

Claudia DIMIU

Haig Acterian și regia tiranică



Odată cu Arșavir Acterian pare să fi murit și interesul pentru Acterieni: culegerea de articole Acterieni: culegerea de articole *Scrieri despre teatru* de Haig Acterian, apărută în 1998 la Editura Muzeului Literaturii Române, nu a produs prea vii ecouri. Totuși, doar cu câțiva ani în urmă, dorința de a-i cunoaște pe Acterieni a fost destul de mare, stârnită, pe de o parte de fapta *năpăstuită* a lui Arșavir, și pe de alta de scrierile celor trei frați. Cu ultimele sale puteri (de persoană aproape nonagenară), Arșavir Acterian s-a îngrijit de aducerea în viața culturală a fraților săi Jeni și Haig. Prin strădaniile sale au apărut *Jurnalul unei ființe greu de mulțumit*, Editura Humanitas; au reapărut scrierile lui Haig Acterian: *Pretexte pentru o dramaturgie românească*, *După un veac de teatru românesc*, *Limitele artei*, *Gordon Craig și ideea în teatru* adunate la un loc cu piesa *Dialog între închipuiri* și cu scrisorile lui Craig către Haig, în volumul

Cealaltă parte a vieții noastre, Editura Institutul European-Iași; *Shakespeare*, Editura Ararat 1995; *Poeme*, 1993, și *Dragoste și viață în lumea teatrului*, Editura Arta Grafică, 1994 – volum alcătuit din fragmente de scrisori ale lui Haig către soția sa Marietta Sadova. Menționăm că personalitatea omului care a gândit teatrul românesc în strânsă legătură cu cel mai bun teatru al lumii nu va fi pe deplin cunoscută decât când corespondența sa va fi publicată integral. Cititorul va ști atunci, de pildă, că Marietta Sadova, de care oricum a auzit mai mult decât despre Haig Acterian, a fost în mai mare măsură creată ca artistă și ca regizoare de către soțul ei (cu șapte ani mai tânăr decât ea!) decât de Conservatorul de artă dramatică pe care, de altfel, el l-a criticat aspru și vehement. Îndemnurile, sfaturile, exemplele, observațiile pe care Haig Acterian i le adresează Mariettei Sadova pot constitui oricând un

îndrumar pentru orice tânăr actor. Proaspăt absolvent de Conservator și actor în Compania „Bulandra–Manolescu–Maximilian–Storin“, Haig Acterian vede mai binele teatrului românesc ca venind de la *regie*. Jucând într-o trupă în care spectacolele erau înjghebate de către actori (cel mai adesea), el ajunge să simtă nevoia regizorului pentru bunul mers al teatrului românesc și ajunge să dorească să devină regizor. Motiv pentru care pleacă la studii în străinătate.

Își gândește și-și hotărăște autoperfecționarea în funcție de ceea ce era, la acea dată, teatrul românesc, în funcție de ceea ce se cerea în teatrul românesc. Or, părerea lui sinceră, de om dornic ca totul să se întemeieze pe o cultură parcursă și asimilată serios, pe criterii sigure, pe autoritatea unor personalități autentice este că teatrului românesc îi lipsește regizorul–mână forte, regizorul care să instituie în viața noastră scenică

disciplina, rigoarea, Arta. Niciodată nu va scrie (atunci când se va dedica publicisticii) prea rău despre colegii regizori, dar întotdeauna va lăsa să se înțeleagă că așteaptă mai mult de la *regie*.

La data când Haig pleca la Viena și Berlin, Soare Z. Soare, revenit din Germania cu gustul și cu dorința practicării mizanscenei, activa de câteva stagii în teatrele bucureștene, ba contestat, ba laudat de critică. Se mai auzeau glasuri care dezavauau „importul de regie din Germania“ ori mersul la teatru pentru a vedea și nu pentru a auzi o piesă. Totuși, presa noastră de specialitate fusese terenul unor lupte date în favoarea unor firești prefaceri. Curând după război, când marii regizori Victor Ion Popa, Aurel Ion Maican, Ion Sava nu se afirmaseră încă (ori nici măcar nu debutaseră), iar Paul Gusty nu ținea să-și înscrie numele pe afișe, Emanuil Cerbu, de exemplu, prim-redactor la „Rampa“, inițiază o adevărată campanie de susținere a regiei și de promovare a noului. Într-o serie de articole: *Teatrul nou* (29 septembrie 1920), *Experiența cu regia* (8 aprilie 1922), *Constiințire* (22 februarie 1924),

Stil (24 noiembrie 1923), explica experiențele regizorale din alte țări și indica măsura în care ele pot și trebuie să fie aplicate și la noi. El pleda pentru afirmarea curajoasă a regizorului, pentru prudență în inovație și împotriva copierii rezultatelor altora, idei care fertilizaseră concepția generală asupra teatrului. În mare, ideea de regie prinsese; ca atare, teatrul românesc trebuie să-și formeze noi regizori.

