

Credo-ul regizoral (II)

Făță de acest complex de sarcini și capcane a fost firesc ca, de la un moment dat, să se manifeste interes pentru regie nu numai ca artă, ci și ca știință, Camil Petrescu în calitate de estetician și Ion Sava ca teoretician și practicant au fost printre cei dintâi gânditori români care au abordat domeniul din această perspectivă. Crin Teodorescu e unul din cei ce au continuat cercetarea, elaborând chiar un concept de teatru văzut ca o succesiune de ideograme scrise cu corpurile și nervii actorilor, sensibilizând, materializând, obiectivând abstracțiile, solidificând o trăire concentrată, intensificată și tensionată până la paroxism, prin care să se opereze transmutarea necesară din cotidian în planul unei realități mai elevate, cu o temperatură mai ridicată, până la incandescență. Spectacolul teatrului „Bulandra” cu **Victimele datoriei** de Eugen Ionescu a încercat să exprime, într-un fel, ceva din acest concept nou. Aureliu Manea și-a propus să demonstreze, în prima, admirabila sa carte, **Energii spectacolului**, că regia e și artă și știință. El numește regizorul „un Inginer al Atenției”; vorbește despre „Arhitectura emoției”; dă vizualizării o accepție de „construcție”. El socotea că există o formă universală a actului teatral, conceput ca un **ceremonial**, iar pentru săvârșirea acestui ceremonial consideră **ritualul** drept intenția cea mai profundă stilistic prin care operează un regizor. Mare parte din tulburătoarele spectacole pe care le-a realizat până acum — **Rosmersholm** la Sibiu, **Britannicus** la Piatra Neamț, **Macbeth** la Ploiești, **Acești nebuni făcarnici** la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca — au avut o stranie expresivitate și, deopotrivă, o excepțională rigoare. Ele erau fastuos teatrale, dar în același timp autentice și organice pentru că în topologia înfrunghii scenice se îmbinau atât logica severă modern, atât posibilitățile verbale, cât și metodologia intuitivă a actorului cucerit de propunerile regizorale. Manea e de părere că trebuie folosite intensiv, în teatrul modern, atât posibilitățile verbale cât și cele non-verbale. Spune: „Pentru ca un actor să realizeze nestingherit sondele sale extreme în psihologie, regizorul va trebui să creeze în primul rînd «tăcerea»”. Și Lucian Pintilie se referă la revivificarea, sub zodie științifică, a vechilor mij-

loace histrionice pentru „remagicizarea teatrului”. Și alții caută acum a reintegra în actul teatral ceea ce s-a pierdut ori s-a rătăcit din mijloacele specifice. Eugenio Barba restudiază asiduu limbajul gestual, Ariane Mnouchkine recuperează limbajul comediei dell'arte. Un studiu al Evelynnei Ertel publicat în „Travail théâtral”, 1977, trece vechia și nobila artă prin filtrul unor categorii semiotice binare: semnificant — semnat, paradigmă-sintagmă, denotație-conotație, metaforă-metonymie, una din încheierile teoretice fiind că relația pe care teatrul o stabilește între semnele verbale și cele non-verbale e un mod de a de-codifica verbul, în sensul de a-i conferi o putere de figurare pe care el n-o posedă în limbajul obișnuit. Și masa rotundă italiană, condusă de Umberto Eco, din a cărei stenogramă a rezultat volumul masiv „Per una semiotica generale del teatro”, ajunge la concluzia (una din ele) că actualele limbaje teatrale sînt importante nu numai pentru că deschid drumuri noi de comunicare cu receptorii, dar și fiindcă-i pregătesc pentru inovațiile viitoare.

