

## REGIE ÎN SISTEM METRIC ?

Am mai avut ocazia în paginile revistei să demonstrez inanitatea „prefetelor” scrise de regizori la viitoarele lor spectacole; ori cele intenționate sînt încorporate obiectiv în spectacol, și atunci enunțarea lor e pleonastică, e superfluă, spectacolul vorbind de la sine; ori nu sînt, spectacolul refuzînd „să vorbească”... și atunci conferențiarul de pe delături e de-a dreptul ridicol. În orice caz, în condițiile breslei noastre, singur *spectacolul* e în măsură să grăiască *pentru* și *în* numele nostru.

Aș folosi însă spațiul tipografic oferit în alt scop. Actuala stagiune deschizîndu-se puțin timp după ce am trăit împreună cu întreaga națiune evenimentul capital al Congresului X precum și a XXV-a aniversare a Eliberării, ne simțim solicitați la o meditație mai gravă asupra rosturilor muncii noastre. Și poate nu atît făcînd un bilanț de succese — care nu au lipsit — cît o reexaminare critică a înseși sensurilor fundamentale ale artei noastre.

Este regia de teatru un scop în sine ?

Urmăresc eforturile noastre de înnoire niște obiective bine determinate, susținute cu consecvență și claritate ?

Sîntem conștienți că înnoirea în teatru (necesară aici ca și în orice alt fapt de *viață*, unde stagnarea înseamnă moarte) e guvernată de o lege obiectivă, al cărei sens este *continua vitalizare a actului de comuniune cu publicul, de aici și de acum ?*

Sîntem convinși că un teatru nu-și are rațiunea de a fi decît dacă oferă publicului său o *experiență fundamentală*, în stare să-l *lumineze* asupra a ceea ce trăiește, și să-l *dinamizeze* în ceea ce are de făcut ?

Realizăm noi întotdeauna că orice urmărire de „efect” — sau, dacă vreți, orice „inventie de limbaj scenic” — își găsește rațiunea de a fi și valoarea numai în măsura în care face mai *comunicabilă* această *experiență fundamentală*, și în același timp reușește o mai activă *stimulare* („*provocare*”, „*dinamizare*”) a auditoriului ?

Dramaturgii noștri realizează că din noianul pieselor scrise de-a lungul veacurilor au supraviețuit numai acele opere care au surprins *conflictele specifice* momentului istoric și societății în care au apărut ?

Cu alte cuvinte, răspunde activitatea noastră unor nevoi reale, adevărate, ale oamenilor în mijlocul cărora trăim ?

Dacă vom încerca să reexaminăm cele ce facem, în lumina acestor întrebări (și a altora asemănătoare), într-un efort de luciditate și de cinste față de noi înșine, vom putea ajunge la un raport autentic, nefalsificat și nemistificat, cu propria noastră activitate. Altminteri, eșuăm în rutină, mimetism, impostură.



Pentru cine va rămîne poate nedumerit în fața rîndurilor de mai sus, am să adaug că aceste întrebări mi-au venit în minte asistînd la o serie de spectacole unde divorțul sală-scenă era dezolant de evident. (Chiar dacă uneori el fusese mistificat de o anumită critică grăbită, entuziastă și confuză, nesigură pe propriile intuiții, dar snoabă, cam certată cu rigoarea de gîndire, iar uneori și nițeluș semidoctă.)

Pe de o parte, e vorba de acele spectacole impersonale, cenușii, amorfe, realizate din rutină, uneori din „superstiție” culturală. Imaginile lor, izvorite în virtutea inerției

(și nu dintr-o tensiune de creație, de invenție scenică, din nevoia stringentă de obiectivare a unor idei vii), nu au forță de acționare, pentru că nu sînt decît semnele sleite, devitalizate, ale unor experiențe moarte. Făcătorii lor s-au străduit să copieze niște forme de artă consacrate și nu au izbutit decît un decalc al cadavrelor acestora, neajungînd niciodată la un contact original cu nucleul viu, profund, al capodoperei. „Côpii ale cōpiilor“, ele nu mai pot să comunice *viață*, și este explicabil de ce nu ajung la public, de ce publicul rămîne indiferent și apatic în fața lor.

