

Regizorii

Dacă, la începuturile teatrului, regia era evasiinexistentă, în epoca modernă, pe măsură ce se dezvoltă arta scenică și apar complicatele probleme ale tehnicii, ea devine — alături de scenografie — o activitate necesară, contribuind la transpunerea concretă a ideilor textului dramatic în actul reprezentației. Ea are — după opinia avizată a lui Camil Petrescu („Teze și antiteze”, capitolul „Sensul regiei interioare”) — rolul de a „potențializa expresivitatea prin accentuarea esențialității” fiind „facultatea de reconstituire a realității interioare și exterioare”. Variatele încercări inovatoare au atins un punct culminant în perioada dintre cele două războaie, în teatrul francez („cartelul”, reprezentat de Louis Jouvet, Jacques Copeau, Georges Pitoëff și Gaston Baty), în impresionantele realizări ale teatrului expresionist (Jessner, Berger, K. H. Martin), în exuberanța plasticii scenice a creațiilor lui Max Reinhardt sau în impecabilele reprezentații ale M.H.A.T., sub conducerea lui K. S. Stanislavski.

Afirmarea regiei ca artă autentică, ordonatoare, interpretativă și îndrumătoare a jocului actoricesc, s-a resimțit și în mișcarea teatrală din țara noastră, în aceleași etape de dezvoltare a teatrului modern și contemporan. Încă de la sfârșitul secolului trecut, Caragiale — cu capacitatea sa de a sesiza importanța imaginii veridice a vieții în teatru — a acordat o deosebită însemnătate punerii în scenă, descoperind și omul care avea să devină un pilon solid al Teatrului Național din București, timp de peste o jumătate de veac: Paul Gusty. Apreciat, respectat și ajutat în munca sa de către directori ca A. Davila, Pompiliu Eliade, Camil Petrescu, Liviu Rebreanu ș.a., Gusty a fost nu numai un neobosit militant pentru afirmarea rolului regiei, dotat cu un dezvoltat simț critic și cu o rară conștiință a responsabilității profesionale, ci și un analist atent în studiul aprofundat al dramaturgiei, un inegalabil îndrumător al actorilor, sprijinit pe o erudiție teatrală puțin comună. Asemeni lui Stanislavski, el urmărea descoperirea talentelor și valorificarea lor în reprezentație, legătura organică dintre spectacol și viață, și acorda textului primatul — ca bază a actului scenic. Incomparabila lui experiență artistică și intuiția lui în cunoașterea oamenilor, studiul permanent, integrat vastei lui culturi artistice și literare, seriozitatea interpretării și a explicațiilor date în cursul repetițiilor l-au impus ca personalitate de prim plan în lumea teatrului românesc. Influența

lui în menținerea tradiției realiste în concepția și în stilul de realizare a spectacolelor, ca și în formarea unor discipoli (V. Enescu, I. Șahighian, V. I. Popa, Victor Bumbești, Sică Alexandrescu ș.a.), a fost sensibilă și directă. În cele peste cinci sute de piese puse în scenă, el a cuprins principalele linii de dezvoltare a repertoriului de valoare din dramaturgia universală și originală.

