

drumul și cuceririle regiei noastre *

II



ercetarea căilor și căștigurilor artistice dobândite de creația regizorală în anii noștri e întâmpinată de un sentiment de mare bogăție:

numeroase individualități creatoare, felurite forme și procedee, soluții și modalități artistice. Expansiunea geografică a teatrului românesc de după Eliberare e direct proporțională cu creșterea numărului directorilor de scenă răs-pîndiți — unul sau mai mulți laolaltă — în cele peste patruzeci de instituții dramatice ale țării și activînd stabil în ele. „Provincia“ a încetat să mai fie un termen de pejorație. Inițiativele îndrăzelii creatoare, ale originalității și prospețimii, venind nu numai din Capitală, ci și din locurile altădată osîndite diletantismului ori rutinei epigonice, abundă și se impun din ce în ce atenției și prețuirii generale. Faptul nu poate fi trecut cu vederea. Orizontul acesta mult lărgit și sporit în culori și valori expresive, ce se deschide desfășurării actului teatral, nu se înfățișează însă în contradicție cu coeziunea principală ce leagă pe artiștii noștri, cu tendințele lor de a-și solidariza eforturile creatoare spre închegarea unei stilistici caracteristice — naționale și contemporane — a regiei noastre. Oricît de divers dispuse temperamentele, convingerile și viziunile artistice personale; independent de liniile și de limitele valorice la care ajung creațiile lor, regizorii noștri se întîlnesc, ca într-un loc geometric, în albia convingerilor lor comune, realist-socialiste.

Ca orice act concret de creație, regia teatrală este o artă ale cărei inspirație și aplicație sînt dependente de ambianța și cerințele social-estetice ale unui moment istoric. Ea mai este o artă condiționată sau, cum o socotea Camil Petrescu, o artă „funcțională“, în sensul că acțiunea ei se desfășoară *în funcție* de un anumit text dramatic, care o incită și care-i determină cadrul, dimensiunile, liniile expresive, substanța. Regia noastră nu putea să se încumete a porni pe drumul unei înnoiri reale, chiar sub presiunea spiritului inovator ce o stimula, rămînînd nepăsătoare față de problemele noi ale repertoriului și îndeosebi față de problemele noi ce confruntau literatura dramatică originală, inițiată de climatul și procesul revoluției.

Procesul de înnoire și sporire a conținutului și obiectivelor, ca și a formelor expresive ale artei noastre scenice, s-a desfășurat, așadar, într-o strînsă îmbinare cu procesul similar prin care a trecut dramaturgia noastră recentă. Căci și dramaturgul, și artistul nemijlocit legat de imaginea scenică au fost, în același timp, surprinși și solicitați de aceleași realități noi, de apariția acelorași relații și pro-

* Continuare din nr. 7/1964.

