog „A fi sau a nu fi” rostit în mers de către Hamlet (Cozorici), care străbate scena din fund spre rampă în pași grațioși, urcînd și coborînd platforme, și-a pierdut înțelesul pe drum.

Nu consider spectacolul *Hamlet* de la Craiova un eșec. Este un act de îndrăzneală artistică și, mai ales, de îndrăzneală tinerească, a cărui parțială reușită

ne pune în fața uneia din problemele de bază ale regiei noastre actuale : înarmarea ideologică a regizorului, condiție esențială a teatrului realist-socialist.

\*\*\*

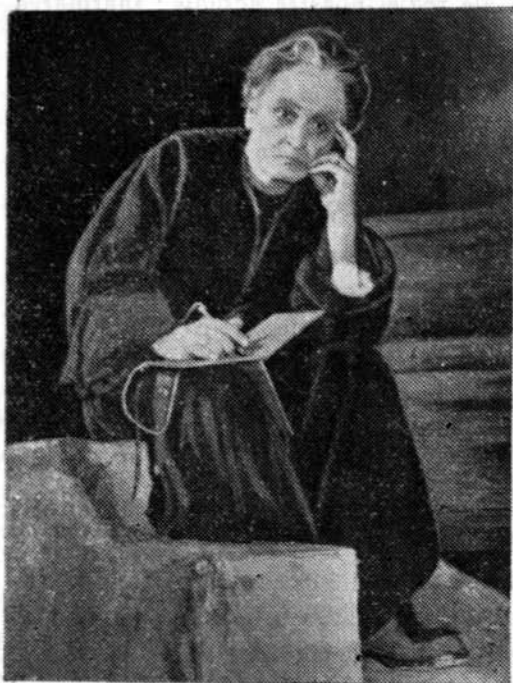
S-a discutat mult la un moment dat în presa noastră — ca și în cea de peste hotare — despre factorul principal al spectacolului de teatru. În teatrul nostru nu mai există astăzi îndoială asupra primatului textului dramatic, dramaturgia fiind recunoscută drept baza spectacolului. În același timp însă e un adevăr tot atât de bine cunoscut că regizorul nu e un simplu traducător al unui text dramatic, dintr-o limbă (literară) în altă limbă (scenică). El nu e un simplu executant. Regizorul este creatorul spectacolului, operă de artă de sine stătătoare, care cuprinde în sine, într-o unitate artistică, toate elementele componente ale artei teatrale : textul (la bază), interpretarea actoricească, scenografia, artele ajutătoare. În funcție de textul dramatic, desigur, regizorul comunică publicului propriul său mesaj, care uneori coincide pe deplin cu mesajul autorului, alteori îl completează, iar alteori e posibil chiar să vină în contradicție cu acesta.

Apare aici o problemă de cea mai mare importanță în ceea ce privește atitudinea regizorului față de textul dramatic : datoriile și drepturile regizorului față de opera autorului și răspunderea sa față de publicul căruia i se adresează.

Cînd Marietta Sadova a introdus în *Ovidiu* tabloul care-l reprezintă pe poetul latin, pe malul mării, recitîndu-și în gînd versurile melancolice adresate patriei depărtate, intervenția regizoarei a fost binevenită. Acest pasaj — unul din cele mai izbutite ale spectacolului de la Național — îmbogățește personalitatea personajului principal al dramei pe linia adevărului istoric, fără a contraveni conflictului și caracterului general al operei lui Alecsandri. Mesajul regizoral completa astfel opera dramatică, dînd publicului de azi o imagine mai bogată și mai profundă, mai corespunzătoare adevărului, cu privire la poetul *Tristelor*, decît izbutise să dea dramaturgul Alecsandri în viziunea lui.

Cînd însă Marietta Sadova a încercat să modifice, prin intervenții în text, însuși sensul fundamental al dramei lui Delavrancea, *Viforul*, întreprinderea n-a mai izbutit. Intențiile au fost lăudabile. O recentă cercetare a documentelor istorice, într-o încercare de interpretare științifică, pare să fi luminat personalitatea și rolul istoric al lui Ștefăniță într-un mod diametral opus imaginii pe care a creat-o Delavrancea. Caietul-program al spectacolului Teatrului Național din Cluj conține un amplu articol semnat R. Ciocan, în care se argumentează asupra caracterului progresist al domnitorului Ștefăniță, în contradicție cu conservatorismul, reacționarismul feudal al boierilor. Teoretic și istoric, just. Numai că textul lui Delavrancea nu îngăduie o asemenea interpretare. Mobilurile acțiunilor sîngeroase ale lui Ștefăniță sînt atât de limpezi în text, încît numai rescrierea piesei ar putea să le întoarcă sensul individualist, egoist, într-unul patriotic, larg cuprinzător. Spectacolul ne-a dat de aceea un personaj contradictoriu, ale cărui gesturi și stări sufletești erau în conflict cu propriile sale replici.

