

TEATRU  
ȘI  
CONTEMPORANEITATE



Forța principală a spectacolului:



Lohinszky Lorand (Cercez) și Kiss Laszlo (Gurău)  
în „Ziariștii” — Teatrul Secuiesc de Stat din Tg.  
Mureș

# MUNCA REGIEI CU ACTORII

**A**m privit totdeauna cu admirație pe acei dintre colegii mei regizori care sînt în stare să exprime cu ușurință, în scris, ideile lor teoretice în legătură cu meseria noastră. Și nu mă pot opri să mărturisesc că acum, în fața hîrtiei albe, simt aceleași emoții ce mă încearcă ori de cîte ori deschid prima pagină a unui caiet de regie, cu singura deosebire că îmi este incomparabil mai ușor să alcătuiesc un caiet de regie decît să scriu un articol, la gazetă, despre munca regizorului.

În febrila cercetare a materialului documentar pentru acest articol, am dat de primul meu caiet de regie, lucrat acum zece ani la piesa *Schimbul de noapte*, a lui Ludovic Bruckstein. Este, într-adevăr, un caiet de regie exemplar: migălos, el nu pierde nici un detaliu tehnic necesar unui spectacol. Nu cred să mai fi întocmit de atunci, cu atîta conștiinciozitate, un caiet de regie. Și totuși, trebuie să constat că îi lipsește ceva — esențialul: soluțiile și indicațiile regizorale în legătură cu creațiile actricești din piesa respectivă. Am învățat, de la *Schimbul de noapte* încoace, că sarcina primă a teatrului este *munca cu actorul*. Cred că pierdem foarte des din vedere această cerință însemnată. Mulți regizori își rotunjesc așa-zisa concepție regizorală independent de actor și, de foarte multe ori, independent chiar de autor. La spectacolele realizate pe asemenea „concepții”, putem auzi părerea unor snobi din lumea artei: „Foarte interesantă concepție regizorală — păcat că n-a avut actori...” La un spectacol din Capitală, în foaiet, un coleg mi-a spus: „Slab spectacol; dar regizorul a vrut totuși să spună ceva cu acele draperii...” Acum cîțiva ani, la o decadă teatrală, mi-a fost dat să aud în jurul unei reprezentații, următorul dialog: „Ce se spune despre spectacol?” „Se pare că este o regie foarte modernă — decoruri transparente, lumină ingenioasă, și se joacă și în fosă...”