Dar mai sînt și spectacole care se vor experimente inovatoare și care, dintr-o sumă de motive, ajung la un rezultat similar.

S-a vorbit, de pildă, despre un spectacol cu o tragedie antică, ce propunea — printr-un raport nou între actori și public — o comunicare mai apropiată decît cea obișnuită (deci, și o apropiere a motivului antic de zilele noastre). Dar acest obiectiv fundamental al modalității alese era redus la zero, de o altă opțiune a regizorului, diametral opusă: hieratizarea jocului actoricesc, care *îndepărta* evenimentul de spectator. La această lipsă de rigoare în gîndirea de bază a spectacolului, se mai adăugau și alte inconsecvențe și confuzii, ca de pildă oscilarea jocului între „ritual“ și „trăirea psihologică realistă“; sau faptul că actorul — situat la numai cîțiva centimetri de spectator — nu se adresa acestuia direct (cum ar fi fost normal, o dată aleasă această modalitate), ci se prefăcea că nu-l vede (cum era normal în convenția celui de-al patrulea perete, din modalitatea naturalistă...)

Adevărul este că aici realizatorul — și nu e singurul — a împrumutat niște modalități (ceva de la Grotowski, ceva de la *Living*, ceva din teatrul de ritual), pe care le-a amalgamat fără să reflecteze mai profund asupra rosturilor și implicațiilor lor, asupra a ceea ce *vor să semnifice*, la originile lor, aceste moduri expresive. Tinerii noștri experimentatori (ca și entuziaștii lor susținători din critică) trebuie să aibă în vedere că un mod expresiv nu e o haină de gata, care se potrivește oricum și oricui, ci *manifestarea în concret (în imageria artei) a unui act de gîndire, de opțiune filozofică*.

„*Chaque technique renvoie toujours a une métaphysique*“ spunea Sartre — și noi trebuie să înțelegem că nu putem adopta niște „modalități“ făcînd abstracție de ceea ce acestea implică, după cum nu putem îmbrăca niște uniforme sau niște costume sacre fără să ne gîndim la ceea ce ele „semnifică“.

Numai în măsura în care experiența pe care vrem s-o comunicăm, meditația noastră asupra vieții și reflectării ei în artă cer cu necesitate, cu stringență, o nouă modalitate expresivă, o inovare a limbajului, aceste acte au sens și justificare. (Și, în ultimă instanță, și *valoare*: atît *estetică*, în planul creației, cît și *etică*, în planul luptei pentru impunerea noului.)

Fără această *rigoare de gîndire*, fără această *acoperire cu substanță*, non-conformismul nostru rămîne o „côpie a cōpiilor“ la fel de conformistă.



Mi-am afirmat convingerea că regia nu e un scop, ci un mijloc. Am fost bucuros văzînd cum un critic atît de lucid și atît de modern ca Roland Barthes demontează mitul „regiei“ în sine (în *Deux mythes du jeune théâtre* din *Mythologie* p. 124). El arată că, în ochii publicului burghez, valoarea unei mizanscene stă în cantitatea de truvaiuri realizate. Această reprezentare falsă își are rădăcina în aspra lege a schimbului, proprie societății burgheze: e necesar ca prestațiile regizorului să fie cît mai vizibile, pentru ca fiecare burghez-spectator să poată controla pentru ce acesta „ia banii“. Cu cît prezența „regiei“ e mai manifestă, cu cît aportul ei e mai computabil în suita de truvaiuri, de reușite formale (indiferent de fondul real al piesei), cu atît legitimitatea regizorului e mai atestată — deci și remunerația lui, justificată.

În analiza lui, Barthes demistifică tendința societății capitaliste de a transforma arta într-un fenomen cantitativ, care să ia forme metrice simple, astfel încît să devină ea însăși o „marfă“ între altele, un obiect de comerț inserat într-un sistem numeric de schimb. „Dau bani la teatru — gîndește burghezul —, în schimb pretind o regie vizibilă, chiar computabilă dacă se poate“. El e bucuros cînd poate descoperi că banii „investiți în talent“ au în fine un randament controlabil.