Încercarea de a interpreta drama lui Ștefăniță împotriva textului lui Delavrancea nu a reușit. Prin aceasta nu vreau deloc să mă raliez poziției exprimată de M. Șt. Milicescu în nr. 1 al revistei „Luceafărul“ care pledează pentru un „respect idolatru“ față de textul autorului. Socotesc că regizorul are nu numai dreptul,



George Vraca în rolul titular al piesei „Ovidiu” de Vasile Alecsandri (Teatrul „I. L. Caragiale”)

ci datorita de a interpreta o operă dramatică, luminînd, prin mijloacele specifice artei scenice, acele laturi care-i dau valabilitate pentru zilele noastre, estompînd și, la nevoie, chiar extirpînd unele pasaje mai obscure, mai confuze, capabile a întuneca limpezimea și eficiența mesajului piesei. Textul spectacolului nu corespunde totdeauna cu textul literar și este știut că rareori Shakespeare e jucat în versiune integrală, chiar la el acasă. Aceasta nu înseamnă însă deloc că regizorul este liber să facă orice vrea din textul dramatic. În nici un caz, el n-are dreptul să trădeze opera autorului. Datoria sa este de a descoperi sensurile majore ale operei, de a le transmite publicului în imagini scenice sensibile și inteligibile. Atitudinea novatoare a regizorului realist-socialist constă în descoperirea unor sensuri noi, mai adînci, mai cuprinzătoare, într-o operă dramatică, pe baza textului existent. De aci, strînsa legătură între tradiție și inovație în teatrul nostru.

În ceea ce privește *Viforul*, cred că piesa poate și trebuie să fie curățată astăzi de elementele naturaliste, către care Delavrancea a fost împins la vremea sa de moda curentă. Ștefăniță devine, în cazul acesta, dezbrătat de dezlănțuirile patologice, o imagine a domnitorului feudal tiran, egoist și ambițios, în conflict cu tradiția patriotică moștenită de la marele Ștefan.

La Teatrul Tineretului, regizorul N. Massim a căutat o interpretare mai apropiată de textul lui Delavrancea, axîndu-și spectacolul pe ideea conflictului dintre capriciosul Ștefăniță și tradiția patriotică a lui Ștefan cel Mare. Dar mijloacele prin care regizorul a înțeles să reprezinte tradiția lui Ștefan, imaginea domnitorului proiectată pe cortina de tul ca un leitmotiv plastic al fiecărui act, împreună cu leitmotivul muzical scos din „Rapsodia romînă” de George Enescu, care însoțește sonor fiecare moment evocator al piesei, dau domniei lui Ștefan un caracter idilic-patriarhal, tinzînd către o idealizare cu totul nepotrivită a trecutului. Departe de a reprezenta o atitudine actuală față de un text dramatic din trecut, spectacolul de la Teatrul Tineretului realizează un fel de poleire a tradiției, cu care nu putem fi de acord, cum n-am fost de acord cu inovația forțată a Mariettei Sadova.

Într-o situație privilegiată s-a aflat Dan Nasta la punerea în scenă a dramei lui Alecsandri *Despot Vodă*, deoarece între concepția regizorului, textul piesei și adevărul istoric nu existau contradicții flagrante. Dan Nasta, regizor și interpret principal, a înfățișat în *Despot* un tip reprezentativ de aventurier al Renașterii, ambițios și perfid, strălucitor și cuceritor, lipsit de scrupule, gata să cîștige un tron într-o zi și să-l piardă a doua zi. Jucată într-un decor monumental, care menține prezentă în fața spectatorilor tradiția glorioasă a Moldovei, sub forma unor fresce uriașe, reprezentîndu-i pe domnitorii trecutului, drama ascensiunii și rapidei



rostogoliri a lui Despot dezvăluie vremelnicia și precaritatea oricăror veleități care nu se sprijină pe voința poporului și nu urmăresc binele țării. Finalul tragic al lui Despot apare astfel mai puțin ca un act al fatalității oarbe, executat de mîna iresponsabilului Ciubăr Vodă, devenit călugăr, și mai mult ca o necesitate istorică. Față de această concepție justă a regizorului în interpretarea sensului istoric-filosofic al piesei, au surprins neplăcut antractele populate de bătăile de toacă, de clopote și de slujba religioasă, care n-aveau nici o justificare logică și dădeau spectacolului un caracter mistic, fără nici o legătură cu sensul și caracterul piesei. Nu erau desigur necesare nici unele cochetării regizorale, care nu contribuie la adîncirea înțeleșurilor piesei, chiar dacă pot ului publicul prin noutatea imaginii, ca de pildă împărțirea tabloului 2, din actul I, în alte trei tablouri, prin învîrtirea scenei, astfel încît convorbirea lui Lăpușneanu cu credinciosul Toma să aibă loc într-o încăpere din spatele sălii tronului. Efectul plastic obținut prin diagonala șirului de strane privity din spate era frumos, dar, din păcate, gratuit. După cum gratuită era și alternanța de rostire directă și transmisie prin difuzor, în cadrul aceluiași monolog al personajului principal.

