



ASPECTE ALE COMUNICĂRII SCENICE ÎN PRACTICA REGIZORALĂ MOLDOVENEASCĂ

ASPECTS OF STAGE COMMUNICATION
IN THE PRACTICE OF MOLDOVAN PRODUCERS

Dumitru GRICIUC,
doctorand,
regizor-șef al Teatrului Național *Vasile Alecsandri*, Bălți

The author reveals some aspects of stage communication at the producer – actor level in the modern Moldovan theatre pointing out some ways of solving the problems related to this type of communication.

Teatrul născut și promovat de vechiul sistem a murit. Cel puțin în conștiința unora dintre noi. Prioritățile de regenerare a procesului teatral însă au fost ratate într-o astfel de măsură, încât un alt teatru, ca sistem de funcționare, e încă în stare incipientă. Nu i se cunoaște nici măcar genul. Urmărindu-și consecvent atingerea scopurilor, practica de administrare teatrală a Cortinei de Fier ne-a lipsit aproape integral de posibilitatea cunoașterii reperelor valorice istoricizate ale teatrului european. Necunoscând prea multe din creația teatrală europeană postbelică, ceea ce nouă ne pare a fi de domeniul modernității, în practica spectacologică (și nu numai) civilizată a devenit demult obiect de studiu. Dorind cu tot dinadinsul a “merge în pas” cu lumea teatrală modernă, pe de o parte, și, cunoscând doar fragmentar, superficial exercițiul teatral practic al acesteia, pe de alta, noi am determinat involuntar activarea unor procese teatrale într-o manieră foarte bine cunoscută la noi: IMITAȚIA, fapt care, la rîndul său, pe lângă alte compartimente ale procesului creativ a in-

fluențat considerabil și condiția existenței profesionale a actorului.

Practica spectacologică din ultimii ani ne duce tot mai des spre ideea că caracterul autentic, veridic al comunicării scenice cu presupusa lui agerime și bogăție ideatică, cu emotivitatea captivantă a relațiilor dintre personaje și profunzimea și originalitatea gândirii actoricești formează epicentrul neliniștilor teoretice în raport cu modelele de dezvoltare continuă a artei mizanscenării. Ce se întîmplă cu relațiile personajelor / actorilor din spectacolele de ultimă oră, de ce procesul comunicativ, în foarte multe cazuri, se dovedește a fi unul formal, mort, schematic, cu iz respingător de “făcătură”?

Concluziile trase în baza procesului repetițiilor ne determină a crede că motivul unei asemenea stări a lucrurilor e mai grav decît diletantismul ori proasta pregătire a actorilor în instituțiile de învățămînt artistic, despre care s-a vorbit și s-a scris vărsînd rîuri de cerneală. Supus ambițiilor regizorale (adesea nici pe departe motivate logic și profesionist) și pierzîndu-și identitatea, ÎMBĂTRÎNEȘTE pustiindu-se prema-

tur sufletul actorului, “instrumentariu” definitoriu în procesul de creație, pierzându-și uneori irecuperabil capacitatea de a păstra mereu vii și nealterate contactele de nivel diferit cu lumea exterioară și cea din scenă. Agerimea și prospețimea receptării a tot ceea ce se întâmplă în juru-i se împânzește de indiferență și pasivitate, transformând actorul din creator în meseriaș. O estetică străină, adusă doar din motivul că se crede a fi modernă (în fond, de cele mai multe ori, demult clasicizată) și “implantată” în aria unor tradiții, străine și ele acesteia, dezorientează actorul. Impus, prin însăși condiția profesionistă, să activeze sub bagheta tipului de regizor devenit uzurpator în tendințele, s-ar părea laudabile, de a părăsi teritoriile cunoscutului ori pe cele ale realismului plat ale spectacolului ca simplă reproducere fără vlagă a unui text dramatic în favoarea descoperirii valorii semnului teatral, a forței limbajului non-verbal, actorul se simte înlocuit din ce în ce mai insistent de mijloace de expresie regizorală ce-și au “domiciliul” în afara personalității dînsului. Regretabil faptul că, în goana după spectacole de imagine, acești directori de scenă, absorbiți de fascinația formei, uită că, dacă teatrul se face cu / pentru oameni, actorului i-e sortit, prin excelență, să rămână mereu unica sursă pe deplin capabilă să întrețină la nivelul artistic cuvenit procesul comunicării sub diferitele lui aspecte. Transformat astfel din personaj în funcție, impus să existe în condițiile viziunilor regizorale ce implică tratamente de parțială ori totală libertate nechibzuită a reordonării textelor, a unor trucuri regizorale nemotivate, utilizate doar în scopul de a părea original ori la modă, precum și în cele ale altor “ingrediente” subordonate aceluiași idei nefaste, încet-încet actorul

se prinde la gîndul că personalitatea lui nu mai este necesară, iar ceea ce-l caracteriza drept individualitate artistică și era prețuit nu mai are nici o valoare. Umilit de tot ce e contextul unei regii care și-a asumat funcția de autor deplin al spectacolului, lui îi vine greu, dacă nu imposibil, a se reorganiza pentru a comunica în echipă. Devenit amorf, el încetează să-și mai asume prin jocul său, pe lîngă alte deziderate, și pe cel al satisfacției sentimentului adevărului artistic. Dispare caracterul profund, spiritual, inventiv și credibil (ce nu face corp comun cu platitudinea) al comunicării scenice “pe viu”, în contextul căreia actorul și spectatorul se întîlnesc pentru prima oară, fac cunoștință, apoi stabilesc contacte de diferite nivele. Nici-odată neglijarea inconștientă a antrenării actorului în procesul elaborării concep-tului spectacolului și înlocuirea acestuia prin mijloace de expresie regizorală ce-și au “viza de reședință” în afara ariei căutărilor actoricești nu a fost calea ce ar fi dus spre o reușită incontestabilă. Despre orice fel de teatru nu ar fi vorba.