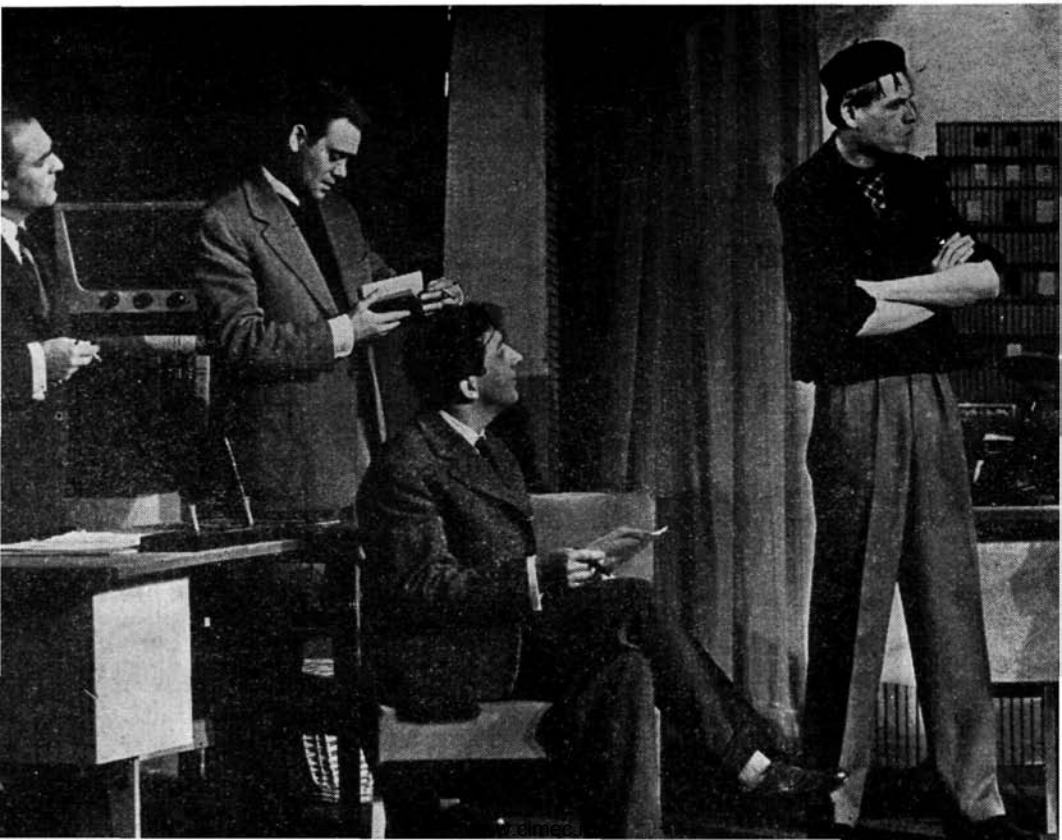
*Concepția regizorală-scop* în sine este o boală a copilăriei a tinerilor regizori. Am trecut mai toți prin ea. Este dovedit că nimic nu-l poate înlocui într-un spectacol pe actor. Acesta este unul din fac-

torii primordiali — dacă nu chiar unicul — în transmiterea ideii autorului și a concepției regizorului. Ni se întâmplă de multe ori să dăm peste unele piese foarte ispititoare pentru posibilitățile de rezolvare regizorală și le alegem, de aceea, fără să ținem seama că în colectivul teatrului lipsesc actorii necesari pentru o justă distribuție a rolurilor existente în piesă. Am comis cîndva asemenea greșeală introducînd în repertoriu piesa lui Sebastian, *Jocul de-a vacanța*, la Teatrul din Satu Mare. Sau, chiar în stagiunea trecută, propunînd drama lui Garcia Lorca, *Casa Bernardei Alba* la Tirgu-Mureș.

Tot ce este în afara actorului : muzică, lumină, efecte etc., etc., poate veni în folosul, dar, nicidecum, nu poate înlocui în mod hotărît forța principală a unui spectacol — munca regiei cu actorii.

Sînt sigur că mulți își amintesc de spectacolul foarte bun al Teatrului din Baia Mare, *Inspectorul de poliție*, pus în scenă de Horea Popescu. Unul din elementele principale ale decorului, foarte bine realizat, era plafonul : acesta cobora încet, în cursul spectacolului. Era o rezolvare ingenioasă a unui simbol. Mă întreb însă : dacă spectacolul ar fi fost lipsit de această rezolvare ingenioasă, ar fi fost oare periclitat nivelul acestuia ? Cred că nu ! Substanța spectacolului era fructul muncii actorilor conduși în chip excepțional de mina regizorului. Sau, să întoarcem exemplul. Decorul foarte bun al spectacolului *Oameni care tac* (la Teatrul de Stat din Botoșani) putea oare completa golul existent în munca actorească ? Cred că nu !

Oricît s-ar dezvolta tehnica — radioul, filmul, televiziunea —, ea nu va ajunge niciodată să redea cu aceeași eficiență, ceea ce oferă teatrul, cu graiul său viu, cu pasiunile omenești care se nasc seară de seară în văzul a mii de spectatori, oglindind frumusețea realității vieții și realizînd efectul nemijlocit al sentimentelor omenești.