\*\*\*

O trăsătură îmbucurătoare a regiei noastre în stagiunea care a trecut, este curajul abordării unor opere dramatice de mare profunzime și complexitate, opere pătrunse de patos revoluționar, pe care spectatorul nostru le aștepta de multă vreme. Nu numai curajul abordării, ci și reușita rezolvării unor spectacole ca *Tragedia optimistă* la Teatrul Național Craiova, *Baia* la Teatrul Muncitoresc-C.F.R., dau dovada unei maturizări a regiei noastre pe drumul realismului socialist, cu luminoase perspective de viitor.

Dificultatea în punerea în scenă a acestor piese consta, după analiza și însușirea pasionată a problematicii textului, în găsirea acelor mijloace de expresie scenică, prin care întreaga lor bogăție de idei, de imagini dramatice, de viață, să poată fi transmisă publicului într-un mod cât mai emoționant și convingător. Revoluționare în conținut, ambele piese sînt revoluționare și în structura dramatică, cerînd o rezol-



Al. Critico (Ștefăniță) și Doina Tușescu (Doamna Tana) în „Vișor” (Teatrul Tineretului)

vare scenică corespunzătoare, îndrăzneță și expresivă. Acest lucru l-au înțeles cei doi regizori — Vlad Mugur pentru *Tragedia optimistă* și Horea Popescu pentru *Baia* — care, nu întâmplător, și-au realizat concepția cu ajutorul aceluiași pictor-scenograf, Jules Perahim. Ceea ce era necesar și a fost realizat, era găsirea unui echilibru just între real și convențional, pentru a comunica spectatorilor, pe baza sugestiei poetice, idei, sentimente, atmosferă. Unitatea între real și convențional s-a realizat îndeosebi prin încorporarea decorului în acțiunea scenică, astfel încît, făcînd corp comun cu personajele, acționînd uneori odată cu ele, să-și piardă convenționalitatea, căpătînd viață și expresivitate.

În rezolvarea *Tragediei optimiste*, Vlad Mugur a scos în evidență îndeosebi latura poetică a piesei, pe de o parte prin patosul romantic al plutonierilor-comentatori, pe de alta, prin sugerarea — mai mult decît reprezentarea — unor scene de bătălie. Îi reproșez folosirea prea frecventă a surdinei, care a dus la estomparea pe alocuri a clocotului și vîlmășagului în care se căleau noii ostași ai revoluției. Dar în același timp, apreciez realizarea unor momente scenice deosebit de expresive, ca, de pildă, moartea lui Vainonen, suspendat peste pușca înfiptă în pămînt (imagine care unora le-a părut artificială, dar mie mi s-a părut perfect verosimilă și de o mare forță sugestivă, tragică) sau, mai ales, moartea Comisarului. Această imagine finală a spectacolului subliniază, în mod pregnant, sensul optimist al tragediei lui Vs. Vișnevski: înaintînd încet, pe spirala simbolică, sprijinită de marinarii credincioși, Femeia-comisar se oprește în punctul cel mai de sus, pentru a-și transmite de acolo ultimele cuvinte, mesajul său de luptă și de victorie. Poziția ei dominantă asupra cîmpului în care se aflau aliniați marinarii dă morții Comisarului un sens măreț, de încredere și certitudine a victoriei, care exemplifică noul conținut conferit tragediei, în zilele noastre, de către revoluția socialistă.