bleme umane — sociale și etice — noi, de aceeași dinamică nouă a istoriei și a lumii (în înțelesul pătrunderii conștiente în legitățile ei), de necesitatea de a da mărturie artistică despre ele. Amîndurora li se înfățișa ca o îndatorire crucială, prealabilă actului de creație — prealabilă artei lor ca atare —, împropiata metodele lor de investigație, a „artei lor de a observa“. Aparența se cerea privity în adîncuri, în esență; deprinderea de a o considera de sine stătătoare și stabilă trebuia înlocuită cu strădania de a o surprinde și cuprinde în legăturile ei cauzale, în mișcare, în transformare și în direcția transformărilor ei. *Socialul și istoricul* se impuneau privirilor dramaturgului și ale regizorului (înglobînd în privirile acestuia și pe ale actorului), ca niște categorii pe care nu puteau să le ignore fără riscul îngustării, unilateralizării, dacă nu chiar al denaturării adevărului ce doreau să exprime despre lume și viața din jur. Individul se înfățișa noii observări a artistului ca o structură social și istoric condiționată și descoperind în psihologia lui valori și impulsuri social și istoric revelatoare. Vechea tipologie a dramei se restructura. Istoria împinsese în prim-planul obiectivului și observației artistice o umanitate altădată refuzată, ori intrînd prea rar în cîmpul interesului dramatic și al scenei: eroul comunist, muncitorul, țaranul, intelectualul cîștigat de revoluție etc. Cadrul de manifestare al acestora nu mai putea fi indiferent, lăsat la voia fanteziei fabulatorii sau coloristice a dramaturgului (respectiv a regizorului), și mai cu seamă nu putea fi dimensionat pe cerințele și schemele teatrului de cameră. Nu doar pentru că acest cadru pretindea alte dimensiuni, prin spațiul ambiant în care se mișca noua umanitate (uzină, șantier, ogoare, laborator); nici doar, datorită climatului nou pe care prezența și acțiunea omului muncii îl iscau și-l colorau specific cu atitudinile, preocupările, pasiunile, convingerile, aspirațiile lui; ci, mai ales, datorită faptului că prin prezența lui — bărbătoasă, setoasă de cunoaștere, îmbătat de suflul eroic al revoluției, cucerită de orizonturile și chemările ei — ne aflăm în fața unor acțiuni menite să ducă nu la obișnuitele deznodăminte ce ar pecetlui definitiv o oarecare coliziune dramatică, ci în fața unor acțiuni determinînd și oglindind transformări în care deznodămintele sînt provizorii: fie verigi ale noului în lanțul unor schimbări continue, atît pe planul exterior al aspectelor înconjurătoare, cît și pe planul profund al conștiințelor; fie trepte ale unor răspunsuri date la întrebări ce frămîntă pe omul zilelor noastre, angrenat în procesul edificării altei lumi — a lumii socialiste —, în procesul propriei sale edificări umane, dar, prin aceasta, angrenat și în marea problematică ce agită în general omenirea contemporană. Cadrul de viață și de desfășurare al noii dramaturgii — și al teatrului chemat să-i corespundă — se cerea, prin urmare, extins în perspectivă, în semnificații, în sensuri. În el trebuia să-și afle loc, și prin el să vorbească, istoria în locul istorisirii; omul (umanitatea) în locul individului; problema în locul misterului; ideea în locul impresiei; adevărul în locul convenienței; decizia activă în locul stării contemplative; claritatea și precizia în locul estompei și nebulosului... Limitele și canoanele vechii drame se arătau neîndoios strîmte în acest context de noi exigențe, de care scriitorul dramatic era dator să țină seamă, pentru a oglinzi veridic (și productiv) realitățile din jurul lui. Cu atît mai mult apăreau strîmte regizorului limitele vechi ale aparatului și procedeele, ale mijloacelor de interpretare și expresie scenică. Arsenalul de formule și de efecte, verificate și convenabile în reprezentarea repertoriului burghez — prin excelență individualist și iscînd emoții sau stări emotive pentru ele însele — apărea directorului de scenă și puțin și sărac, adesea peste putință a fi calchiat — fără a produce stridențe procustiene ori fără a-l deservi altcum — pe conținutul dramatic și spectacologic nou, ce se impunea.

Preocuparea pentru aflarea soluțiilor regizorale celor mai eficiente la aceste lucrări; modalitățile consacrate *prin ele* în teatrul nostru; problemele evocării teatrale a luptei partidului și a clasei muncitoare — ca, în genere, problemele rezolvării scenice a devenirii socialiste a țării și poporului nostru — au constituit și constituie preocuparea de frunte a dramaturgilor, a interpreților, a regizorilor. Ele au pretins, desigur, înainte de toate, o adîncă pătrundere în istoria partidului, în cunoașterea omului de partid. Regizorii nu puteau — e drept — închide ochii în fața exemplelor din afară, nu le puteau refuza invitația de a le împrumuta din forme și expresivitate. Eroii comuniști din *Anii negri* (regia Sică Alexandrescu), sau cei ai trilogiei lui Al. Voitin, *Oameni în luptă* (regia M. Berechet și Miron Niculescu), ca și cei din drama lui Mihael Beniuc, *Intoarcerea* (regia Ion Olteanu), sau cei din evocările actului marii Eliberări — de la *Surorile Boga* (regia Moni Ghelester), *Passacaglia* (regia Liviu Ciulei), la *Dacă vei fi întrebă* (regia Dinu Negreanu) — apar prin aspirațiile, prin patosul, prin structura lor morală ca vlăstare mult evo-