Sîntem noi oare în stare să obținem decoruri proiectate, ca în cinematografie, sau să obținem efecte de lumină cum le obțin operatorii filmelor? Avem oare posibilitatea să creăm pe scenă montaje muzicale ori efecte de zgomot așa cum o au tehnicienii radioului? Cred că niciodată! Noi putem în schimb să mișcăm pasiuni omenești și să dăm viață sentimentelor cum nici o altă artă nu poate s-o facă.

Esența artei noastre e: ideea dramaturgului, luminată pentru scenă de concepția regizorului și dobîndind viață prin cuvîntul actorului.

\*\*\*

Regizorul-artist începe să apară acolo unde — prin interpretarea textului dramatic — el transmite și ideile lui proprii. O sonată de Beethoven e într-un fel interpretată de Oistrach, în alt fel de Menuhin; aceeași temă de război este prelucrată în chip diferit de către Ciuhrai sau Gherasimov.

Am văzut cu toții că aceeași piesă — *Poveste din Irkutsk* — este total deosebită în concepția lui Ohlopkov, față de cea a lui Simonov.

Dacă îmi amintesc bine, M. I. Kedrov, regizorul principal al M.H.A.T.-ului, mi-a spus într-o convorbire: „Stilul spectacolului este însăși natura autorului“... Eu aș adăuga: „...și personalitatea regizorului“. Aș îndrăzni să declar: „Regizorul să nu accepte o piesă cu care nu simte că are ceva de spus“. Știu că, mai ales în provincie, e foarte greu de realizat acest lucru. De multe ori se întîmplă ca un director să-ți dea luni o piesă, cerîndu-ți ca joi, neapărat, să începi repetițiile. (Și îți fixează și data premierei peste 23 de zile.) Bineînțeles, în acest caz, nu mai există adîncire, idei, concepție. Și dacă te gîndești ce înaltă este exigența față de munca regizorală!

Această cea mai tînă artă, acum cîteva decenii, abia a existat. Regizorul vechi era doar un tehnician ori, în cel mai bun caz, organizatorul unui spectacol. În zilele noastre, regizorul, afară de talent, mai trebuie să fie înzestrat cu o serie de alte calități: nivel ideologic ridicat, o vastă cultură generală, simț pedagogic, capacitate organizatorică, simț dezvoltat al criticii și autocriticii, cunoștințe medii de muzică, orientare în arte plastice, și multe, multe altele. Fără acestea nu poate exista un artist adevărat. Și toate aceste calități... la un singur om! Să nu ne mirăm deci dacă se pune atît de larg și de insistent în discuție problema regiei, a regizorului, a dezvoltării tinerei generații de regizori. Individualitatea unui regizor, din cauzele sus-amintite, se formează încet și într-un timp îndelungat. Nu prea cunoaștem tineri regizori care să iasă de pe băncile Institutului, înarmați cu toate aceste calități, cum a ieșit Pallas Athena din capul lui Zeus.

Anii, succesele și insuccesele întăresc regizorul, îi formează personalitatea, îi relevă calitățile individuale. De aceea, socotesc, e bine să se creeze în teatru un climat prielnic pentru căutări, frămîntări creatoare, încercări. Nu ne putem plînge că tinerii noștri regizori n-au folosit din plin putința de a căuta și îndrăzni. Aș vrea să amintesc cîteva spectacole în care regizorii au dat dovadă nu numai de talent, dar și de vederi originale, de în-



Scenă din „Zăriștii“ — Teatrul Secutesc de  
Stat din Tg. Mureș

drăzneală în rezolvări: *Brigada I-a de cavalerie* — regia Radu Penciulescu; *Domnișoara Nastasia și Aristocrații* — regia Horea Popescu; *Mielul turbat* — regia Farkas Istvan; *Ferestre deschise* — regia Mihai Dimiu; *Prima întâlnire* — regia Ion Cojar; *Domnul Puntila și sluga sa Matti* — regia Lucian Giurchescu; și multe alte spectacole.