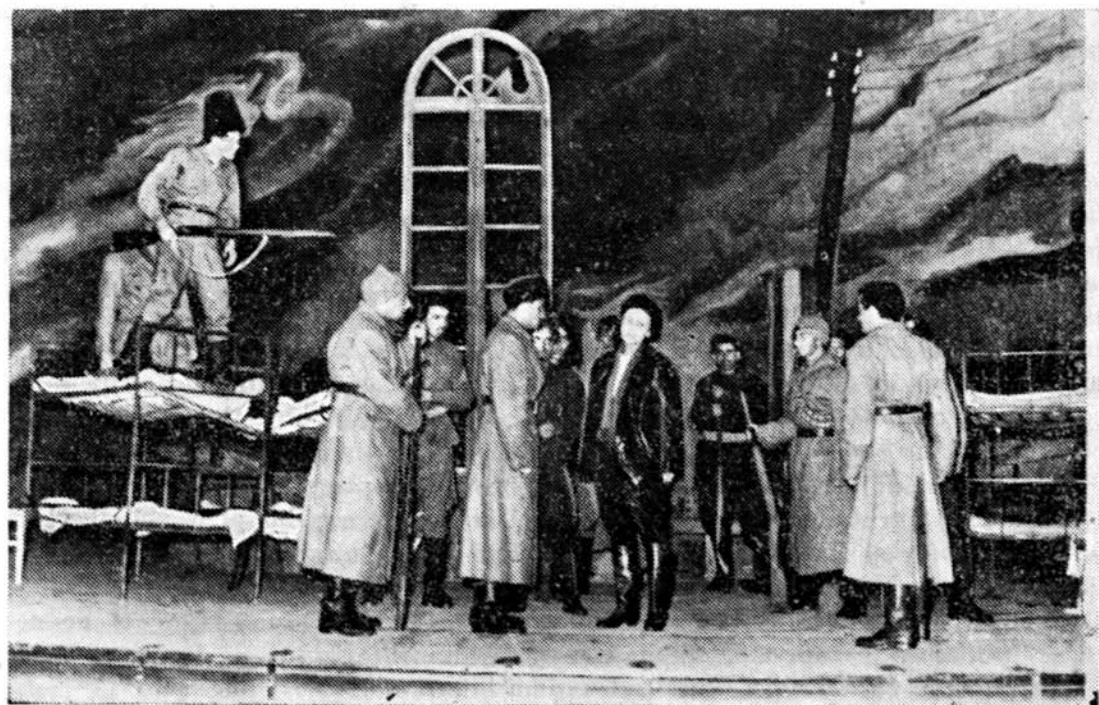
În *Baia* întîlnim numeroase asemenea imagini scenice semnificative. Aici, sîntem în plină convenție teatrală, de la decorul stilizat la maximum, pînă la interpretarea grotescă, caricaturală, a unor personaje (vezi, de pildă, dactilografa interpretată de Tamara Buciuceanu), și totuși, sensurile satirice, ca și cele poetice, ale piesei, au apărut puternice și limpezi, tocmai prin folosirea acestor mijloace convenționale. Pentru că regizorul a urmărit fidel și inteligent linia textului, izbutind să îmbine grotescul satirei cu patosul revoluționar, într-o unitate dialectică, proprie operei maiakovskiene.

Căutarea unor mijloace de o cît mai mare expresivitate s-a vădit și în alte spectacole ale stagiunii. Drama eroică sovietică a solicitat și pe alți regizori, prin caracterul ei revoluționar, profund inovator.

Cele două spectacole cu *Uraganul* lui Bill Beloțerkovski, la Teatrul Municipal și la Teatrul Național din Iași, au mărturisit încercările celor doi regizori, Ion Olteanu și Dan Nasta, de a merge pe o cale proprie, neasemănătoare celei urmate de Mossoviet, acum patru ani, pentru a ajunge însă la aceeași țintă: oglindirea drumului greu, furtunos, dar sigur, parcurs de revoluția proletariatului, sub conducerea partidului comunist, pînă la victoria finală. Nereușita spectacolului de la Municipal se datora, cred, unei neconcordanțe între regie și scenografie. Regia a urmărit crearea unor imagini monumentale, care nu puteau nicidecum să încapă în spațiul zgîrcit de joc, realizat prin unghiul celor două panouri cenușii transparente, concepute de pictorul Toni Gheorghiu, ca un cadru unic, ușor transformabil, al acțiunii. De aci, o notă de artificial în întregul spectacol, lipsit de ritm și de fiorul lăuntric, care în spectacolul Mossovietului ne emoționase, convingîndu-ne. Mai dinamic, datorită îndeosebi folosirii turnantei la vedere, spectacolul Teatrului Național Iași



Scenă din „Uraganul” de Bill Beloferski (Teatrul Municipal)



Scenă din „Uraganul” de Bill Beloferski (Teatrul Național „Vasile Alecsandri” - Iași)