Pe când Haig Acterian scotocea manuscrisele și volumele marilor biblioteci și muzee, se tupa prin săli de repetiții ori asculta concerte în mari teatre ale Europei, totul cu scopul de a se forma ca artist, ca director de scenă, Camil Petrescu se arăta nemulțumit că era nevoit să repete de prea multe ori o observație asupra teatrului nostru: „Din cauză că nu avem nici un regizor de dramă nu se pot reprezenta drame propriu-zis pe scenele bucureștene. Am scris de atâtea ori, cu atâta hotărâre acest adevăr, că nimeni nu ne-ar putea învinui că nu ne-am făcut datoria de cronicar.“ Autorul *Modalității estetice a teatrului* pretinde că a atras atenția asupra regizorilor de dramă de 65 de ori. Posibil. Oricum, cu prilejul unui articol de

sinteză, în 1928, scrisese: „Am arătat mai sus că socotind ca adevărata cauză a degenerescenței noastre lipsa unor actori care să se ridice deasupra mijlociei și lipsa unor buni regizori de dramă“. Ce păcat că, atunci când a avut unul în persoana lui Haig Acterian, teatrul nostru nu l-a folosit!

La 25 de ani, Haig Acterian li se înfățișa unor reputați oameni de cultură din Europa care-l primeau, discutau cu el, îl ajutau în efortul lui de cunoaștere. În Viena, J. Gregor îi îngăduie să consulte documentele de la Sammlung Theater și Arthur Schnitzler îi deschide casa pentru o vizită. La Berlin, Max Reinhardt îi admite prezența în sala de repetiții, iar Karl Heinz Martin îi dă „multe îndrumări“. La 30 de ani, aflându-se la Roma la studii cinematografice exact în timpul unei reuniuni internaționale de teatru, îi cunoaște pe mulți dintre participanți, cu unii dintre ei împrietenindu-se. Edward Gordon Craig vede în Haig un eventual viitor colaborator și face din el reprezentantul său de afaceri teatrale la Roma. Numai în țara sa nu s-a putut situa printre profeții! Azi am zice că nenorocul regizorului fără

lucru avea să însemne, în perspectivă istorică, un avantaj pentru teatrul românesc care, așa, are în el un eseist, un istoric, un teoretician. Lăsat să stea „cu brațele încrucișate”, cum zice prietenul său Mircea Eliade, el nu stă, ori dacă stă, stă privind la teatrul românesc. Și ce constată? Constată un regres atât față de posibilități cât și față de ceea ce înaintașii își propuseseră ori chiar reușiseră să realizeze. El vede spectacole în care piesele nu sunt interpretate, ci doar spuse – și adesea spuse prost; vede roluri nestudiate și necaracterizate; vede indisciplină, lipsă de organizare, nivel cultural scăzut. Vede montări lipsite de transfigurare și de stil.

Omul de impresionantă cultură, actorul care se transformase în regizor studiind mai mult decât se putea în acei ani, consideră teatrul ca aparținând și adresându-se sufletului. „Teatrul este plus de suflet” îi scrie el Mariettei Sadova. Pentru cititorul de azi, Haig Acterian pare a afirma locuri comune: „textul unei piese este un pretext pentru alcătuirea unui spectacol”; „regizorul este puterea absolută a unui teatru”; „regizorul este un catalizator al tuturor elementelor

spectacolului”; „spectacolul este altceva decât o lectură a piesei”; idei care ne-au devenit familiare din contribuțiile teoretice ale regizorilor contemporani. Să nu uităm însă, că el a trăit cu multe decenii înainte. Să nu uităm că, în timp ce în *Modalitatea estetică a teatrului* Camil Petrescu nu admite dominația regizorului în teatru, Haig Acterian proclamă că această dominație trebuie să fie despotică. Îndrăgostitul de regie susține necesitatea puterii absolute a regizorului, dar, interesant!, această putere are drept scop punerea în valoare a actorului și a poetului dramatic! Dată fiind colectivitatea lui, teatrul, ca și armata, ca și statul, are nevoie de o mână forte care să-l dirijeze, spune Haig Acterian pentru oamenii noștri de teatru. Iar pentru iubita lui se explică: „Dacă te-am supărat cu asprimile mele, este pentru că îmi iau rolul în serios să ajung un adevărat *om de teatru*, căci în armată, în viața sălbaticilor și în teatru, fără să fii dictator nu reușești să faci nimic”. Când, într-o scrisoare către Marietta Sadova exclamă: „În țară la lucru... la lucru... Sunt nerăbdător. Teatrul e sfânt. Mor după el. Sunt bolnav. Poate de aceea am nervi, că nu joc!”, Haig