După părerea mea, munca regizorală a lui Horea Popescu la piesa *Ochiul albastru* de Paul Everac a fost mult prea sever judecată. Individualitatea acestui tânăr regizor s-a format în fața ochilor noștri. Drumul lui e marcat de spectacole ca *Domnișoara Nastasia*, *Baia*, *Aristocrații*. După părerea mea, spectacolul cu *Ochiul albastru* este demn de cele amintite mai înainte. Numai că, de data aceasta, regizorul nu a avut la îndemână un material dramatic pe măsura celorlalte piese. Prea mari au fost dimensiunile scenice față de consistența artistică și ideologică a lucrării literare. În comparație cu monumentalitatea regiei — pe care aș putea-o asemui cu o cantată muzicală — partitura care i-a stat la dispoziție a fost mai slabă. Horea Popescu a lucrat îndrăzneț și cu multă fantezie. La astfel de ocazii sîntem datori — oricît de coproducători am fi — să despărțim munca regizorului de cea a autorului! Dacă un muzician compune o lucrare slabă, numai bunăvoința este lăudabilă. Oricît de excepțională ar fi orchestra, și oricît de talentat dirijorul, lucrarea respectivă nu poate să fie interpretată așa fel încît ea să aibă efectul unei simfonii de Beethoven. Părerea mea este că Horea Popescu s-a dovedit, și de data aceasta, un dirijor foarte bun!

Nu spun aceasta ca să cocoloșesc greșelile noastre. Dar cred că se cere să ne apropiem mai îndrăzneț de acei regizori care realizează ceva nou și să analizăm mult mai temeinic rezultatele lor, punînd sub microscop nu numai greșelile, ci și ceea ce e bun în munca lor. (Atențiune: nu vorbesc despre acei regizori „inovatori” care, în stagiunea viitoare, în spectacolele ce se vor monta, vor plasa două plane pe scenă și un pod spre public.) Regizorii despre care vorbeam creează prin prisma personalității lor, spectacole bogate în idei.

Și dacă vorbim de căutare și îndrăzneală, nu pot să nu amintesc despre munca teatrului din Satu Mare. Dacă putem numi ceva nou, interesant și îndrăzneț, apoi munca acestui colectiv îndeplinește cu adevărat aceste calități. Știm cu toții cum s-a format acest teatru, acum opt ani, la inițiativa a 18 absolvenți ai Institutului de Teatru, cu sprijinul comitetului regional de partid al regiunii Baia Mare. Acest mănunchi de viitori actori era însuflețit de gîndul creării unui teatru nou, socialist. Care erau trăsăturile lui principale? În primul rînd, o concepție unitară, revoluționară, partinică, despre muncă și despre rolul artei. În al doilea rînd, bazele științifice ale artei actorului, însușite la Institutul de Teatru, limbajul teatral comun. În al treilea rînd, baza intelectuală a muncii actoricești. Teatrul în care a lucrat acest colectiv a devenit curînd un laborator al experiențelor, al muncii însuflețite, al visării. Am făcut și multe copilării, dar seriozitatea cu care priveam munca artistică, dragostea față de teatru ne-au adus serioase succese în muncă. Eu, ca tânăr regizor, am muncit, am învățat, și am crescut împreună cu tinerii actori. Viața noastră se lega indisolubil de munca teatrului. Cu elanul caracteristic tineretului, cu sensibilitatea față de orice e nou, am încercat să facem artă pasionată, contemporană. Am ajuns la concluzia (nu era invenția noastră) că baza muncii teatrale este munca științifică. Nu vreau cu aceasta să diminuez efectul pasiunii în teatru, din contra! Dar pasiunea, sentimentul, pe scenă, trebuie să fie rezultatul unei munci îndelungate a rațiunii.

Mă întorc cu gîndul la ziua cînd, acum 15 ani, am intrat pentru prima dată la cursul de arta actorului, la conservator. Profesorul m-a întrebat cum mă cheamă și mi-a dat un text. „Ai să joci rolul lui Dumnezeu în *Tragedia omului* de Madach”.