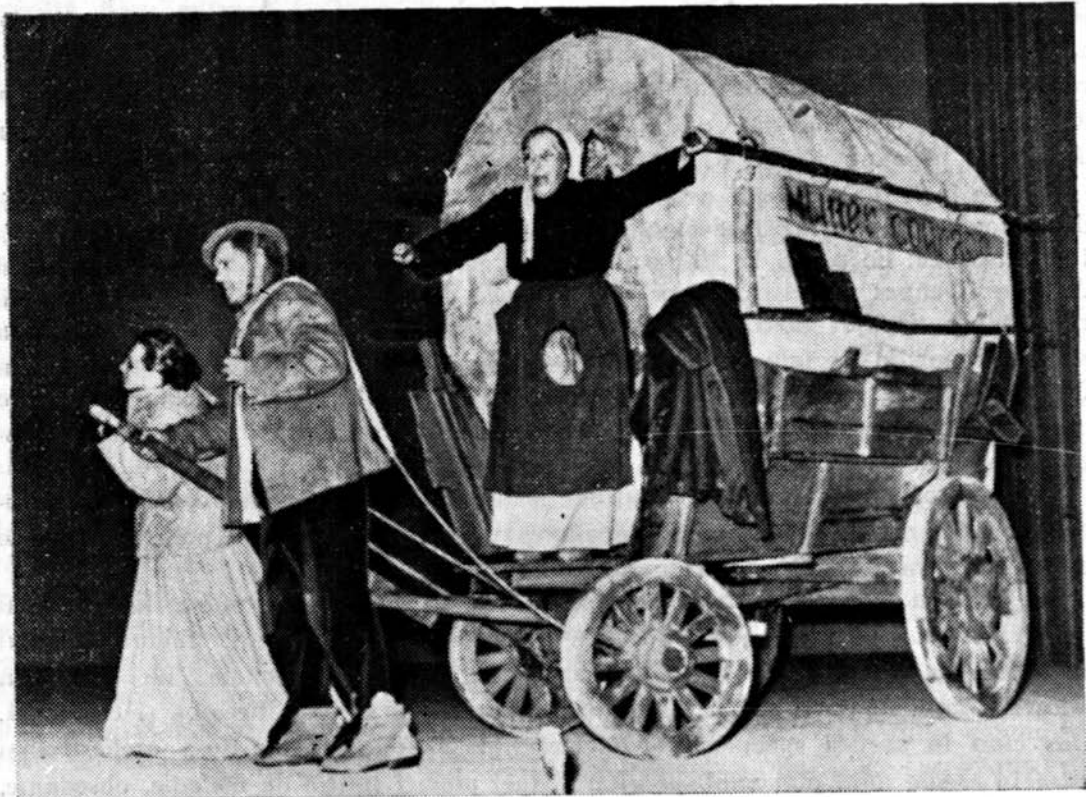


a avut câteva momente reușite, care completau atmosfera, sugerind detalii vii, dincolo de litera textului, dar în sensul acestuia (ca de pildă, chipurile apărute din umbră, pe turnantă, ajutînd la caracterizarea unor personaje și la precizarea unor situații). Totuși, turnanta n-a putut da decît un dinamism exterior, ritmul acțiunii personajelor fiind adesea trenant, dînd spectacolului un aspect dezlînat, contrar spiritului piesei (vorbesc de spectacolul de la București, care se pare, se deosebea de cel de la sediu, din pricina lipsei de repetiții). Cu totul de neînțeles a apărut absența din spectacol a unui tablou important ca acela al muncii voluntare, tablou luminos, optimist, care subliniază caracterul popular al piesei, și a cărei semnificație pare să nu fi fost înțeleasă de regizor (din nou problema drepturilor și răspunderii regizorului față de textul dramatic). Interesant prin unele soluții scenice și prin intenția de sugestie poetică, nouă pe scena încărcată de tradiție a Teatrului Național din Iași, spectacolul *Uraganul* dădea totuși impresia unei substituiri a tensiunii dramatice lăuntrice printr-un dinamism exterior (vezi și scenele „vii” petrecute dincolo de ușa biroului Președintelui), creat prin mijloace neincorporate organic ideii principale.

Această legătură organică dintre conținutul de idei și mijloacele de expresie este una din condițiile esențiale ale spectacolului realist-socialist. Aceasta nu înseamnă de loc că realismul socialist stabilește nu știu ce fel de bariere în calea folosirii unor cît mai variate mijloace de expresie. Dimpotrivă. Diversitatea genurilor, a stilurilor, a formulelor, este o caracteristică a artei realist-socialiste, care descătușează fantezia creatoare, angajînd-o în mod liber și conștient în slujba unui conținut de idei înaintat. Căutările și încercările regizorale pentru realizarea unei maxime expresivități a artei teatrale sînt binevenite, indispensabile chiar, pentru creșterea puterii de influențare a spectacolului de teatru asupra maselor de spectatori. Consider că în această privință în stagiunea încheiată teatrul nostru a făcut progrese considerabile.

Și nu putem trece cu ușurință peste unul din evenimentele cele mai însemnate ale acestei stagiuni: primul spectacol brechtian în limba romînă, *Mutter Courage*, pus în scenă de Mauriciu Sekler la Teatrul Național din Iași. Interesant e că tocmai pe scena unui teatru în care stilul tradiționalist de joc, ușor patetic și grandilocvent, a păstrat încă rădăcini adînci, a fost experimentată una din formulele noi de expresie scenică, teatrul epic. Explicația ar putea fi găsită în elanul creator și dorința de înnoire a colectivului ieșean, ca și în priceperea regizorală a lui M. Sekler, fost pe vremuri cîrăc în trupa lui Brecht însuși. Regizorul a urmărit realizarea unui spectacol care să pună în valoare ideile textului, în imagini accesibile spectatorilor, și care să nu contrazică factura epică a piesei. Panourile pe care se proiectau motto-urile fiecărui tablou pregăteau publicul pentru înțelegerea și aprecierea acțiunii scenice. Decorul, mai puțin decît o construcție și mai mult decît o simplă sugestie, marca locul acțiunii. Spectacolul se desfășura între două imagini deosebit de elocvente, înfățișînd două etape hotărîtoare ale destinului Annei Fierling. Între imaginea optimistă cu care se începe spectacolul — căruța trasă de cei doi băieți, aducînd în prim plan chipul viguros și încrezător al „măicuței Curaj”, care cîntă cît o ține gura un cîntec popular militar — și imaginea finală, a căruței care abia se mai urnește, trasă de vîndiera îmbătrînită și împietrită de durere, se desfășoară destinul tragic al acestei femei, profitoare și totodată victimă a războiului. Regizorul a dat dovadă de o înțelegere și un tact deosebit, îndrumînd interpreta pe o linie care să justifice acțiunile eroinei, fără a o absolvi total. Optimismul Annei Fierling vine din inconștiența ei, iar înțelepciunea personajului ține mai mult de instinctul de con-