Acterian își afirma via dorință de a activa ca regizor. Când însă îi relatează un fapt simplu de viață la care asistă la Viena, el își demonstrează un deosebit simț teatral modern: „Aseară Rathaus-ul a avut congres de electricieni. Toată clădirea a fost luminată cu instalație nouă care-i rămâne. A fost o minune. Toată filigrana și sculpturile au fost puse în valoare nu prin becuri așezate în afară ca să fie văzute de public, ci printr-o camuflare a becurilor. E cea mai faimoasă iluminare care a fost făcută până acum. Toată Viena a căscat ochii. Aștia sunt toți regizorii. M-au speriat. În spatele uneia dintre statuile din Parcul Rathaus erau ascunse proiectoare puternice. Știi că în vârful Rathaus-ului e unul în costum de oțel cu un steag în mână. Patru proiectoare l-au luminat. Turnul din mijloc părea o flacără sfârșind cu omul de oțel. Mă întrebam cum făceau ei să tremure vârful turnului. Știi ce era? Electricienii fumau de zor de sub proiector și fumul intra în raza luminoasă formând o continuă agitație în lumină. l-am întrebat dacă fumau întrădins. Da, totul era calculat; au schimbat și luminile în tonalități... etc. M-au speriat... Și gardiștii sunt regizori

aici." În absența unor descrieri amănunțite ale unor spectacole de-ale sale, ne folosim de faptul că Acterian investește cu teatralitate un tablou din viața Vienei pentru a observa că, în concepția sa despre spectacol, elementul vizual deține un rol precumpănitor. Din fragmentul citat mai sus îi putem cunoaște firea cercetătoare de om care învață din orice, de la oricine. O altă persoană ar fi privit și admirat pur și simplu statuia luminată mișcător. Tot astfel procedează și când este vorba despre teatru. Când Meyerhold vine la Berlin, Haig nu este un simplu spectator: „Pentru că știu că vine Meyerhold joi mă înființez să-l descos. Am stat azi cu ajutorul său, bietul, disperat că scena e prea mică pentru decorurile lor; am stat cu ei, au tăiat, au sucit doar să iasă“. Ca observator al artei teatrale (cunoscute mijlocit și nemijlocit) Haig Acterian a constatat evoluția artei regizorale de la etapa imitatoare, la cea interpretativă și apoi la cea creatoare. Încă din primele sale articole, Haig vorbește despre proveniența termenului regie și despre sensul său inițial, de administrare, exploatare, gestionare și despre cauzele care au făcut necesară

apariția regiei. Acestea au fost: absența unei viziuni complete asupra tuturor factorilor spectacolului, obositorul accent pus pe un singur individ, diversificarea spațiilor de joc și a categoriilor dramaturgice. Regia se naște, consideră Haig Acterian, cu preocuparea de redare a ideilor poetului, a ansamblului de joc, a cadrului scenic, a ritmului, a stilului. În istoricul fenomenului, distinge o primă etapă în care exista un om însărcinat să mențină liniștea pe scenă la repetiții, rolul lui fiind acela de a-i apostrofa cu exclamația „Pst! Pst!“ pe cei ce începeau să vorbească în figurație. Acesta era corespondentul regizorului de azi. A urmat apoi o altă etapă, în care responsabilul de repetiții era un fel de comisar al directorului și, în fine, în epoca modernă, când avem de-a face cu regizorul stăpân absolut al spectacolului, conducător al jocului artistic în spectacol. Epoca modernă a cunoscut mai întâi regia interpretativă (de trăire), ilustrată de Reinhardt și Stanislavski și regia creatoare, ilustrată de Vahtangov, pornind de la ideile lui Craig. Regia interpretativă a cultivat actorul de caracterizare. Regizorul creator lucrează cu un actor