La noi, profesorul Henri Wald se referă la **semioză**, adică la întreaga activitate ce se desfășoară între semnificant și semnificație: energia metaforică și metonimică, atât constituantă, cât și expresivă, amplificarea cimpului semantic, retroacția semnificației. Prin **semioză** — ne spune — se formează nu numai **denotația**, ci și **stilul**, **conotația** adică, ceea ce în teatru este expresia concentrată a tuturor facultăților creatoare reunite și diriguite de regizor. Prin urmare, **stilul** spectacolului nu este o rezultantă a stilului literar, ci o sumă de componente printre care, în prim-plan, se află **gîndirea științifică, artistică a regizorului**. De aceea, vom găsi în **credo-ul regizorului** — atunci cînd e exprimat pe larg și explicit — și referiri la modalități, structuri, concepte ale formei, relații cu ceilalți factori creatori. Gheorghe Harag își explică spectacolul său **Procesul** de la Teatrul de Comedie prin conceptul de grotesc scenic aplicat unei realități care s-a impus ca grotescă atât autorului, cât și lectorului său de azi. Lucian Pintilie, lucrînd la **Livada cu vișini**, a caracterizat în următorul fel teatrul cehovian: „Istoriile unei agonii lipsite de atrocitate, o agonie idilică, inconștientă și iresponsabilă, istoria unui

mod de a muri... Agoniile au întotdeauna ceva macabru și idilic din pricina morfiniei. Inconștiența poate fi o asemenea morfină. Inconștiența-morfină este tema spectacolului meu". Crin Teodorescu își propune în *Victimele datoriei* folosirea maximală a capacității **proteice** a actorului; aceea de a intruchipa, fără a recurge la nici o schimbare de grimă, costum sau orice artificii exterioare, o succesiune de personaje; cu precizarea că toate aceste transformări să fie făcute „la vedere”, în plină lumină, în fața publicului. „**Proteism** înseamnă plasticitatea inferioară a actorului, labilitatea lui psihologică și expresivă, mobilitatea și fluiditatea lui lăuntrică, bine stăpânite și controlate, capabile să-l facă a trece brusc din liric în burlesc, din sensibil în dur, din comic în tragic și invers”. Ion Cojar și descrie astfel „modul ideal” de a practica regia „Să stabilești o structură dramatică limpede în urma lecturii unui text, să porți discuții cu interpreții, explicându-le nu numai scheme, ci mecanismele toate care fac dintr-un act teatral un eveniment important al existenței fiecărui individ în parte, dar și a grupului. Sigur, nu din prima clipă se găsesc răspunsuri sau soluțiile cele mai exacte, ci încercând, repetând de mai multe ori, obligându-i pe actori să forțeze imposibilul. Cred că numai în felul acesta se poate — atât cât se poate — atinge dezideratul suprem al teatrului: a trăi la indicativul prezent! Actul scenic să nu fie o simplă reprezentare, un act prestator de servicii artistice pentru populație, ci o încercare unică, irepetabilă, cu un coeficient cât mai mare de momente și soluții imprevizibile”. Iată cum definește Liviu Ciulei întoarcerea spre teatralitate: „....Adică spre imaginea și jocul care căutau să transcrie în concret mișcarea, ideea, aflate în și sub dialog... A fost o reacție împotriva imitării simpliste a vieții, împotriva ilustrativului, care alunecă la suprafața lucrurilor, împotriva lecturii indifferente și monotone a textului (lectură care este, de fapt, tot ilustrare, întrucât își propune să unească fotografia facilă a unui mediu văzut static cu derularea monotonă a cuvintelor expuse la nivelul prim de înțelegere)”. Așa s-a trecut la o nouă structură a teatrului românesc modern, sub regimul unui nou realism, trei fiind componentele hotărâtoare: „o tot mai adâncită preocupare pentru sensul social-politic; o deschidere spre public care a îngădui diversificarea relațiilor scenă-sală; și o dinamică mereu îmbogățită a creației de spectacol, o exersare multilaterală și mobilă a fiecăruia din elementele constitutive ale actului scenic”.