Se începu repetiția. Apuc să citesc rolul lui Dumnezeu. Profesorul mă întrerupe : „Nu e bine! Cu mai multă pasiune!“ Am încercat atunci să-mi închipui „pasiunea“ cu care ar fi rostit textul însuși Domnul, Dumnezeu... Și am început să țip !... Așa a început cariera mea de actor.

Dacă mă gândesc la acele vremuri, e pentru a sublinia marele efect pe care l-a avut asupra mișcării noastre teatrale, studierea pe scară largă a metodei lui Stanislavski. De pe băncile Institutului au intrat în teatrele noastre o serie de tineri actori și regizori care sînt nu numai culți, inteligenți și sensibili la ceea ce este nou, dar pentru care arta teatrală e de neconceput fără metode științifice.

\*\*\*

Cred că noul în teatru trebuie căutat în conținutul muncii noastre. Acest conținut are la bază textul pieselor. Poziția regizorului și a actorului față de acest text determină — după părerea mea — noul în spectacolul teatral. Am să încerc să dau cîteva exemple : au trecut mulți ani de cînd am văzut spectacolul *Platon Krecet* la Teatrul Național „I. L. Caragiale“. Totuși, după atîția ani, nu pot să uit creația deosebită a maestrului George Calboreanu în rolul lui Berest. Iată ce numesc eu o creație actoricească contemporană. Omul înaintat al vremurilor noastre, uman, adevărat conducător, era zugrăvit de actor și regizor cu o simplitate și veridicitate rare. Am rămas cu impresia că actorul a înfățișat mult deasupra textului piesei, atitudinea, gîndurile și viața personajului. Ceea ce a făcut atunci maestrul Calboreanu, nu mai era — cum se spune — „teatru“ ; era teatru în sensul cel mai adevărat, cel mai frumos al cuvîntului. La fel, creația regizorală și actoricească a lui Mamlock, așa cum a realizat-o Kovacs György, cu o deosebită inteligență și atitudine politică.

În spectacolul *Ferestre deschise*, excepțional regizat de colegul meu Mihai Dimiu, am reținut o mică scenă, poate nu cea mai interesantă sau hotărîtoare pentru soarta întregului spectacol. Dar mie, ca regizor, mi-a plăcut foarte mult : directorul întreprinderii (Albani) îl întreabă pe tînărul muncitor (C. Stănescu) : „Va să zică vrei să te mulți la o altă secție?“ Băiatul răspunde : „Da“. „Aveți voi acolo o bandă?“ — întreabă directorul — și băiatul răspunde : „Da“. Textul nu spune multe (poate n-am redat exact). Actorii au transmis aceste replici — sînt sigur că nu fără aportul regizorului — în cîteva secunde, pline de adevărul vieții, de poezie, de umor. Atitudinea directorului era plină de dragoste, de sentiment părintesc față de tînăr. Actorul spunea fără cuvinte, doar în gînd : „Pe vremuri, și eu am fost tînăr muncitor. Ehe!... cum trece vremea!“ Se prefăcea că este sever. În fond, îl invidia parcă pe băiatul acela drăguț. Nu pot înșira, amănunt cu amănunt, cîte au reieșit din atitudinea (jocul) celor doi interpreți. A fost o scenă plină de adevărul micilor momente ale vieții cotidiene. Subtextul a fost sondat însă pînă în zăcămintele lui cele mai bogate, încît, din cele cîteva replici, s-a extras o nebănuită forță de comunicare umanistă. O scenă aparent cotidiană s-a umplut de poezie...

