

SCRISOARE DIN LENINGRAD

de la
G. TOVSTONOGOV

despre

CANONIZAREA, PROSPETEȚIMEA CREAȚIEI ȘI CULTURA REGIZORULUI

Insemnările de față le-am adunat în momente diferite și din motive diferite. Regizorul de astăzi seamănă cu un scriitor : lucrează tot timpul — observă, privește, călătorește ; acestea îi sînt tot atît de importante cît munca cu actorii sau concepția unei mizanscene. Gîndurile de mai jos fac parte din viața, din preocupările mele. Sînt răspunsuri la întrebări pe care mi le pun, sînt întrebări la care aș fi vrut să capăt răspuns.

Un elev de-al meu, la facultatea de regie, și-a susținut deunăzi diploma de absolventă cu un spectacol pus pe scena unui teatru din Republicile baltice. Comentîndu-și spectacolul în fața unei comisii prestigioase a mărturisit printre altele : „Am fost foarte bine primit la teatru. Actorii mă șiau elev al lui Tovstonogov și aveau încredere în mine“.

L-am ascultat gîndindu-mă : Vreau, nu vreau — trebuie să răspund pentru faptele lui. Fiecare an ce trece, fiecare spectacol nou pe care-l pun, sporește greutatea răspunderii ce apasă asupra mea. Dar eu nu sînt scutit de greșeli. mă pot împotmoli și în căutări. Și fără îndoială, cel ce-ar spune : „Iată un elev al lui Tovstonogov“ se așteaptă să descopere la respectivul elev o anumită asemănare. o scriitură leită cu a mea. Ba unii vor pretinde și chiar au pretins : „la Tovstonogov spectacolul e așa ; Tovstonogov face (sau — și mai îngrozitor — învață !) așa ; iar la dumneata e altfel“. Îngrozitor — cînd te gîndești că „ceea ce fac eu“ sau „ceea ce îi

învaț eu pe studenți“ este adesea opinia unui terț. Eu știu bine că nu pun niciodată în scenă, folosind drumuri bătute, că nu spun niciodată elevilor un lucru, bun pentru toate cazurile. Ba de multe ori nici nu știu prea bine ce le voi spune în cutare caz și cum le voi vorbi. Cu toate acestea aud pe cite unii : „la Tovstonogov e așa, la voi e altminteri“.

Și, uite așa, zi de zi, ceas de ceas, simțim cu toții — și voi și eu — apăsîndu-ne mecanismul care condiționează apariția și determină înfrîurirea șabloanelor, în mod eronat trecute drept *tradiție teatrală*. E deajuns să-ți dai seama că același mecanism a acționat și acum zece ani și acum 30 de ani, ca să înțelegi, cît este de complex, de sensibil și de dialectic și că ceea ce numim în mod curent transmiterea tradiției teatrale se cere văzut în perspectiva scurgerii timpului. Sînt parcă în mod fizic oripilarea ce-ar fi încercat-o Stanislavski, Vahtangov, Meyerhold, dacă li s-ar fi înfățișat spectacole lucrate — după 20 sau 30 de ani de la dispariția lor, ca fiind realizate exact după tiparul lui Stanislavski, Vahtangov, Meyerhold.

De aceea orice canonizare îmi trezește neîncredere.

Dar lăsînd istoriei grijile ei, stabilirea locului ce ocupă teatrul în istorie — să recunoaștem adevărul că asistăm neîntrerupt la acte de canonizare, că în orice caz, încercările de canonizare se manifestă perpetuu. În artă sînt preluate, din păcate, modelele.

nu gîndirea artistică. Și mă cuprinde teama cînd aud că undeva cineva pune în scenă „ca Tovstonogov“, sau că sînt dat drept model. Mă stăpînește o adevărată neputință plină de minie, pentru că-mi lipsește mijlocul tehnic cu ajutorul căruia să fiu în stare a opri acest proces și să pot striga: nu se poate pune în scenă „după x“ sau „după y“, și, în general, nu se poate pune în scenă după cineva, ci doar după tine însuși! Nu e nevoie, nu se cade, este și imposibil și dăunător și jignitor a canoniza, adică a decreta drept model obligatoriu un regizor sau altul din istoria teatrului sovietic. Ceea ce trebuie, este să nu uităm niciodată că toți marii artiști au fost deschizători de drumuri, dar că niciunul nu a închis vreun drum.