Dar cu cât regia avansează spre zonele finale ale artei și științei domeniile, cu atât mai acute devin controversile în jurul ei, luate de retracții, ignoranță, pre-judecăți. Una din aceste controversa: pre-

judecata respectării „cu sfîntenie” a textului. „A respecta cu sfîntenie” înseamnă după unii a conserva intacte toate datele concrete ale unui text, ceea ce este practic e imposibil, căci nu avem cum să reproducem exact, chiar dacă am dori, modul de vorbire, de vestimentație, mișcare, gestulație și modul teatral preferat de oamenii ce au inspirat piesele din vechime. În fapt, fiecare generație și fiecare epocă impun un anumit stil general independent de factura stilistică a lucrării. Ceea ce se păstrează, uneori timp îndelungat, este o formulă scenică o dată găsită, declarată sacrosanctă după ce disputele în jurul ei s-au stins. Dar și aceasta ajunge să se perimeze, să se conventionalizeze, și atunci cad în desuetudine piesele. Așa s-a produs eliminarea operei lui Molière de pe scenele franceze, a lui Goldoni de pe scenele italiene, a lui Caragiale, de pe scenele românești interbelice, opere uriașe fiind înstrăinate de public prin anacronism formal. Mișcarea postbelică ce a dus la orientarea „teatrului național-popular”, mai ales în Franța și Italia, mișcare inițiată de regizori celebri, a repus în circulație valori dramaturgice ce fuseseră degradate prin rea folosire. Tot astfel, la noi, unde prin efort regizoral — în primul rând — au reîntreat în circuitul scenic și au ajuns la cunoștința generațiilor noi de spectatori capodoperele lui Caragiale, Hasdeu, Davila, și au ieșit la lumină scrieri de anvergură ale unor cititori de acum aproape două sute de ani, sau ale lui Lucian Blaga și Camil Petrescu. În 1947, Ion Sava stipula, ca un precursor, că „Principiul regiei moderne este să nu-i ulțe pe morții cei mari, ci să-i readucă la viața teatrală, ținându-i mereu printre cei vii... Ca să pricape pe Racine, omul de azi și să se bucure de esența universală a lucrării lui, trebuie ca această esență să fie prezentată cu mijloace la îndemîna omului nou”. Însă ori de cîte ori, de pildă, s-a dat o nouă versiune scenică unei capodopere caragialeene, s-au auzit proteste din partea unor literați, artiști, critici, care, în fond și în formă, cereau să se revină la modalitatea anterioară de reprezentare, aceea din vremea lor, bine-cunoscută de ei, fixată pe reținele și în timpanele lor. Oricîtă bunăvoință s-ar manifesta, nimeni nu poate să reconstituie aïdoma o versiune anterioară, chiar dacă ar dori să se despersonalizeze total și să se folosească de foaia de plumbagină. Căci s-au petrecut mari mutații nu numai în modul de a gândi și înfăptui translația scenică a operei literare, ci și în modul de receptare. Un distins, prețuit și venerabil om de literă, de cîte ori venea vorba de capitolul modern al înscenărilor cu piese de Caragiale, capitol prețios și foarte bogat, avea o reacție de oroare, amintind că „a ieșit în scenă un actor care se spăla pe picioare la vedere” relatînd amănuntul cu tonul cu care s-ar