\*\*\*

În munca mea regizorală, cuvîntul „cotidian“ joacă un rol deosebit. Am fost întotdeauna de părere că cotidianul nostru este plin de frumusețe și că această frumusețe trebuie arătată prin orice mijloc artistic pe scenă. Nu vorbesc de cotidianul plat, care naște cenușiul în spectacol. Vorbesc de rezolvări ale cotidianului de tipul celorla date de Dimiu în spectacolul *Ferestre deschise*. Ca toți regizorii, m-au interesat foarte mult acele piese în care se vorbește de proble-

mele zilelor noastre. Actualitatea este cea mai interesantă nu numai pentru public, dar și pentru creatori. Să regizezi o piesă de Cehov sau Shakespeare este o sarcină foarte frumoasă și atrăgătoare. Dar cred că nu se poate compara cu emoția de care ai parte când lucrezi la o operă încă nevăzută de nimeni. În cariera mea de regizor și conducător de teatru, multe, dar nu destule piese au văzut lumina rampei la teatrul unde lucram, *Zile obișnuite* de Földes Maria, *Avansarea șefului* de Eugen Naum, *Nuntă mare* de Simon Magda, *Ediție specială* de Mariana Pîrvulescu...

Ultima mea lucrare a fost montarea piesei *Ziariștii* pe scena Teatrului Secuiesc din Tg. Mureș. La această piesă am mai lucrat cu vreo doi-trei ani în urmă, la Teatrul Maghiar din Satu Mare. Cu acel prilej, spectacolul nu m-a satisfăcut din nici un punct de vedere. Însăși alegerea piesei și traducerea ei s-au făcut în mare grabă; nu avusesem la îndemână altă piesă pentru deschiderea stagiunii... Eu însumi am studiat prea puțin textul lui Mirodan și mi-am format o concepție destul de neclară despre spectacolul pe care urma să-l înscenez. Cred că atunci când nu toți componenții teatrului sînt însuflețiți de un singur gând, când ei nu-și aduc total contribuția la realizarea unui spectacol, acel spectacol nu poate să ajungă la succes. Dar mai ales regizorul are datoria să mobilizeze pe actori, ca și întreg ansamblul teatrului, în vederea unei bune reușite a spectacolului. În cazul de mai sus, eu nu am fost animatorul care, prin exemplul personal, să însuflească și să unească forțele teatrului pentru crearea spectacolului.

În stagiunea trecută, lucrurile s-au întîmplat însă altfel! Discutînd în cadrul colectivului despre o piesă cu care să putem sărbători aniversarea a 40 de ani de la înființarea P.C.R., s-au ivit mai multe propuneri. Piesa *Ziariștii* a fost tot mai insistent propusă. Eu nu uitasem insuccesul meu regizoral și am acceptat cu conștiința nu tocmai împăcată să pun piesa în scenă. Dar unele discuții cu cîțiva dintre viitorii interpreți mi-au înlesnit cristalizarea unei idei care a devenit mai tîrziu baza concepției noastre comune asupra spectacolului. Această concepție era legată de acel *cotidian* despre care vorbisem mai înainte. Într-o zi oarecare, într-un oraș al Republicii noastre, fără a realiza fapte mari eroice, un grup de tineri însuflețiți de ideile vremurilor noastre luptă pentru adevărul unui om abia cunoscut de ei. Problema a devenit din ce în ce mai interesantă pentru noi. Nu vom prezenta figuri de supraoameni care săvîrșesc fapte de eroism; vom prezenta oameni pe care-i întîlnești în orice întreprindere, care se ceartă între ei, fumează, se agită — dar care, dincolo de ticurile și deprinderile lor personale, sînt cu toții purtători ai unei idei umane, înaintate. Am căzut astfel de acord, discutînd mult cu actorul Lohinszky Lorand — interpretul lui Cerchez —, ca tînarul pe care-l va întruropa să fie un tînar ca toți ceilalți, dar să transmită de pe scenă, cu multe, variate mijloace, caracterul conducătorului ce nu se lasă intimidat de anumite împrejurări.

Oricum, după eșecul regizoral suferit cu cîțiva ani în urmă, era firesc să cred anevoie într-un succes al spectacolului.