inteligent, acrobat, sensibil, un fel de actor al *commediei dell'arte* care trebuie să se supună fanteziei regizorului. În ceea ce-l privește pe Acterian, viziunea sa este o sinteză între regia creatoare și cea interpretativă, el pledând pentru „un spectacol realist ca viziune și esențializat în expresia sa scenică“. Regizorul Haig Acterian susține că problema capitală în teatru o constituie actorii. Când definește teatrul, el spune că este „colaborare între *cuvânt*, *actor* și *public* cu accentul principal pus pe elementul *actor*“ și că „valoarea unui teatru este valoarea actorilor aceluia teatru“. Actorul este un suflet. Esența activității lui constă în „sforțarea de a pătrunde un suflet nou, un gând nou“. El este „un om ideal care să-și înalțe semenii prin arta de a reprezenta fapte“, „un om deosebit care să stăpânească o lume nouă, o armonie nouă pe care s-o dăruiească lumii“. Personajele ar trebui să fie pentru actori „insule distincte“, „oameni care se deosebesc unul de altul“; „ca un fiu al zeilor, el desfășoară noi aspecte de viață“. Haig vede actorul mereu în devenire și devenirea e veșnică înnoire: „Actorul este un suflet mai sensibil decât

omul care-și trăiește viața; el trebuie să intuiască și să rezolve sentimentul în cercul lui sufletească”.

Dacă din scrisorile și din articolele lui Haig Acterian am extrage pasajele privitoare la actor ar rezulta: 1) un tablou al contemporaneității teatrale, de care Haig nu este satisfăcut: pe scenele noastre era haos, indisciplină, incultură; 2) pagini de istorie a teatrului nostru și al altora, din care memorabili au rămas Eleonora Duse, Irving; 3) considerații despre arta și despre educația actorului.

După Haig Acterian, relația regizor-actor trebuie să fie armonioasă. Țelul comun, căutarea artei, fiind suficient pentru a face conlucrarea civilizată. „Regizorul caută să pregătească frumosul scenic; el e cel care prin simpla sa prezență, prin indicații, prin ochiul educat în frumos face ca actorul să se îndrepte spre cât mai frumos”, spune el, mirat întrucâtva că pe scenele noastre lucrurile nu stau deloc astfel. Deplânge faptul că îndrumări sănătoase date de Eminescu și Slavici „nu au fecundat arta dramatică românească”, și că, în schimb, ne aflăm sub influența italiană și franceză a actorilor

fixați în genuri. Părerea lui este că trebuie pus accentul pe caractere, așa cum fac, la noi, Iancu Brezeanu și Nottara, nu pe genuri, nu pe virtuozitate. Distribuția trebuie să fie făcută de către regizor. (Să nu uităm că pe atunci cuvântul hotărâtor îl avea autorul...) Într-o distribuție inteligentă, fiecare actor se află în fața unei probleme noi: sufletul diferit al personajului care i s-a încredințat.

Înainte chiar de a se fi cultivat la Viena ori Berlin, Haig este un sfătuitor al Mariettei. Îi indică drept modele pe Eleonora Duse, pe Ludmilla Pitoëff; îi cere să citească, să facă gimnastică, să asculte muzică. O sfătuiește să le imite pe alte actrițe în ceea ce fac pentru a-și desăvârși ori menține condiția fizică și spirituală: mișcare, meditație etc.; dar nu ceea ce fac într-un rol pe scenă: „Să nu te mai văd cu batiste și evantaiuri sau agățată de colier”.

„Dacă ai timp gândește-te la *Antigona*, îi scrie el în primii ani ai cunoștinței lor. Recitește-o, de multe ori. Citește și *Le théâtre antique* de Navarre. [...] Nu căuta să spui rolul, nici să-l joci, nici nu căuta să o interpretezi. Consider-o ca un fluid în care e greu să-ți faci un loc. Antigona, Oedip, Hamlet,

Faust, Sfânta Ioana, Meșterul sunt personaje care nu pot avea atitudini, gesturi, mimicării și joc frumos după anumite norme ale unei vremi. Tu mă vei înțelege: Antigona trebuie să fie icoana cerului care a fost același pe timpul lui Sofocle ca și pe timpul nostru. Și chiar ca în orice creațiune omenească, dacă sunt completări aduse de o cultură – de idei și acte proprii unui popor – ele trebuie redade în așa fel încât să poată trece printre noi. Șterge-le, și dă-mi o Antigona de dincolo; să nu fie greacă, nici femeie și nici lângă o coloană ionică să nu fie înălțată.”

Actorul este un om deosebit, un om ideal, „un ciudat supraom”, „un suflet mai sensibil”, care trebuie să aibă forță caracterizatoare. Mijloacele sale sunt puterea cuvântului și euritmia. El trebuie să-și înalțe semenii. Și în 1931, și în 1937, Haig Acterian consideră caracterizarea drept cerința esențială a artei actorului, admiră actorul teatrului sintetic, acel „demon în veșnică mișcare”, acel „cunoscător al legilor echilibrului, al spațiului și al trupului omenească”, acel „arc din care în fiecare clipă se aruncă gesturi și forme fizice de neînchipuit”.