Surorile Boga de Horia Lovinescu, în spectacolul Teatrului Național „I. L. Caragiale”. O scenă din actul II cu Gh. Cozorici, Silvia Popovici, Toma Dimitriu, Irina Răchițeanu-Șirianu

Tragedia optimistă în montarea Naționalului bucareștean. În primul plan, Marcela Rusu (Femeia-comisar), înconjurată de C. Rauțchi (Marinarul răgușit), Emil Liptac (Marinarul ciupit de vărsat), Florin Piersic (Aleksei), Victor Moldovan (Vainonen), Toma Dimitriu (Căpetenia)





Despot Vodă la Teatrul Național din Iași. Protagonist și regizor Dan Nasta (în centrul scenei)

luate ale vechilor eroi romantici. Ceea ce îi distinge de aceștia, ceea ce le dă o greutate particulară, este siguranța patosului lor, conștiința apartenenței lor la o victorie istoricește necesară, zăcămintul lor de umanitate care, păstrându-se a noastră, trece fruntariile pentru a se demonstra unitară cu sensurile istorice ale umanității în genere. Prin aceasta, ei se apropie de eroii *Trenului blindat*, ai *Rupturii*, ai *Tragediei optimiste*, de eroii lui 7 Noiembrie. Punerea în scenă a dramaturgiei clasice sovietice a avut pentru noua școală regizorală o însemnătate principială. În această ordine de idei, *Trenul blindat* (regia Al. Finți) se leagă, ca o dată memorabilă de prim ordin, de *Tragedia optimistă* (regia Vlad Mugur), *Aristocrații* (regia Horea Popescu), *Omul cu arma* (regia Ion Olteanu), *Brigada I de cavalerie* (regia Radu Penciulescu), *A treia, patetica* (regia Moni Ghelerter), acestea purtând înspre momentele mai recente fiorul eroic, forța epică și de epos; forța de înnoire socialistă a conștiințelor, pe care Marele Octombrie le conține și le transmite mereu proaspete contemporaneității noastre imediate, efortului nostru constructiv.

Înnoirea teatrului nostru a purces totodată de la punerea din nou în valoare a clasicii noștri romantici — Hașdeu, Alecsandri, Davila, Delavrancea. Formele evazioniste ale spectacolelor istorice, frecvente altădată, contrazic fondul dramelor, care sînt, prin natura lor, mișcate de un ascuțit nerv critic și tinzînd nu la mulcomirea, ci, dimpotrivă, la trezirea la realitate a spectatorului, la activizarea spiritului său patriotic, dornic de justiție socială, de libertate în demnitate a omului — de schimbare a așezărilor strîmbe în viața poporului. „Marele trecut“ al țării este evocat în ele în vederea celui „mare viitor“, pe care-l visa, cu elanul adolescenței, poetul. Perspectiva trecutului se reclamă, așadar, în domeniul dramei naționale, cu insistență legată de perspectiva prezentului. „Întoarcerea“ la tradiție, prin punerea în valoare, pe aceste coordonate, a marii noastre drame naționale s-a dovedit nu doar un fapt de curățire de zgură (chiar dacă această zgură se drapa înșelător cu monumentalitatea arhitecturală și coloristică, cu patosul emfazei — în locul clocotirii — romantice), cît, mai ales, un fapt de punere în actualitate, de încercare de a o integra în problematica eforturilor, năzuințelor, dar și certitu-