Gusty nu a fost numai un regizor excepțional, ci și traducător de piese, pentru a răspunde necesităților repertoriale ale vremii. Nu toate piesele traduse conțineau acea preocupare etico-artistică ce-l călăuzea pe maestru, dar ele constituiau mijloace de a reține atenția și de a pregăti o elementară satisfacție spectatorilor, atrăgându-i la teatru. Cu *Uriel Acosta*, *Manevrele de toamnă* (1888), *Ginerele domnului prefect* (1900), *Messalina* (Willbrandt) — traduceri și adaptări, de valoare inegală — Gusty înregistra tot atâtea succese ca și cu *Onoarea* sau *Magda* de Südermann, *Candida* de G. B. Shaw sau *Rosmersholm* de Ibsen. Cel care a fost — după caracterizarea lui Rebreanu — „un exemplar al datoriei și al muncii (...), un dascăl învățat și înțelept al teatrului românesc”, având incontestabile merite și în orientarea creației dramatice originale, a dovedit, în regie, un spirit echilibrat, evitând conflictul de prioritate dintre text, regizor și actor. Cu *Institutorii* (Otto Ernst), *Noaptea regilor* (Shakespeare), *Cezar* și *Cleopatra* (G. B. Shaw), dar, mai ales, cu *Revișorul* (1909), *Azilul de noapte* (1915) sau *O scrisoare pierdută* (1912), Gusty a înregistrat marile succese ale carierei sale. În *Revișorul*, el nu a văzut doar o „comedie a erorilor”, bazată pe un *qui pro quo* — ca în piesele lui Goldoni sau în unele comedii ale lui Molière — ci și o imagine a monstruoasei administrații din Imperiul țarist. Distribuția piesei lui Gorki (*Azilul de noapte*) — care cuprindea, printre alții, pe Romuald Bulfinski (Satin), cu acel celebru monolog asupra demnității omului, pe Al. Mihălcescu (Luca), tragic în simplitatea gândirii, pe G. Storin, în Vaska Pepel, și pe C. Radovici, în rolul Actorului — realiza o interpretare adevătată și profundă; regia compusese o autentică atmosferă sordidă, specifică mediului înfățișat. În comedia lui Caragiale, *O scrisoare pierdută*, regizorul a urmărit cu grijă să asigure o distribuție exemplară, reinnoind, dar și egalând pe primii interpreți ai piesei, aducând în reprezentație pe N. Soreanu (Pristanda), Ar. Demetriade (Tipătescu), Iancu



Paul Gusty

Brezeanu (Cetățeanul turmentat), N. C. Ciucurete (Dandanache) și menținând, din vechea echipă, pe I. Petrescu (Trahanache), I. Nicule-cu (Cațavencu) și Al. Catopol (Farfuridi).

Paul Gusty a rămas în istoria teatrului românesc ca unul dintre ctitori; așa cum scria Tudor Arghezi, la sărbătorirea a treizeci de ani de activitate regizorală, „Teatrul Național se poate spune că e opera lui Gusty“.

De o formație și o structură psihică deosebită a fost mai tînărul său coleg, Soare Z. Soare (1894—1944), a cărui prezență s-a făcut simțită în deceniile trei și patru, prin contribuția sa constantă, intensă și valoroasă la promovarea artei dramatice pe scena Naționalului Capitalei. Cu o uimitoare curiozitate față de inovațiile teatrului interbelic, cu o pasiune rar întâlnită pentru problemele tehnicii regizorale, păstrînd un susținut contact cu teatrul european (festivalurile lui Max Reinhardt, la Salzburg, sau turneele lui Stanislavski, în Occident), Soare a fost — după reușita expresie a lui Camil Petrescu — un „poet al plasticii scenice“, dovedind o rară intuiție în realizarea plastică și coloristică, îmbinînd calitățile unui vizionar auster cu ingeniozitatea și cu spontana apreciere a valorilor autentice, el a ridicat regia pe o treaptă superioară. Preocuparea de a coordona interpretarea actorilor cu decorul și cu semnificația

piesei, pe de o parte, nevoia de a asigura un ritm dramatic susținut, pe de alta, l-au determinat să intervină uneori în text, fără a altera, însă, intenția esențială a autorului. Din vastul său repertoriu, menționăm piesele lui Shakespeare (*Iuliu Cezar*, *Richard al III-lea*, *Romeo și Julieta*, *Măsură pentru măsură*, *Hamlet*), ale lui Schiller (*Hoții*, *Intrigă și iubire*), precum și piesele *Judecătorul din Zalamea* de Calderon, *Hedda Gabler* de Ibsen, *Un joc primejdios* de Strindberg etc. O preferință deosebită arăta regizorul pentru teatrul psihologic (*Idiotul* de Dostoievski, *Comedia fericirii* de Evreinov), pentru teatrul de inspirație fantastică (*R.U.R.* de Karel Capek), pentru teatrul de satiră socială al lui Bernard Shaw (*Medicul în dilemă*, *Sfînta Ioana*, *Maiorul Barbara*, *Discipolul diavolului*). În fine, dintre piesele autorilor români, Soare a montat pe scena Naționalului — printre altele — *Cruciada copiilor*, *Suflete tari*, iar la Studio, *Conu Leonida față cu reacțiunea*, *D-ale carnavalului*, precum și *Mușcata din fereastră*.