Scenă din „Mutter Courage” de Bertolt Brecht (Teatrul Național „Vasile Alecsandri” - Iași)

servare decât de capacitatea de înțelegere a lumii. Cel mai puternic sentiment care o leagă de viață pe Anna Fierling este dragostea pentru copiii ei și tocmai în acest sentiment războiul lovește fără cruțare, dînd astfel un răspuns revelator tragiciei ei orbiri. Aceste linii majore ale piesei lui Brecht au apărut în spectacolul Naționalului ieșean, evidențiate cu claritate și fără ostentație.

Teatrul lui Brecht este prea puțin cunoscut în țara noastră, iar spectacolul Teatrului Național din Iași cere zăbovire mai îndelungată, punînd în discuție modul de reprezentare a teatrului brechtian, la noi, ținînd seama de specificul acestui teatru. Am ținut însă să semnaliez aci spectacolul ieșean, ca pe una din reușitele încercări ale trecutei stagiuni, de a găsi mijloacele noi de exprimare a unui conținut de idei înaintat, a unui mesaj înflăcărat, de pace și de progres.

Aceste căutări trebuie continuate. Condiția reușitei lor este însă tocmai acea legătură organică cu textul dramatic, cu intenția autorului, pe baza căreia regizorul își construiește propriul său mesaj. În afara textului, în, afara ideii sale centrale, căutările regizorale nu pot duce decât la impas, la încărcarea spectacolului cu podoabe gratuite, care în loc să-l îmbogățească, îi sărăcesc conținutul.

Spectacolul *Hotel Astoria* de la Teatrul „Nottara”, de pildă, pus în scenă de Sorana Coroamă, era opera unei bogate fantezii regizorale. Un prolog cinematografic îl introducea pe spectator treptat, în atmosfera piesei, punîndu-l în contact și cu unele personaje, prin sugerarea antecedentelor lor. Un joc savant de lumini care făcea să vibreze umbra colorată a candelabrului pe perete, sau alternanța de alb și negru a jaluzelelor, dădea atmosferei scenice un aer nesigur, de

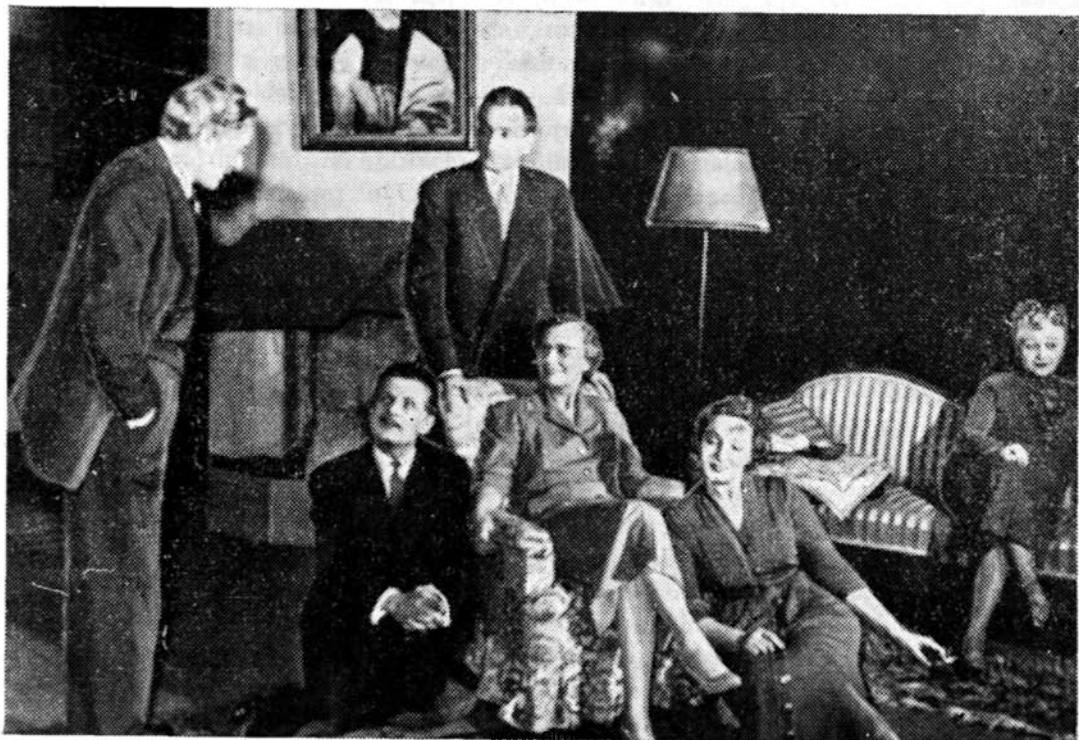
provizorat, propriu momentului dramatic pe care piesa îl evoca. Și totuși, aceste mijloace exterioare nu puteau suplini lipsa de unitate de stil a jocului actorilor, care spărgeau unitatea spectacolului însuși, prin alăturarea neorganică a stilului de tragedie greacă (Maria Comșa), celui de comedie satirică (Arcadie Donos) sau de dramă psihologică (Titus Lapteș).

