

științelor pasionate se cuvine să se construiască conceptele serioaselor echipe de spectacol. Actorul de valoare trebuie câștigat pentru o cauză și un program, pentru o gândire de teatru căreia să i se proclame liber, pe drept cuvânt, stăpîn și rob.

Dacă generația noastră de regizori, dintre care cei mai mulți au avut semnificativa șansă de a se întâlni, a discuta și a se confrunta la Birlad, nu își va defini clar și viguros profesiunea de credință politică, estetică și profesională, nu va face efortul exprimării întru definire, atunci actorul ar putea să devină nu un aliat al regizorului, ci un adversar al lui și, în cele din urmă, al teatrului. Dar, în acest caz, principalii vinovați, pe drept, de neiertat, am fi noi, regizorii. Am, însă, convingerea că așa ceva nu se va întâmpla. Trebuie să ne convingem toți colaboratorii de probitatea noastră, dacă o avem, de talentul nostru, dacă știm să ni-l exprimăm, de necesara noastră autoritate, dacă avem pentru ce s-o profesăm. Toate aceste condiționale trebuie, însă, să se transforme în adevăruri prezente, necondiționate; altminteri, n-am mai avea nici rațiunea, nici dreptul de a exista.

Comuniune, efort, expresivitate. Spectacolul de teatru este mai mult decît atît? Poate să fie mai mult. Trebuie să fie.

■ ANCA  
OVANEZ-  
DOROȘENCO

## Actul teatral — spațiul unor întîlniri fundamentale

Conceptul modern de artă a spectacolului s-a cristalizat în momentul în care teatrul a ieșit din sfera individualismului — a liberului-arbitru al actorului, al decoratorului și chiar al dramaturgului — și a trecut în domeniul unei arte colective. Pentru aceasta a fost necesară solidarizarea elementelor componente ale actului scenic, o structurare artistică și ideologică a imaginii spațiului teatral, care să dea înțeles întregului, semnificație, faptului scenic. Cum spunea Ion Sava,

teatrul modern nu va mai fi o suită de dialoguri literare, rostite mai bine sau mai prost, ci o suită de acte teatrale.

Regizorul, creatorul acestui limbaj specific de comunicare — limbajul unui spațiu de întrunire (scenă + sală) —, raportează spectatorul — direct, viu și imediat — la istorie și la marile evenimente ale epocii sale, reflectă relațiile fundamentale ale omului cu lumea. Prin actul teatral modern, spectatorul este implicat, capătă conștiință de sine în contextul unei uriașe existențe colective, devine conștient și, deci, responsabil. Funcția actului teatral modern este de a activa conștiința prezentului. Memoria lumii devine memoria omului de azi, experiența istoriei, propria sa experiență, destinul societății moderne, propriul său destin. Astfel nu uităm revoluțiile, războaiele, lagărele, crimele istoriei și culmile ei de glorie; astfel ne apropiem trecutul strămoșilor, lupta lor pentru independență, dreptate și adevăr devine propria noastră luptă.

Pentru a activa conștiința unui spectator suprainformat de lecturi, filme, emisiuni de radio și televiziune, limbajul teatral trebuie să fie de o vitalitate șocantă, de o vibrație maximă și de o actualitate acută. Numai teatrul de maximă actualitate este un teatru vital. Numai implicarea publicului în problematica actului scenic poate determina ca spațiul teatral să devină spațiul unor întîlniri fundamentale.

Montarea unui text dramatic reprezintă procesul de cunoaștere a lumii prin intermediul unui univers poetic deja constituit. Regizorul nu poate efectua cunoașterea și, implicit, creația, în afara acestui univers poetic, ci numai din interiorul său. A transfera un limbaj poetic literar într-un limbaj poetic spațial, a efectua mișcarea de verticalitate senzorială a unor parametri poetici orizontali este o operație de constrîngere maximă, căreia regizorul îi caută forma dinamică — mișcarea și, deci, libertatea sa.

Să luăm ca moment de referință teatrul clasic. Pentru a intra în consonanță cu spectatorul de azi, regizorul nu poate crea imaginea scenică a unei opere dramatice decît situînd-o într-o perspectivă istorică dialectică față de acest spectator. Nu-i „distrugem“ pe clasici interpretîndu-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-documentarist, ci pentru că descoperim în ei, și avem nevoie să descoperim, permanențe ale spiritului uman; spectacolul este meditația noastră asupra condiției umane, în perspectiva istoriei. Nu putem exista fără sentimentul continuității cu ceea ce am fost și fără perspectiva a ceea ce vom fi.

„Regizorul nu poate să fie exclusiv în slujba operei dramatice, pentru că el, ca

artist, trebuie să fie în slujba timpului pe care-l reprezintă ca cetățean", spunea Erwin Piscator. Claritatea convingerilor sale ideologice asigură fermitatea opțiunilor sale artistice; conștiința sa de cetățean al unei lumi cu mari neliniști și mari responsabilități asigură unitatea structurală a viziunilor sale plastice, a imaginilor sale scenice, dimensiunea limbajului său teatral.

Am montat teatru clasic românesc și universal: *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale; acum lucrez *Dale carnavalului* și, cu aceeași trupă a Teatrului Național din Iași, voi pune în scenă *O noapte furtunoasă* și *Năpasta*. Am montat, de asemeni, *Sinziana* și *Pepelea* de Vasile Alecsandri și doresc un spectacol cu *Locul ielelor*; am montat Euripide (*Troienlele*), într-o formulă mult discutată la vremea ei, și Shakespeare (*Nevestele vesele din Windsor*), Schiller (*Intrigă și iubire* — care a făcut 250 de reprezentații), Goldoni (*Războiul vesel*), apoi Ibsen, Pirandello, Lorca și, acum, am început lecturile la *Livada cu vișini*.