Regizor plin de fantezie, acordîndu-și o largă libertate de acțiune, cu o grijă — uneori excesivă — pentru decor, Soare Z. Soare a valorificat lucrările dramatice montate, subliniind ideea esențială. Apropiat de constructivismul lui Meyerhold, el a prezentat unele spectacole în decor de draperii negre sau în fragmente de decor, modificabile în timpul reprezentației (*Elisabeta, regina Angliei* de F. Bruckner, *Faust*), suprimînd antractele, pentru a asigura ritmul. Deși înclinat spre stilizare și spre a acorda prioritate elementelor vizuale, regizorul a păstrat detaliile necesare atmosferei sau caracterizării psihologice a personajelor. Trebuie subliniate aici aptitudinile sale, cu totul deosebite, pentru transpunerea operei dramatice în spectacol.

Din școala de regie a lui Paul Gusty s-au afirmat, la Teatrul Național din București — cu activitate și în unele teatre din restul țării — regizorii Vasile Enescu, Victor Bumbești și Ion Șahighian.

Cel dintîi (1885—1948) a debutat în compania Davila, în 1909, devenind, în 1912, regizor, iar în 1915, director de scenă în

Ion Sava și Soare Z. Soare



primul teatru al Capitalei, continuându-și apoi, timp de trei decenii, activitatea, în un real nivel artistic și manifestând egal interes pentru literatura dramatică originală și pentru cea străină. Atenția lui se îndreptă în special asupra textului, urmărindu-i semnificațiile și întuind momentele încărcate de dramatism; și tendința către spectaculos era moderată, rolul decorului și al costumajiei fiind subordonat ideilor piesei. În repertoriul său și-au găsit locul opere variate, de la comedia shakespeariană (*Nevestele vesele din Windsor*, 1925), la tragedia lui Racine (*Fedra*, în interpretarea Mariei Ventura, în 1926) sau la drama psihologică din teatrul francez al epocii (*Pariziana* de H. Becque, *Maman Colibri* de H. Bataille sau *Dama cu camelii* de Al. Dumas-fiul).

Concepția lui scenică, caracterizată prin unele inovații, e vizibilă în *Bizanț* drama lui Mircea Dem. Rădulescu, fastuos montată pe două planuri: unul fix — semicupola bizantină — și unul mobil, pentru a asigura schimbările cerute de desfășurarea acțiunii. Același procedeu l-a folosit și în piesa lui Nicolae Iorga, *Ovidiu*. Un concurs larg a dat regizorul tinerilor autori dramatici români, îndeosebi lui Mihail Sorbul (*Patima roșie* — 1923, *Durnoia* — 1937, *Dracul* — 1932), lui Liviu Brebeanu (*Apostolii* — 1926), lui Al. Kirîțescu (*Florentina*), lui G. Ciprian (*Omul cu mîrzoaga*), lui Mircea Ștefănescu (*Veste bună* — 1936) ș.a. De fiecare dată, aceeași conștiință profesională în studiul de interpretare a textului, al rolurilor și al problemelor scenografiei.

O sirguință veritabilă a dovedit și Victor (Demetrescu) Bumbesti, care intră la Național în 1922, în timpul directoratului lui Victor Eftimiu. Regizor devotat rolului educativ al teatrului (înstituind matinee pentru tineret), cunoscător al dramaturgiei universale, el debutează în 1922, cu *Electra* (Hugo von Hofmannsthal), continuă cu *Visul unei nopți de vară* (1923), *Căsătoria* de Gogol (1925), *Hamlet* și *Revisorul*, după ce puse în scenă *Săptămîna luminată* de Mihail Săulescu, în 1922. Atenția acordată dramaturgiei originale e atestată și de reprezentarea feeriei lui Alecsandri, *Sinziana și Pepelea* (1934), precum și de montarea dramei istorice *Vlaicu-Vodă* (1938).