La noi, unde nu mai guvernează legea dură a schimbului, mai operează însă reziduri de mentalități burgheze și snobismul. Snobul nu concepe „regie“ fără excentricități ostentative, fără intervenții arbitrare, sau măcar nisaiva „jocuri de lumini“<sup>1</sup>, în stare să dovedească peremptoriu că există „o mîină regizorală“ care nu stă degeaba.

<sup>1</sup> Cum îmi reproșa cineva la *Prețul*.

Însă aceasta e o mentalitate care falsifică lucrurile, mistificând esența judecății de valoare asupra mizanscenei. În realitate valoarea sau non-valoarea unei puneri în scenă o determină *stabilirea sau nestabilirea unui contact — profund, autentic, amplu — cu fondul real al piesei*, și nu numărul „găselnițelor”. A te entuziasma numai pentru că X a înlocuit stilul academizant în abordarea cutărei piese cu un stil „nouvel vague”, fără a discuta *și realizarea în spectacol a punctelor nodale ale operei* (cum au făcut unorii entuziaști noștri), echivalează cu o operație, voită sau nu, de mistificare a spectatorului. Aceasta e îndepărtat de la tensiunea intelectuală latentă în operă, de la ascuțișul raporturilor conținute în ea: el e închis în servitutea unui pur formalism, unde „revoluționar” și „de avangardă” e calificat realizatorul, care „îndrăznește” să substituie o manieră cu alta. Însă — arată Barthes —, „*cela est égal et il n'avance à rien de remplacer un style par un autre: Eschyle auteur bantou n'est pas moins faux qu'Eschyle auteur bourgeois*”.

Cred că anumite insatisfacții produse la noi de unele spectacole inovatoare pe texte mari — shakespeareene sau brechtienne, de pildă — nu proveneau din intenția înnoitoare afișată de realizatori; ci din faptul că inovarea în speță se epuiza în efortul *substituirii unui stil cu altul, fără a atinge fondul de „tensiune intelectuală latentă” al piesei, sau „raporturile ascuțite” din interiorul ei*: inovarea stilistică nu ajungea să obiectiveze „nucleii profunzi” ai operei, și de aceea spectacolele — în ciuda unor reușite formale sau izbutirii unor soluții parțiale — nu au satisfăcut. (Și e semnificativ cum cele mai categorice reușite *ale acestei regii* au avut loc *nu pe texte majore*.)



Legat de aceasta trebuie înregistrată apariția — nouă în peisajul nostru — a fenomenului de desconsiderare declarată a operei. Realizatorul urmărește să se exprime pe sine, și de aceea nu mai are nici un fel de scrupul, nu numai față de indicațiile de reprezentare date de autor (lucru practicat de mai multă vreme de noi toți), dar nici chiar față de latențele obiective ale operei, de direcțiile ei de bază, nici chiar în cea mai generală accepție cu putință. Am asistat astfel la un spectacol *Amphytrion 38*, unde se făcea tot ce se poate imagina pentru a-l „bruia” pe Giraudoux (și la timpul respectiv mi-am comunicat nedumerirea colegului și prietenului meu Cernescu). După aceea, am mai văzut și alte spectacole care se desfășurau într-o totală ignorare a operei și autorului. Aceasta ridică două chestiuni:

Una, elementară: dacă nu-ți place o piesă, dacă o consideri insuficientă pentru ceea ce vrei să comunici spectatorilor, cine te obligă s-o realizezi? (Cea mai obtuză administrație nu mai obligă astăzi un regizor să lucreze împotriva opțiunilor lui.)

A doua, ținând de estetica teatrală: *cît și cum* un regizor se exprimă pe sine punind în scenă piesele altora? Voi lăsa cuvîntul pentru răspuns unor personalități ilustre din teatrul contemporan:

„M-am pus pe mine însumi în aceste puneri în scenă?” — se întreabă Eric Bentley. „Am învățat de la Brecht să surid la astfel de întrebări. Nu mă văd montind o piesă de X ca să pot declara: doamnelor și domnilor, nu pe domnul X vi-l dau în spectacol, ci pe mine, Bentley”.