S-a întâmplat și cazul ca regizorul să dea mai mare atenție factorilor tehnici, decît factorului uman și ideologic al spectacolului. Am asistat atunci la rezultate triste, ca, de pildă, la *Meșterul Manole*, pus în scenă de Gh. Jora la Teatrul Armatei. Ocupat cu găsirea unor noi mijloace de manevrare și filtrare a luminii, regizorul a neglijat sarcina sa capitală: aceea de a limpezi și a exprima prin spectacol poziția sa față de conținutul de idei al piesei. Mesajul autorului, insuficient de clar exprimat în text, a fost escamotat de-a binelea în spectacol, în care mijloacele plastice și tehnice moderne se aflau în divorț total cu jocul patetic-declamator al actorilor.

Unitatea dialectică dintre conținut și mijloacele de exprimare, condiție esențială a artei realiste, este periclitată adesea din pricina tendinței unor regizori de a-și demonstra fantezia și originalitatea.

Cînd în *Ciocirliă*, prezentată de Teatrul de Stat din Oradea, în regia lui Radu Penciulescu, inchizitorul ocolește scena în pași dansanți, făcînd mișcări aproape coregrafice în jurul Ioanei, imaginea, deși convențională, ne sugerează salturile fiarei în jurul prăzii lipsite de apărare și ni se pare firească și elocventă. Dar cînd în același spectacol, la început, personajele ies din fosa orchestrei și intră în scenă, unul cîte unul, pe ritmul unei muzici lipsite de melodie, obsedante,

Scenă din „Arborele genealogic” (Teatrul Național „I. L. Caragiale”)



Într-un timp extrem de lung, jucându-se cu nervii spectatorilor pînă la limita răbdării, procedeul ni se pare exagerat și golit de sensul pe care, probabil, regizorul a intenționat să i-l dea.

\*\*\*

Fără îndoială că mesajul regizorului trebuie să se exprime cel mai direct și mai deplin în punerea în scenă a piesei originale contemporane. De la munca cu autorul pînă la realizarea finală a spectacolului, regizorul își afirmă poziția sa de combatant pe frontul ogîndirii realității noastre în dezvoltarea ei revoluționară, contribuind prin aceasta la transformarea realității, la formarea conștiinței socialiste a oamenilor muncii. Din păcate însă, tocmai aici se manifestă cea mai gravă slăbiciune a regiei noastre în ultima stagiune.

Absența regizorilor (cu puține excepții) de la tribuna consfăturii din iulie este și un semn că ei s-au preocupat prea puțin de problema repertoriului și, mai ales, de repertoriul original. Nu se poate spune că ei n-au pus în scenă piese noi originale. Datele statistice arată, dimpotrivă, un număr nemaiîntîlnit în trecut de premiere românești. Dar de calitatea scăzută a multora din aceste piese, de greșelile ideologice ale unora dintre ele, răspund în bună măsură și regizorii care le-au pus în scenă. Aceasta, pentru bunul motiv că atitudinea activă a regizorului față de textul dramatic începe de la prima lectură a textului, de la analiza profundă ideologică și artistică a operei, care nu se poate să nu ducă la dezvăluirea slăbiciunilor sale și la dorința de a le îndrepta în măsura posibilului prin buna îndrumare a muncii dramaturgului. Aceasta cere din partea regizorului cel puțin trei lucruri: pasiune, orientare și combativitate ideologică, meșteșug. Dar toate trei laolaltă nu se întîlnesc prea des la noi.

Există încă, din păcate, un fel de prejudecată în rîndurile regizorilor, cu privire la posibilitatea creării unor spectacole originale și interesante cu piese contemporane autohtone. Ei uită că stilul marilor teatre ale lumii s-a creat pe baza dramaturgiei autohtone, că din inima dramaturgiei lui Molière a crescut Comedia Franceză, că Lawrence Olivier a devenit celebru interpretînd operele lui Shakespeare și ale contemporanilor englezi, că teatrul lui Brecht s-a născut din propria sa dramaturgie, că Stanislavski și-a creat sistemul îndeosebi pe baza operelor lui Cehov, Gorki, Alexei Tolstoi, că marea școală realistă a teatrului românesc are la temelie opera lui Caragiale, Alecsandri, Hașdeu, Davila. Adevărata originalitate a regizorului constă în dezvăluirea profundă a sensului epocii sale, a vieții contemporanilor săi, și această originalitate nu poate lua ființă în afara dramaturgiei naționale, în afara acelor opere care ogîndesc ele însele epoca noastră, în contradicțiile sale esențiale. Regizorul devotat poporului trebuie să ia parte la însăși făurirea acestor opere, ajutînd și îndrumînd autorul prin spiritul său lucid, prin experiența sa de om al scenei.