Critica își are legile ei, legile genului criticii. Eu sînt dator să le iau în considerație, tot așa cum critica e datoare să ia în considerație legile artei mele. Aici are întotdeauna loc o contradicție, dar o contradicție dialectică; așadar, o contradicție menită să dea naștere unității. În acest caz este necesară cunoașterea reciprocă. Eu să înțeleg criteriile criticului, criticul la rîndul lui să înțeleagă metodele de creare ale spectacolului, procesul nașterii lui, să înțeleagă relațiile contemporane dintre actor și regizor. (Fiindcă aceste relații sînt azi altele, decît acum un deceniu sau două...).

Există unii critici pe care eu nu-i citesc, decît ca să aflu dacă înjură sau laudă. Pentru informare. Asemenea critici nu sînt de citit. Ei scriu despre teatru, fără a fi critici, după cum mulți dintre cei ce pun spectacole, le pun fără a fi regizori. Din păcate, numărul unor atari critici e în continuă sporire. Există însă și alți critici. Pe aceștia, citindu-i, simți o adevărată încîntare. Sînt realmente utili. Sînt artiști, gînditori, analiști. Ei scriu despre artă, despre teatru, dar se gîndesc la om, la umanitate... La ei mă refer.

Vreau să citesc nu numai despre filozofia spectacolului, vreau să citesc și despre structura lui. Pînă și cea mai bună critică, după părerea mea, îndeplinindu-și îndatoririle de ordin literar, filozofic și publicistic evită să analizeze tehnica, mijloacele teatrale utilizate: alternanța ritmului în spectacol, muzicalitatea lui, aritmia intenționată în comportamentul actorilor, în momentele hotărîtoare, contrastele de culoare, contrastele de planuri, gama de lumini, stilurile vorbirii scenice, corelația structurilor sociale ce apar în spectacol și multe, multe altele. Acestea arată doar la prima vedere a fi de natură tehnică.

Ele ar trebui să facă parte din articolele critice. Deoarece conținutul spectacolului se află inclus nu numai în vorbele rostite de actor și nu numai în manifestarea individuală a caracterului interpretat, dar și în combinarea diverselor mijloace teatrale, în contrapunctarea lor. Toate acestea un critic e dator să le cunoască și trebuie să intre mai mult sau mai puțin în analizele ca și în scrierile lui publicistice și filozofice. Deoarece numai în acest fel poate fi în măsură să influențeze spectatorul.

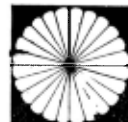
Criticul e obligat să posede o cultură universală. Dar regizorul? În ce constă oare cultura universală a regizorului, astăzi?

E o chestiune care mă preocupă cu deosebire.

Fiecare carte pe care o citesc, fiecare călătorie — prin țară sau prin străinătate — îmi dau sentimentul puținătății cunoștințelor mele. Trebuie să-ți găsești timp pentru toate: pentru citit, pentru privit, pentru văzut. Sînt obligat să cunosc stadiul artei mele — să cunosc toate curente, toate orientările, toate căutările, toate „ismele“. Pentru ce? Ca să pot fi eu însumi.

E doar în aparență un paradox. Călătoresc în străinătate, urmăresc spectacole din felurite țări. Totuși, spectacolele mele cele mai apreciate, în acești ani, au fost montate pe texte ale clasicilor ruși. Și mă îndoiesc că s-ar putea susține că la Teatrul Mare Dramatic din Leningrad s-ar face simțită vreo imitare nemijlocită a ceea ce am văzut pe scenele străine sau în cinematografia străină. Cunosc însă cazul unor regizori care nu au călătorit nicăieri și au văzut prea puțin, dar care sub impresia puternică lăsată de cutare creație a unui mare maestru al artei teatrale sau cinematografice occidentale, încearcă s-o transpună aidoma în spectacolele lor. Așa ia naștere provincialismul.