Nu am spațiul necesar pentru a analiza problemele puse de fiecare dintre aceste texte clasice în parte, ceea ce am spus, însă, mai sus, despre deschiderea dramaturgiei clasice spre noi, despre meditația noastră asupra condiției umane, a constituit, de fiecare dată, problema majoră a spectacolului respectiv: a mea și a scenografului cu care lucrez, George Dorosenco, și, implicit, a trupei Teatrului Național din Iași, cu care am realizat majoritatea acestor montări.

În procesul de creație a imaginii artistice, actorul este elementul vital al spațiului scenic. Teatrul modern înseamnă relație. Cel care stabilește conexiunile în spațiul scenic este actorul. Actul teatral înseamnă comunicare cu spectatorul, și cel care-l înfruntă, îl deschide și îl implică în dialog este actorul. El, actorul, este magul spațiului pe care l-au conceput, l-au organizat, în munca lor conceptuală, regizorul și scenograful, pregătindu-i imagini posibile și semnificații virtuale. Regizorul trebuie să-i creeze actorului dispoziția de a se dăruia, de a se descoperi pe sine, de a se obiectiva, de a se pune în mișcare, provocând asociații neobișnuite între lucrurile cele mai simple. Prin plasarea actorului într-un spațiu teatral, regizorul și scenograful trebuie să-i determine acestuia capacitatea de a descoperi amănunte ale vieții, insesizabile ochiului obișnuit, să-l facă sensibil la atingerea aerului, a luminii, a obiectelor și ființelor care-l înconjoară; trebuie să-l facă disponibil să intre în relații noi cu lucrurile știute, redându-le prospețimea și poezia, dându-le înțelesuri esențiale, curățind de zgura automatismului receptarea lumii. Actorul, în spațiul scenic, trebuie să capete puterea de a face vizibil invizibilul, de a trece ideile, din zona glacială a abstracțiunilor, în sfera sensibilă, caldă, vibrândă, a simțurilor. El ne apropie de cele mai tainice raporturi dintre ființe și lucruri, relaționând

neașteptat obiectele percepției noastre coidiene. Regizor și scenograf, lucrând mereu alături, fac actorul să reprezinte universul pe o platformă, un carton să devină un copac, o scară — un munte, o furtună — soarele. Pe câțiva metri pătrați de scindură încapă toată istoria, cu pildele sale, cu semnificațiile ei cruciale. Aici se raportează omul la istorie, aici îl facem responsabil de prezent și-l proiectăm în viitor. Prin puterea de a reprezenta și de a crede în reprezentările sale, actorul face ca lucrurile care sînt să semnifice, el însuși semnificînd. Regizorul pune actorul — odată intrat în scenă — în relație cu această lume de semnificații și, din acel moment, nici un gest, nici o tăcere, nici un sunet, nici o mișcare nu mai este întâmplătoare; ele devin componente organice structurale ale unor imagini artistice, care alcătuiesc poetica spațiului scenic, limbajul său specific de comunicare.

De multe ori, în teatru, din comoditatea de gândire a regizorului, conjugată cu inerția netulburată a actorului, repetiția devine un mecanism de reeditare a unor automatisme, de cimentare a unor mijloace de expresie constituite într-un cod intangibil, ca un fel de cod al manierelor elegante; codul de comportare scenică. Acestuia i se supune orbește actorul cabotin — nu netalentat. Cabotinul fascinează, deseori, prin ușurința cu care-și folosește arsenalul de jonglerii psihologice și fizice; cabotinul este, însă, o persoană „în sine”, care nu intră în relație cu nimeni și nimic, care joacă pentru a plăcea. El nu comunică o idee, un adevăr, nu iubește un autor, nu iubește scena; el îi folosește pe toți și totul pentru el însuși. Este un narcisist, se oglindește pe sine, în lumina reflectoarelor. Cabotin poate fi actorul, regizorul, scenograful — orice formă de exhibiție, în sine, în spațiul scenic, este o formă a individualismului — și reprezintă pericolul care pîndeste teatrul viu, adevărat. Cabotinul nu se întîlnește cu nimeni în spațiul scenic, el se aduce pe sine pentru o demonstrație gratuită, și atît.

Găsirea lungimilor de undă prin care comunicăm viu, în adevăratul înțeles al cuvîntului și direct cu spectatorul, este mobilul căutărilor noastre scenice, pe planul spațiului și al dinamicii imaginii scenice, acestea, susținute și justificate, în același timp, de un anume ideal etic, politic și social, fără de care nu putem concepe arta teatrului.

Opțiunile regizorului sînt marile sale responsabilități. Libertatea sa constă în înțelegerea constrîngerilor sale, ca artist, în fața unor determinări fundamentale: opera dramatică deja constituită, ca limbaj artistic, actorul constituit, ca personalitate scenică, publicul, ca imperativ al epocii. Și, aceasta, pentru a oficia întîlnirea cu spectatorul, cel care — dacă nu se arată disponibil să primească mesajul — lasă spațiul teatral să arate ca un spațiu neutru, în care nu se întîmplă nimic.