Munca regizorului cu autorul a intrat de fapt în practica multor teatre ale noastre. Dar adesea ea are un aspect formal, reducîndu-se la corectarea unor slăbiciuni tehnice, de construcție, fără o atenție specială acordată conținutului. De aceea, atîtea piese au ajuns în ajun de premieră și uneori chiar la premieră cu slăbiciuni ideologice. Fără îndoială că pentru a-l putea ajuta pe dramaturg să ogîndească mai bine viața în opera sa, regizorul trebuie să cunoască, la rîndul său, viața și nu în aspectele ei superficiale, întîmplătoare, ci în resorturile ei profunde, să cunoască legile ei de dezvoltare. Un regizor pasionat care cunoaște viața, care vrea să comunice spectatorului nostru un mesaj activ revoluționar, nu poate accepta pasiv o piesă care denaturează realitatea, o piesă în care noul în-

cearcă timid să apară în umbra vechiului. Ci va lupta pentru ca în spectacolul său realitatea să apară în datele ei majore, esențiale. Pentru aceasta își va mobiliza întreaga fantezie creatoare.

În spectacolele originale din stagiunea trecută de puține ori am văzut manifestându-se fantezia regizorului pentru a pune în valoare într-un mod nou, personal, tema piesei. Am asistat la spectacole corecte, „cuminți“, în care platitudinea unor texte căpăta cu atît mai multă putere. Au existat și încercări de „supralicitare“: Sorana Coroamă a încercat să facă din mediocritatea *Microbilor* o savuroasă comedie, iar Ion Olteanu a căutat în *Flacăra vie* simboluri profunde, mărețe. N-au izbutit, pentru că un text trebuie ajutat mai întîi în el însuși pentru a forma baza valabilă a unui spectacol. Textul transformat în pretext de spectacol își descoperă fără greș goliciunea.

Mai grav stau lucrurile cu unele spectacole în care regia, dintr-o insuficientă analiză a conținutului, a accentuat slăbiciunile pieselor sau a contribuit la unele denaturări ale mesajului lor. Caracterul melodramatic al piesei *Umbra baroanei* a fost subliniat parcă înadins de jocul actorilor Teatrului Armatei, pe care Ion Șahighian nu i-a orientat suficient spre o linie de interpretare realistă, mai aproape de adevărul vieții și mai justă ideologic (vezi întîmpinarea plină de emoție ce se face, la înapoierea în țară, transfugului legionar).

Corecte, fără mari desfășurări de fantezie, dar și fără denaturări ale conținutului, au fost spectacole ca *Arborele genealogic*, pus în scenă de Moni Ghelenter la Teatrul Național din București, sau *Ultimul tren*, pus în scenă de N. Tompa la Tg. Mureș. E adevărat că o atitudine critică mai adîncă față de eroina principală a *Arborelui genealogic* ar fi înlăturat unda de simpatie care plutește în jurul Suzanei Manea Voinești. După cum, o mai stăruitoare solicitare a fanteziei creatoare ar fi dus la o rezolvare mai bogată, mai vie a ultimului act din *Ultimul tren*.

Simpla corectitudine nu mai poate să ne mulțumească. Căutarea unor mijloace noi de expresie, sugestive, elocvente, este tot atît de necesară și chiar mai necesară — pentru piesa contemporană autohtonă, pentru piesa care, legată de viața oamenilor de azi, este menită a influența și deci a educa mai direct și mai puternic masele de spectatori.

Spectatorul de azi, care trăiește zi de zi evenimente mari, răscolitoare de conștiință, nu poate accepta să i se înfățișeze imagini palide, inexpresive, cenușii, neconvingătoare despre propria lui viață. Datoria regizorului nostru este ca, alături de autorul dramatic, să fie un crainic al vremurilor noi, un educator al poporului, un luptător. Recunoștința poporului se va îndrepta spre el tocmai pentru acele spectacole care vor oglindi în imagini mai vii, mai colorate, mai puternice și veridice, poezia aspră, dramatică a vieții noastre de azi.

Regizorii noștri au cîștigat acum în experiență și în măiestrie. Montarea unor piese de seamă din dramaturgia sovietică sau din dramaturgia altor popoare arată că ei au aflat calea spre găsirea mijloacelor de expresie în stare să ducă la întru-chiparea scenică a temei revoluționare. Datoria lor este ca, pe baza experienței dobîndite, să-și folosească fantezia creatoare întru îmbogățirea acestor mijloace scenice, întru comunicarea cît mai elocventă a mesajului revoluționar al realității noastre.