nara grozăviile ce au dus la pedepsirea biblică a cetăților Sodoma și Gomora. Recent, un venerabil și iubit cântăreț s-a ridicat și el, într-un articol, împotriva regizorilor tineri, pentru că aceștia ar schilodi în așa hal operele clasice încât elevii, copiii n-ar mai avea acces la ele, ori, vizionându-le, ar căpăta cunoștințe greșite, de aici putându-se conchide că în noua calitate, de anexă pedagogică a școlii, teatrului i-ar reveni sarcini suplimentare de lecturi impersonale în costume și decor, a căror exactitate să fie verificată cu strictețe, el neavând drepturi și îndatoriri hermeneutice, ce ar decurge din specificul său. Ce-i drept, unele teatre chiar dau curs unei asemenea cerințe făcând așa-zise „matinee școlare” cu piese din programa analitică liceală, montate cu zgîrcenie și aproximație de actori aflați în lipsă de ocupație și care, în fapt, îndepărtează tineretul școlar de teatrul dramatic, dîndu-i impresii false despre desfătarea spirituală ce o poate procura arta scenică. «Luînd ca moment de referință teatrul clasic — scrie, în replică parcă, Anca Ovanetz — pentru a intra în consonanță cu spectatorul de azi, regizorul nu poate crea imaginea scenică a unei opere dramatice decât situînd-o într-o perspectivă istorică dialectică față de acest spectator. Nu-



Expresivitate și rigoare în „Macbeth” creat de Aurel Manea pe scena ploieșteană (în imagine Corneliu Revent).

„distrugem” pe clasici interpretându-i, ci ne regăsim pe noi în clasici. Nu epuizăm o operă dramatică interpretînd-o, ci stabilim conexiunile acesteia cu publicul de azi, deschiderea ei spre noi. Nu-i jucăm pe Sofocle sau pe Shakespeare, pe Delavrancea sau pe Caragiale, dintr-un principiu cultural-documentar, ci pentru că descoperim în ei, și avem nevoie să descoperim, permanente ale spiritului uman». În acest sens a și montat, de altfel, regizarea comediei lui Caragiale la Iași și la Botoșani, sau **Despot-Vodă** la București.

Toate prejudecățile și falsele imputări la adresa regiei s-au colectat la un moment dat, la noi, într-o singură călimară publicistică. A existat un glas, probabil unic în lume, care a cerut pur și simplu desfășurarea regiei, ca fiind o noxă pentru arta teatrală, o barieră între scenă și public. Vox clamantis in deserto. Succesele noastre se datorează și regiei teatrale; nu s-a lansat nici o piesă originală importantă și nu a apărut nici un spectacol important fără o semnătură regizorală ilizibilă. Credo-ul regizorului, manifestul său artistic ne ajută să identificăm principiile care constituie acoperirea unei atare iscălituri și să pătrundem și mai adînc în procesul creației de gen. „Teatrul de stare” pe care-l enunță Alexa Visarion, „eseul scenic”, pe care-l profesază în manieră neo-barocă, adesea, Cătălina Buzoianu, monumentalitatea simplă pe care o caută, cu sagacitate, Horea Popescu, propensiunea lui Dan Micu spre parabola scenică, tentativele de program estetic chiar și ale celor mai tineri — Cristian Hadji-Culea, Silviu Purcărete, Dominic Dembinski, Victor Ioan Frunză, Alexandru Darie, Dragoș Galgoțiu — vădesc o personalizare și o elevare a regiei românești actuale de cel mai bun augur. Cărțile regizorilor — Aureliu Manea, Cătălina Buzoianu, Mihai Dimiu, Mihai Măniuțiu — și studiile întinse ce le-au fost și le sînt mereu consacrate în cărțile de teatrologie, în publicații, arată și ele că e vorba de un fenomen cuprinzător și configurativ, care va rodi neîndoiește în cîmpul teoriei.

Anticii obișnuiau să spună — după Democrit din Abdera: „Lumea este o scenă, viața, o reprezentație. Ai venit, ai văzut, ai plecat”. Însă chiar și pentru această reprezentație oamenii au închipuit prin vremuri un regizor fabulos care tînde s-o orînduiască, numîndu-l pe acesta în multe feluri. Cu atît mai mult cred că trebuie să avem încredere în bunii și apropiații noștri regizori tereștri, mai ales că au dovedit — și ne dovedesc mereu — că o merită și mai cu seamă că după ce-ai plecat de la o reprezentație de-a lor care te-a încîntat, poți să te și întorci, s-o mai guști o dată.

Valentin SILVESTRU