dinilor constructive ale poporului. Aspirația eroilor acestor drame — spre altă așezare, mai dreaptă, a lumii și spre o altă condiție, demnă, a omului — a fost pusă în câmpul, de o parte, cu realitățile potrivnice ale epocilor evocate, de alta, cu realitățile și orizonturile noastre. Ecoul emotiv al eroicului, fremătînd în fabula dramei, cerca astfel să dobindească, dincolo de caracterul ei mitic, individual, rezonanța unei generalizări exemplare, larg, popular cuprinzătoare. Iar esența lui romantic-visătoare cerca să-i justifice zborul, nu doar cu idealul spre care se îndrepta, dar și cu necesitatea obiectivă, istorică, a atingerii lui. Aluzia dramei, continuînd să se răsfrîngă critic asupra stărilor depășite de timp ce au determinat-o, se amplifică într-o atitudine perenă, chemată să dobindească acum și o funcție stimulatoră, mobilizatoare, spre „mai departe“. Drama națională s-a păstrat, firește, monumentală — ca dramă de epocă, ca dramă de „costum“. Romantică în factura ei, ea a continuat să prilejuiască spectacole de interpretări „de prim-plan“ și de mare, pătrunzător patos. G. Calboreanu domină și umbrește parcă, cu vigoarea verbului său, întreaga ambianță scenică, fastuoasă, nespus de bogat și divers mișcată a *Apusului de soare*. G. Vraca domina și el, cu prestația lui statuară, climatul aspru de intrigă de palat al scenelor în care se consuma drama lui Vlaicu Vodă. Dar spectacolele ce au valorificat drama națională (prin Ion Șahighian, Ion Olteanu, Dan Nasta ș. a.) își revendică, mai presus de toate, rîvnă, dacă nu pretutindeni și în egală măsură, și rezultatul, de a lăsa arhitectura, culorile, interpretările să fie acaparate, dincolo de conținutul lor imediat, și dincolo de datele expresive individuale, de sensuri istorice și uman nou-revelatoare, apropiate de sensurile, de umanitatea, de umanismul momentului nostru istoric. Concepția despre lume a clasei muncitoare, confirmînd experiența de viață și înțelepciunea tradiției, i-a conferit forța proaspătă de a lumina și îndreptăți, din adîncurile vremurilor, valorile și căile noi ale contemporaneității noastre.

Și în cealaltă direcție majoră, tradițională, a teatrului nostru — direcția satirei comice, n-a fost întîmplător că înnoirea teatrului nostru și-a găsit unul din jaloanele sale importante în valorificarea scenică a operei lui I. L. Caragiale. Punerea în valoare a moștenirii noastre clasice s-a făcut concomitent cu eforturile ogîndirii în teatru — în noua noastră dramaturgie și în punerea ei în scenă — a realităților și problemelor noastre nemijlocite. Această concomitență ni se înfățișează explicabilă

Baia de Mziakovski, în spectacolul Teatrului Muncitoresc C.F.R. în primul plan, Jules Cazan (Pobedonosikov) și Titu Vedea (Belvedonski). Sus, Tamara Buciuceanu (Secretara)

Cyrano de Bergerac de Edmond Rostand pe scena Teatrului din Oradea. Protagonisti: Ion Marinescu (Cyrano) și Anna Dukász (Roxana)



Millo director de Vasile
Alecsandri, la Teatrul Re-
gional București. În primul
plan: Angela Macri. În
fundal, joc de umbre



și din unghiul de vedere al problemelor expresivității noi, pe care teatrul urma să o dobândească și care-și trăgea seva, în primul rând, din expresivitatea teatrului clasic, văzut cu ochii actualității. În acest fel, „întoarcerea“ la clasici e numai un fel de a spune. *Scrisoarea pierdută*, *O noapte furtunoasă*, *D-ale carnavalului* nu au fost pentru Teatrul Național și pentru Sică Alexandrescu simple prilejuri de celebrare pioasă și festivă a virulentei opere caragialeene, nici doar un act de necesară reparație, nici, în acest scop, un act scrupulos de reconstituire și de restituire (cu interes documentar) a structurii ei teatral scenice. Autenticitatea stilului lui Caragiale, la care a năzuit regizorul, privea determinantele lui istorice, spiritul lui care se refuză unei îngrădiri locale și în timp — universalitatea în substanța lui caracteristic națională. Pe această linie, descoperirea stilului autentic Caragiale s-a tradus prin descoperirea actualității vii și ancorării lui adânci în problematica însăși a prezentului nostru. Desigur, descifrarea acestui stil n-a putut fi indiferentă față de trimiterile lui la anumite temeuri de expresivitate, la anumite mijloace scenice expresive, caracteristice în primul rând artei și vederilor estetice ale lui Caragiale, caracteristice apoi spectacolelor construite sub supravegherea și cu asentimentul viziunii lui. Eroii comediilor lui, relațiile dramatice și scenice ce-i leagă, unele manifestări și efecte-cheie ale lor — impunându-se ca tradiționale —, culoarea și cadrul lor ambient au renăscut de aceea în spectacolele de acum ale Naționalului, stabilindu-se o filiație incontestabilă între ele și cele inițiate și încheiate de însuși Caragiale. Nu e însă

vorba de o filiație de ordinul steril al preluării unor modele, ci de una organică, de ordinul continuității.