Continuator al tradiției realiste a lui Paul Gusti, elev al lui Nottara, imprimînd activității sale specificul școlii naționale de regie, a fost și Ion Șahighian (1897—1965). A debutat la Teatrul Ligii Culturale (1927), unde a pus în scenă piesele istorice ale lui Nicolae Iorga (*Cantemir bătrînul*, *Un biet moșneag și un doge*), *Hoții* și *Hamlet* (ultima, în 1938, cuprinzînd creația lui I. Manolescu), și a continuat, apoi, din 1931, pe scena Teatrului Național, unde a promovat un repertoriu larg: *Act venețian*, *Dinu Păturică* de I. Pîllat și Adrian Maniu, *Pădurea spînzuraților*, dramatizare de M. Sorbul (1937), *Copiii pămîntului* de Andrei Cortea-

nu, *Regele Cristina*, *Casandra*, *Moartea marelui Alexandru* de Nicolae Iorga, precum și comediile lui Caragiale (*Noaptea furtunoasă*, *D-ale carnavalului*) și operele lui Shakespeare (*Poveste de iarnă* și *Visul unei nopți de vară*).

Trei mari figuri de regizori, în adevărată accepție a termenului, s-au mai impus în perioadă dintre cele două războaie, continuându-și activitatea în Teatrul Național și în etapa transformării revoluționare a țării, începînd cu sfîrșitul celui de-al cincilea deceniu: A. I. Maican, Ion Sava și Sică Alexandrescu.

Artist deschizător de noi perspective, Aurel Ion Maican (1893—1952) și-a început cariera la București, dar a peregrinat prin țară, stabilindu-se un timp la Iași (1929—1937), unde a desfășurat o remarcabilă activitate, care a înviorat scena ieșeană. Pasiunea lui pentru teatru, investigația profundă pentru sesizarea sensului dramatic, efortul susținut pentru perfecționarea tehnicii artistice, a mijloacelor de reprezentare, se îmbină, la acest om de teatru, cu o viziune originală și creatoare. Dușman al rutinei, adversar al repetării mecanice a vechilor modele, descoperitor a noi modalități de expresie scenică, Maican a dovedit reale calități de pedagog în cunoașterea și în aprecierea talentelor, precum și o rară obiectivitate. El a valorificat funcția psihologică a decorului în crearea atmosferei, a ambianței sociale în care se desfășoară acțiunea, drama personajelor. Printre inovațiile sale se numără modalitatea de a sugera viața dezmoșteniților societății, în *Azul de noapte*, accentuarea dramei *Avărului* prin proiecția unei mîni imense pe un vast fundal, decorul alcătuit din compartimente, în care se situează, succesiv, acțiunea dramei lui Lessing, *Mîna von Barnhelm*, acțiune pusă în valoare de fasciculul de lumină al reflectoarelor.

Activitatea lui Maican va marca o etapă superioară în anii democrației populare, în care, ca director general al teatrelor și ca profesor la I.A.T.C., își va pune în slujba noii dramaturgii talentul și prețioasa sa experiență artistică.

Ca om de teatru, Ion Sava (1900—1947) deschide — prin formația sa intelectuală și prin viziunea artistică originală — perspectiva unor inedite modalități de expresie în arta spectacolului. Talent incontestabil, marcat de o tendință constructivă spre inovare, Sava prezintă, în cariera sa, două etape instructive diferențiate (1930—1938, la Teatrul Național din Iași, și 1938—1947, în București), implicînd, în egală măsură, atenție pentru repertoriul clasic și pentru cel contemporan, pentru dramaturgia română și pentru cea universală. Din 1938, la București, Ion Sava pune în scenă piesele unor scriitori mai puțin reprezentați: Luigi Pirandello (*Șase personaje în căutarea unui autor*), Paul Claudel (*Ingerul a vestit pe Maria*),



Sică Alexandrescu „dirijînd“ o repetiție la masă, cu „Siciliana“. În spatele său, Aurel Baranga, autorul piesei

Thornton Wilder (*Orașul nostru*), Clifford Odets (*Golden Boy*), Grillparzer, Zola etc. și, în fine, va încerca o experiență originală, montînd un *Macbeth* cu măști, reeditînd concepția vechilor greci despre tragedie și căutînd a reliefa latura tragică prin imobilitatea expresiei pe figura actorului.