Trebuie să călătorim, trebuie să cunoaștem. Trebuie să citim, să învățăm neîntrerupt. Să studiem istoria și teoria artelor, să studiem limbile străine, să cunoaștem largă arie de cuprindere a științei contemporane — de la fizică, științele naturii, la sociologie. Fără îndoială, nu la nivelul specialistului; dar ce se petrece acolo, ce preocupări agită aceste domenii trebuie să știm. Și încă o dată, trebuie să citim, să citim, să citim.



Dar nu dispăre oare prospețimea creației odată cu prea multe cunoștințe? Se vorbește mult despre așa-numita „filă albă“ a conștiinței artistului.

Cunoștințele nu sînt niciodată prea multe. După mine, „fila albă“ este o legendă. Stanislavski, Meyerhold, Tairov nu sînt exemple

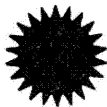
de analfabeți. Eisenstein era o enciclopedie. N-aș putea pomeni decât genii izolate cu cunoștințe puține (să recunoaștem însă — nu din domeniul regiei!). Dar să lășăm geniile. Exemplul lor nu demonstrează nimic. Cunosc erudiții lipsiți de înzestrarea specifică regizorului. Ei ar fi fost poate foarte buni oameni de știință. Și-au ales doar greșit profesiunea. Refuz însă, să înțeleg un regizor hărăzit cu darul profesiei sale care nu vrea să învețe și să cunoască mai multe.

Cultura, procesul propriu-zis de asimilare a culturii, este pentru regizor echivalent cu antrenamentul: cu antrenamentul gândirii, al concepțiilor, al gustului. Un regizor de pe Prospectul Nevski, mergînd de la gara Moskovskaia pînă la Amiralitate poate să vadă mai mult și să gîndească mai mult, decât altul care stă trei luni la Paris. E nevoie să fii pregătit ca să înțelegi profund și Lenin-gradul și Parisul. Ignoranța, vorba lui Marx, nu a ajutat încă pe nimeni!

Dar cultura regizorului își are propriile sale particularități. Sînt particularități care îl înrudesce cu scriitorul și cu cercetătorul științelor naturii. Scriitorul își are un laborator propriu de creație. Cîmpul lui de experiență este viața și o foaie albă de hîrtie.

Laboratorul de creație propriu regizorului este viața și scena, actorii și spectatori. Ultimele trei elemente (scena, actorii, spectatori) sînt pentru regizor foaia albă de hîrtie. Aceasta este particularitatea profesiei noas-

tre. Axioma ei, ba mai mult, această primă particularitate este și prima axiomă. Actorii lui Stanislavsky au ajuns să creeze tipuri profunde din drama realistă, încercîndu-și puterile, antrenîndu-se în toate genurile posibile, chiar și în operetă. Cine se va încumeta să afirme astăzi că orizontul lui Stanislavsky și diapazonul lui actoresc nu s-a îmbogățit în montarea deopotrivă a operetelor și a pieselor lui Hauptmann, Maeterlinck, Andreev, Ibsen...



Un exemplu din laboratorul unui scriitor. Lev Tolstoi — se știe — studia cu atenție psihopatii și vizita sanatoriile de bolnavi mintali. Anomaliile comportamentului uman îi erau necesare și importante. Se mai știe însă că opera lui Tolstoi este uimitor de sănătoasă, că niciodată un om cu psihicul bolnav n-a fost eroul vreunei opere tolstoiene. Asemenea personaje există în romanele și povestirile lui doar ca figuri episodice. Scriitorul simțea însă nevoia să cunoască întregul diapazon al manifestărilor umane. Nu se poate să cunoști doar o jumătate de diapazon, sau un sfert de diapazon — este necesar să cunoști întregul...

Melania Ursu, Ligia Moga, Liliana Welther și Dorina Stanca în „O femeie fără importanță“ de Oscar Wilde, la Teatrul Național din Cluj. Regia: Ion Taub. Scenografia: Mircea Matcaboji.

Fotocronică