„Mă exprim pe mine însumi, cînd pun în scenă Brecht, sau Beckett, sau Albee, sau Pinter?” — se întreabă la rîndul său Allen Schneider. „Nu cred că funcția principală a regizorului ar fi de *a se exprima*. L-am ales pe Brecht, de pildă, mai de grabă decît pe un altul, pentru că în ceea ce acesta spune și în felul în care o spune e ceva care mă mișcă, mă satisface, se acordă cu concepția mea de viață și de artă”.

„De altfel — continuă Bentley —, *a se exprima* nu este poate termenul adecvat. *A se împlini*, ar fi mai nimerit. Sau, cum spune G. B. Shaw, *trebuie să te simți înglobat într-o treabă care te depășește*”.

În ceea ce mă privește, am căutat întotdeauna să *cunosc*, să *pătrund*, să *înțeleg* cît mai bine — în extensiune și în profunzime — opera pe care urma s-o pun în scenă. În toată specificitatea, particularitățile și valorile ei<sup>2</sup>. Chiar dacă în rezultatul final al muncii intră obligatoriu — fie că vrei fie că nu vrei, deliberat, deci, sau spontan — un coeficient personal, al tău, aceasta e rezultatul *unui dialog cu opera*, pornit dintr-un contact intim cu ea și nu din ignorarea sau desconsiderarea ei. Poți să-ți exprimi un „punct de vedere”, poți glosa pe margine, dar socotesc că e nu numai o ireverență, ci și un semn de incapacitate intelectuală să dai grosolan opera de-o parte, renunțînd a o pătrunde, a o cuprinde cu propria ta minte. Decît numai dacă ai convingerea că

<sup>2</sup> Și cred că, în toate spectacolele mele a fost vizibil demersul de a mă „supune” lui Camil Petrescu, O'Neill, Pirandello, Ionescu, Miller, etc. și nu de a-l ajusta pe ei în „Patul lui Procust” al unei singure maniere.

poți spune ceva mai important și mai valoros decât spun valorile ignorate ale operei. Și atunci revine întrebarea: de ce mai recurgi la lucrarea altuia și nu faci singur un „spectacol de autor“?

Toate aceste reflecții — prilejuite în special de spectacolele văzute la sfârșitul stagiunii — nu înseamnă de loc că preconizez regiei o vocație subalternă, sau că m-am raliat pozițiilor conservatoare. Kenneth Tynan spunea că pentru același fenomen teatral se poate face o critică de la dreapta și una de la stînga (vezi K. Tynan, *Left and Right*). Cele spuse de mine mai sus nu doresc să fie decât o critică de la stînga — adică o invitație la luciditate și maturitate, pentru ca fenomenul teatrului tînr să crească drept și viguros. Și asta nu se poate face în confuzie. Nu trebuie ca, înflăcărați de „cauză“, să pierdem dimensiunile reale ale lucrurilor, să ne automistificăm. Dimpotrivă, o discuție clară, întemeiată pe principii limpezi și pe judecăți ferme de valoare, nu ne poate decât ajuta. Pentru aceasta nu am fost de acord cu recomandarea de a nu discuta manifestările din cadrul I.T.I. făcută de anumite spirite „paternaliste“ și „generoase“, pentru a nu da apa la moară conservatorilor, răuvoitori, din principiu, fenomenului teatrului tînr.

Să nu uităm că atitudini fundamentale în cultura noastră sînt atît generozitatea heliadescului îndemn („Scrieți, băieți, numai scrieți!“), cît și severitatea celui „rappel à l'ordre“ adus de critica maioreșciană formelor fără fond. Și poate tocmai conjugarea acestor două atitudini ne asigură progresul.

De aceea, am considerat că numai spunînd cele ce am spus îmi merit stima tinerilor mei confracți.

*Crin Teodorescu: „În fața rîndurilor de mai sus“*