Alexandru Finți



Dominat de o „viziune caricaturală și tragică“ a existenței umane, și de conflictul dintre „interioritatea“ artistului și „exterioritatea“ lumii reale, Sava creează, în spectacolele sale, o imagine ce hiperbolizează contrastele. Efortul lui creator descoperă noi mijloace interpretative, care stau la baza unor reprezentări scenice inedite. În convingerea lui că realismul scenic nu se identifică cu naturalismul, ci trebuie obținut prin modalitățile sugestiei (nu ale imitației), Ion Sava încearcă procedeele cele mai teatrale, mai variate și mai expresive în crearea personajelor. În același sens, se explică concepția lui despre „teatralizarea“ teatrului (ca funcție și ca finalitate). Ca orice artă, spectacolul presupune, inițial, o analiză, proces de decompunere a realității, pentru a descoperi esențialul, și apoi o sinteză, o stilizare, o esențializare. De aceea, trebuie evitate rutina, convenționalismul vetust, conformismul. Scopul regizorului este de a face receptabil pentru public fondul original, esența operei dramatice, de a-i oferi acestuia un punct de sprijin pentru a descoperi ceea ce se ascunde îndărătul aparenței. Pentru el, actul teatral constă în dezvăluirea elementului ireductibil



Moni Ghelerter la o repetiție cu „Surorile Boga”. Interpreți : Irina Răchițeanu, Valeria Gagealov, Silvia Popovici. În dreapta, Horia Lovinescu

în spectacol, iar forța și funcția deosebită a teatrului rezidă în dinamismul acțiunii. În fine, teatrul — fixat pe *teme* și pe *esențe* — trebuie să redevină un „înalt oficiu social”, o acțiune a întregii colectivități, asigurând comunicarea nemijlocită cu ea. Autorul ar fi, implicit, un „teatrator” — factor de aplicare a ideii în actul scenic — scriind piese pentru un sistem teatral, psihotehnic și mecanic.

Sică Alexandrescu se definește ca o personalitate formată în mediul oamenilor de teatru ce-l cunoscuseră pe Caragiale și-i comunicaseră ideile și practica dramaturgului în reprezentarea propriilor sale opere; păstrând stilul realist de interpretare, el s-a dăruit total, după 23 August, noului teatru. Cariera sa, de peste cinci decenii, cuprinzând spectacole variate (de la operetă la tragedie), e marcată de înscenarea unor piese cu profunde rezonanțe psiho-sociale, ca *Puterea întinericului* (1926) sau *Azilul de noapte* (1937). Marele său prestigiu, în anii puterii populare, e datorat, însă, modului exemplar de punere în scenă a comediilor lui Caragiale; sint montări în care pulsează forța creației autentice, reinviind imaginea unei epoci apuse. Din repertoriul său mai menționăm *Bădăranii* de Goldoni (1957), elogios remarcat la Festivalul de la Veneția, *Revizorul* de Gogol (1958), care a obținut sufra-

giile publicului sovietic, opereta *Vint de libertate* de Dunaevski (1949), *O chestiune personală* de A. Stein (1955), *Bolnavul închipuit* (1960), *Vedere de pe pod* de Arthur Miller (1965), iar din dramaturgia originală, drama istorică a lui Camil Petrescu, *Bălcescu* (cu Mihai Popescu în rolul principal), *Iarbă rea* de Aurel Baranga ș.a.

În anii puterii populare, Teatrul Național a promovat — paralel cu repertoriul clasic — dramaturgia cu tematică revoluționară, inspirată de o nouă înțelegere a evenimentelor social-istorice, cu eroi reprezentând lumea în plină transformare. Ideea politică a devenit cheia interpretării. Teatrul, conceput ca un factor activ în modelarea conștiinței omului, în sens revoluționar, ca un mijloc de propagandă a ideologiei partidului comunist și a realizărilor obținute pe plan politic, economic și social, și-a adaptat repertoriul acestor obiective, stimulând pe dramaturgi și educând pe actori în spiritul unei arte înnoitoare. În acest context, rolul regizorului — factor de îndrumare, de coordonare și de disciplinare a forțelor artistice în reprezentatie — a crescut.