Un exemplu elocvent, în această ordine de idei, ne furnizează Lev Dodin prin “Gaudeamus-ul” său. La moment, nu cunosc un alt spectacol în care regia de autor s-ar fi manifestat mai amplu, după cum nu cunosc un alt spectacol în care regia ar fi oferit actorului atîtea diverse posibilități de manifestare a capacităților profesionale. Pesemne, noi mai avem de învățat democrația relațiilor regie-actor, precum și pe cea a talentului.

Să afirmăm că doar un teatru antrenat într-un proces de comunicare viu și complet, în care actorul împreună cu regia și spectatorul parcurg cu demnitate calea regăsirii identității naționale și de sine, a recuperării sensurilor existențiale, un teatru în care lungul drum

spre un anumit stil, manieră, poetică individuală poate să redobîndească “Simplitatea din Complexitate” și “Coerența” din mijlocul unei “Dezordini Superioare”, să afirmăm că doar un astfel de teatru poate deveni veritabilă școală a adevărului? Eu unul astfel cred. În rest... Cine mai știe de unde poate sări iepurele? Modalitățile de exprimare teatrală sunt infinite și asta face practic imposibilă posibilitatea unui pronostic cert.

Ideea categoric afirmată în cronicile și discuțiile despre arta mizanscenării din ultimul deceniu, precum că teatrul de imagine ar forma la noi avangarda gândirii regizorale, pare a fi prematură. Într-un articol din cartea “Godot eliberatorul”, Irina Nechit scrie: “Abandonarea unor procedee tradiționale de construcție a mizanscenelor s-a produs și datorită teatrului de imagine, care a devenit emblematic pentru Naționalul din Chișinău”. Chiar dacă am admite că nu observăm, trecînd cu vederea incoerența logică din interiorul acestei fraze, ori am presupune, precum autoarea acestor rînduri, că teatrul de imagine aidoma unei forțe puternice fantastice vine din exterior, indiferent de căutările regizorale, să ne schimbe radical mijloacele de expresie și “sugîndu-l din deget” am formula un răspuns explicit la întrebarea: cine deține monopolul teatrului de imagine în regia contemporană moldovenească, nu ar fi destul de greu să ne dăm seama că astfel înțelese lucrurile, un asemenea teatru ar însemna doar o cale de atac comunicativ prin utilizarea celor mai generoase dimensiuni ale deschiderii scenice, precum scenografii fastuoase, mizanscene în care un actor ori o echipă, prin mișcare plastică ori coregrafie, acoperă integral spațiul spectacolului, partituri cît mai complicate posibil ale luminilor scenice. Nu ar trebui, bineînțeles, să lipsească acestui

stil de montare nici translarea mută a semnificațiilor textului în limbaj de comunicare vizuală prin deconstrucție ori lichidare totală a acestuia. Nici un cuvînt însă despre ce se va întîmpla cu actorul, care va fi locul și modalitatea de existență scenică a acestuia într-un astfel de spectacol? Atunci, firește, ne întrebăm: Dar care teatru al “furioșilor” cu mulțimea lui de “zone de tăcere”- pauze de joc axate pe acțiune fizică ori psiho-fizică, caractere profund individualizate psihologic, nu oferă o deschidere suficientă spre imagine, nu are dreptul la ea? Oare un astfel de teatru nu ar avea șansa de a fi “mai total” de imagine?

Greșeala se comite atunci / acolo cînd / unde începem și credem că supradimensionarea spațiului spectacolului implică, inevitabil, și amplificarea efectului comunicării imagistice, iar apropierea cadrului scenic de spectator denotă doar interes pentru psihologizarea jocului actoricesc. Memoria artistică nu admite astfel de discriminări. Existența unui teatru de imagine presupune mai întîi o dramaturgie ce nu are referent literar ori, avîndu-l, ponderea acestuia este ușor neglijabilă, ea fiind gîndită prin efectul plastic al jocului scenic. Ar mai presupune un astfel de teatru și ambiguitatea ca modalitate de existență scenică a actorului și gîndirii regizorale, finaluri deschise și o RIGUROASĂ INTERIORIZARE a muncii de grup. Să fie oare acesta tipul teatrului pe care-l practică regizorii basarabeni? Credem că nu. Și nici nu este posibil din moment ce tradiția occidental-europeană de punere în scenă ne-a lipsit aproape integral, ea fiind unica ce utilizează din plin toate “ingredientele” teatrului de imagine. Chiar și în cele mai valoroase creații scenice din ultimul deceniu ale regizorilor noștri (perioadă în care s-a produs o schimbare la față a

procesului teatral) nu s-a reușit depășirea predominării consistente a analizei fenomenologice, teatralitatea modelelor de comunicare regizorală normativă fiind printr-o logică internă clasicizată.

Trage acest tip de comunicare “greutatea” modelului teatrului de imagine?

Se pare că nu. Ori mai exact spus, încă nu. Cel mult, îl implică parțial în practica mizanscenării. Esențial, credem, rămâne faptul că el conține elemente ale depășirii, structura imagistică a căroră, în anumite condiții, s-ar putea dezvolta în contexte diferite, posibil și în cel al teatrului de imagine.

Referințe

1. Berger, R., *Artă și comunicare*, București, 1976.
2. Durand, J., *Formes de comunicatio*s, Paris, 1981.
3. Nechit, I., *Godot eliberatorul*, București, 1999.
4. Straasberg, L., *Le travail a l'Actors studio*, Paris, 1969.

Ianuarie, 2006

Recenzent : **Angelina Roșca**,
doctor în studiul artelor, conferențiar universitar



Butnaru V.