Coordonatele perspectivei istorice actuale vor apărea, de altfel, din ce în ce mai vizibil, în practica regiei noastre, ca unele ce pot lumina și fructifica mai intens sensurile unei opere clasice, fără a-i atinge (dimpotrivă, subliniindu-i) stilul. Păstrându-ne la Caragiale, două momente ni se par pilduitoare. Unul — experiența lui Ion Fintesteanu cu elevii Institutului de teatru, în care *Scrisoarea pierdută*, marcat distanțată de etica zilelor noastre, dobânda o prospețime și o forță comic-satirică inedită, cu trimiteri surprinzătoare la orizonturi rizibile, apropiate nouă. *Scrisoarea pierdută* se desfășoară aici, parabolic, dintr-un atac politic, într-o denunțare caustică a „rămășițelor” în viața și în conștiința noastră. Al doilea exemplu — încercarea lui Valeriu Moisescu de a lărgi la rîndu-i compasul satirei lui Caragiale peste cadrele și adresa ei concret istorică, hiperbolizînd în *D-ale carnavalului* trăsăturile, gestul și cuvîntul eroilor ei și izbutind astfel să ni-i înfățișeze, pe croiala calităților de personaje într-o farsă, cu dimensiuni esențial cuprinzătoare ale unor entități mic-burgheze. Ele apăreau elocvente în chipul acesta, mult dincolo de trama și sensurile imediate ale farsei, și raportabile nemijlocit la unele categorii etice și sociale încă supărător existente în jurul nostru. Roădele viziunii trecutului (a valorilor dramaturgiei clasice) din perspectiva zilelor noastre ne-au întîmpinat și în valorificarea comediei, mult timp socotită de circumstanță, deci minoră, a lui Vasile Alecsandri. Îndrăzneala lui I. Simionescu ori a lui Dinu Cernescu și a Sandei Manu de a vedea lumea și universul de idei și de preocupări ale Chiriței din Birzoi și, în genere, ale timpului în care Millo anima teatrul, ca o lume de carton, de marionete și de arlechinadă, patinată de ridicol în înșeși resorturile articulației ei, nu este doar o îndrăzneală formal novatoare. Inovația în artă e inoperantă sau derutantă, dacă ea nu este determinată, dacă ea nu urmărește și nu atinge un țel precis. În cazul de față, ca și în cazul lui Caragiale, acest țel era — înăuntrul demonstrării dimensiunilor reale, mărunte și meschine ale societății satirizate — demonstrația reconfortantă a depărtării noastre de timpul și apăsarea, sprințar colorată, dar cu atît mai grea, a respectivei societăți. Era demonstrația unor istorice răsturnări de valori și demonstrația sensului revoluționar al acestor răsturnări. Rîsul spectatorului era chemat să se manifeste nu doar ca efectul unei constatări comice legate de condițiile și situațiile comediei, ci ca expresie a bucuriei omului care a înfrînt vremea și o poate contempla ca învingător, de la înălțimea victoriei sale, de la înălțimea cunoașterii și stăpînirii legilor de devenire ale lumii.