Dintre regizorii Teatrului Național — alături de cei menționați anterior — se cuvine a fi amintiți: Moni Ghelerter, Marietta Sadova, Al. Fintzi, Lascăr Sebastian, Horea Popescu ș.a.



Horea Popescu

Moni Ghelerter și-a făcut debutul ca regizor în 1946, cu *Unchiul Vania*. Spectacol de succes, în interpretarea frunțașilor primei scene a Capitalei, el a fost urmat, în 1949, de *Trei surori*, care marchează o dată memorabilă în arta interpretării cehoviene. Memorabilă, prin excelența jocului interpretelor (Aura Buzescu — Olga, Elvira Godeanu — Mașa, Maria Botta — Irina) și al actorilor: Costache Antoniu — Prozorov, N. Bălățeanu — Verșinin, Radu Beligan — Tuzenbah, I. Finteșteanu, Marcel Angheliescu etc. Seria succeselor regizorului a continuat cu *Romeo și Julieta* (1949) — protagoniști: Mihai Popescu și Maria Botta — cu *Egor Bulciiov și alții* de Maxim Gorki (creații datorate, îndeosebi, actorilor Gr. Vasiliu-Birlie, George Calboreanu, Maria Filotti). Regia lui Moni Ghelerter se caracterizează prin subtila sesizare a caracterului personajelor, prin sensibila exprimare a stărilor psihice, alternând speranța cu deprimarea, prin umanizarea poetică a ambiantei.

Cu o meticuloasă atenție pentru tipologie a realizat Al. Fintii spectacolul după dramatizarea romanului lui Vs. Ivanov, *Trenul blindat*, în magistrala interpretare a lui George Calboreanu (Verșinin) și a lui George Vrăca (Pehlevanov); cu aceeași putere de pătrundere a psihologiilor complicate a pus în scenă, mai târziu, *Oameni și șoareci* de John Steinbeck.

Regizoare cu înclinații pedagogice e Marietta Sadova; împletind vocația de actriță

(Gena din *Titanic-vals*, mama din *Fiul meu* de Gergely ș.a.) cu aceea de director de scenă, a montat, la Teatrul Național din București, nemuritoarea dramă a lui Delavrancea, *Apus de soare*, *Dr. Faust vrăjitor*, *Outline* de Giraudoux, *Rețeta fericirii* de Aurel Baranga ș.a.

Din generația următoare, astăzi, în plină maturitate creatoare, nu putem omite numele lui Horea Popescu, Ion Cojar, Sanda Manu, Mihai Berechet.

Cel dintâi, după o susținută activitate la Teatrul Giulești — ilustrată prin inventiva și expresiva satiră maiakovskiană din *Baia* și *Ploșnița* — a adus pe scena Naționalului un suflu nou, o intuiție a mișcării maselor, o înclinare către grandios și monumental. În *Richard al III-lea* de Shakespeare sau în *Danton* de Camil Petrescu el compune o frescă dinamică, imprimând o tensiune dramatică în caracterizarea personajelor (cu concursul unor excepționali actori ca Radu Beligan și Mircea Albulescu).

Ion Cojar, care și-a dovedit la Teatrul Mic conștiința responsabilității profesionale, a montat la Național, în ultimul timp, *Cițigătorul trebuie ajutat* de Iosif Naghiu și *Comoara din deal*, de tânărul dramaturg Corneliu Marcu Loneanu. Sanda Manu, inteligentă interpretă a textului dramatic, curajoasă în alegerea modalităților teatrale, fără a sacrifica tipologia specifică a personajelor, a prezentat un meritos spectacol cu *Romulus cel Mare* de Fr. Dürrenmatt, o vie și captivantă imagine a dramei eroice a comunistului în ilegalitate (*Valiza cu fluturi* de Iosif Naghiu), o satiră a moravurilor din vechea societate rusă (*Căsătoria*).

Actorul Mihai Berechet, optînd pentru profesia de regizor, se exprimă cu fațec și cu duioșie, în *Comedie de modă veche* de Al. Arbuzov, cu dezinvoltură profesională, în *Îmblînzirea scorpiei*, patetic, în *Marele Soldat* de Dan Tărechilă, în care eroismul colectiv se împletește cu speranța și cu suferința.



◀ Mihai Berechet



Ion Cojar ▶