Cu toate acestea, pe măsură ce avansam cu repetițiile am constatat cu bucurie că atmosfera viitorului spectacol se conturează. Acuma, când încerc să aflu și să analizez cauzele, îmi dau seama că aceasta s-a datorat în primul rînd însuflețirii cu care au lucrat majoritatea actorilor și efortului maxim depus de ei pentru reușita spectacolului.

Regizorul e dator să spună la fiecare repetiție ceva nou actorului. El trebuie să-i dinamizeze, să imprime elan colaboratorilor lui. La rîndul său, însă, și regizorul simte nevoia stimulului izvorît din dăruirea actorilor. Eu n-am fost văduvit de asemenea stimulent. Lohinszky Lorand, interpretul lui Cerchez, a fost în această privință nu numai un „redactor-șef” dinamic, dar și un animator al colectivului actoresc.

Zi de zi am găsit împreună ceva nou, în măsură să îmbogățească caracterul complex al eroului. Dar și ceilalți interpreți au luat parte în chip activ la munca

creatoare a colectivului. Tamas Ferenc, de exemplu, s-a străduit nespun de mult să contureze cât mai veridic figura carieristului Tomovici, pe care-l interpreta.

Am căzut dintru început de acord să nu demascăm din capul locului figura personajului. Oamenii de teapa lui sînt foarte periculoși, dar — sau tocmai pentru că — se camuflează dibaci. Ei sînt aparent foarte „politici“, foarte „principali“, vorbesc foarte calm; nu-și dau ușor arama pe față.

Și la una din repetiții, cînd pe scenă era gălăgie mare (se certau „redactorii“ de la „Viața tineretului“), se face deodată auzită o voce calmă — vocea prudentă a lui Tomovici. Toți au rămas locului. Discuția aprinsă s-a stins brusc și, spontan, privirile s-au întors spre Tomovici. După o scurtă și încordată pauză, actorul Tamas și-a continuat replica, tot foarte domol, măsurîndu-și fiecare cuvînt.

Atitudinea lui netulburată, calmul și siguranța cu care-și comunica ideile aveau menirea să pună pe oricine pe gînduri: nu are cumva dreptate acest om? Și iată, peste cîteva minute, cînd cineva îi adresează nu știu ce frază, care-l atinge în persoana lui, Tomovici sare ca ars, se enervează, urlă, umblă agitat. Spectatorul urma să-și pună o nouă întrebare: ce este cu acest om? De obicei e calm, nu? De ce-i sare țandăra cînd este vorba de el?... Astfel, actorul — prin propria lui personalitate și concepție — a reușit să adauge foarte mult rolului. Dezvăluirea individualității și atitudinii unui personaj trebuie să se facă treptat.

Tamas Ferenc, în rolul lui Tomovici, s-a achitat excepțional de această sarcină. Redacția își trăiește munca de toate zilele. Dar cită frumusețe, poezie, găsești în munca zilnică a unui colectiv! Noi trebuie să descoperim această poezie a cotidianului, să înfățișăm pe scenă viața noastră în complexitatea ei. Tinerii ziariști au luptat pentru cîntea unui om. Dar dacă odată cu reabilitarea lui Ion Gheorghe se termină piesa, viața își continuă cursul și zilele următoare vor aduce noi bucurii, noi lupte, noi sarcini pentru tinerii noștri eroi.

Acesta este mesajul piesei și cred că spectacolul nostru a izbutit să aducă ceva din această idee pe scenă.

Recitesc articolul și observ că am intrat în discutarea multor probleme, fără să fi ajuns să le adîncesc. În sfîrșit, dacă îndrăzneala în munca cu piesa este una din sarcinile principale ale regizorilor, trebuie să îndrăznești și cînd discuți problemele teoretice ale meseriei tale — chiar dacă nu o nimerești în plin.

*Harag György*



Moment din spectacolul „Micul turbat“ — Teatrul Maghiar de Stat din Satu Mare