Cîștigurile dobîndite odată cu valorificarea moștenirii noastre clasice nu s-au localizat, firește, la ea. Ele au fost folosite și fructificate, cu deosebire (și simultan), în valorificarea operelor noastre imediat contemporane. În această privință, se cuvine să subliniem, ca pe o notă cu totul semnificativă, că procesul de îmbogățire și înnoire a actului regizoral s-a petrecut mai ales într-o statornică și stăruitoare aplecare a celor mai valoroși dintre slujitorii artei noastre asupra dramaturgiei originale, asupra dramaturgiei care a însoțit îndeaproape, a reflectat și afirmat drumul, eforturile, realizările, perspectivele — omul — construcției socialismului în țara noastră. Mesajul artistic al regiei noastre și căutările celor mai expresive, mai convingătoare mijloace de a-l comunica se mărturisesc așadar, în fondul lor intim, ca izvorînd dintr-o conștiință, în primul rînd cetățenească, partinică. Aceeași conștiință explică strînsa legătură de colaborare creatoare ce s-a încheat între poezii dramaturgi și poezii scenei, și care s-a arătat de multe ori determinantă în configurarea unității artistice a spectacolelor noastre teatrale. Această unitate este o unitate de convingeri, de năzuințe, de mesaj; o unitate care se mărturisește însă, firește, după afinități și după descoperiri stilistice, într-o mare, mereu sporită, diversitate de mijloace. Ne gîndim, bunăoară, la diversitatea de mijloace pe care, în trei etape, trei regizori — Sică Alexandrescu, Farcaș, István, Dinu Cernescu — le-au folosit pentru a lumina mai precis, mai convingător, linia de atac a comediei *Mielul turbat* de A. Baranga. Ne gîndim la calitatea de adîncă respirație partinică, dar nu mai puțin de un autentic fior poetic, pe care l-a prilejuit, pe două căi expresive, *Citadela sfărîmată* a lui Horia Lovinescu: calea regiei lui Moni Ghelerter și calea regiei, mult prețuită la vremea respectivă, a lui Grof Lászlo. Ne gîndim că asupra *Arborelui genealogic* sau a dramei celor *Trei generații*, amîndouă de Lucia Demetrius, s-au aplecat de asemenea cu interes și rezultate remarcabile — deosebite unele de altele — mai mulți regizori; ne gîndim la prospețimea, dar și la vigoarea pe care *Ziaristi* lui Al. Mirodan le-au prilejuit nu numai spectacolului de la Național. Ne gîndim la drumurile din ce în ce mai pline de vervă și sevă populară pe



Orfeu în infern de Tennessee Williams la Teatrul Național din Cluj: Silvia Ghelan (Lady) și Gh. Nuțescu (Val)

Dem. Savu (Baloun), D. Rucăreanu (Müller), Florin Scărlătescu (Sveik), Mircea Constantinescu (Primul client), N. Mazilu (Al doilea client) în Svejk în al doilea război mondial de Bertolt Brecht (Teatrul de Comedie)

care le-a obținut în spectacole dramaturgia închinată problemelor și omului de la sat (de la *În Valea Cucului* a lui Mihai Beniuc, în regia lui Sică Alexandrescu, la *Îndrăzneala* lui Gh. Vlad, în regia lui Mihai Dimiu, la *Nuntă la castel* de Sütö András, în regia lui Lucian Giurchescu). Ne gândim la tendința lui Radu Penciulescu spre laconismul elocvent, spre parcimonia cu care își decorează scena, pentru a deschide spațiul cât mai larg ideilor — idei incarnate în caractere — atunci când a montat piesele lui Dorel Dorian, *Secunda 58* sau *De n-ar fi iubirile...* Dar ne gândim și la formula plină de căldură umană pe care, cu aceasta din urmă, a folosit-o la Brăila tânărul regizor D. Dinulescu. Ne gândim la lumina proaspătă în care Esrig a deschis orizonturile tinerești ale comediei *Mi se pare romantic* de Radu Cosașu, la ingeniozitatea cu care Mihai Dimiu a pus în scenă *Ferestre deschise* de Paul Everac. În sfârșit, fără a epuiza o prea vastă paletă de amintiri, și nu fără regretul de a omite o seamă de remarcabile talente în ale regiei, ne gândim la linia larg desfășurată, cu puternice accente agitatorice, pe care o folosește cu predilecție Horea Popescu, fie atunci când lansează un debutant cum e autorul *Răzeșilor lui Bogdan*, fie atunci când pune în valoare lucrarea de subtile probleme de conștiință a unui dramaturg încercat ca Horia Lovinescu — *Moartea unui artist*.

De-a lungul celor douăzeci de ani, legăturile de reciprocă determinare dintre dramaturg și regizor au creionat o evoluție limpede, de la privirile ancorate „tematic“ în aspectele imediate ale realităților înconjurătoare, la considerarea ideilor care animă unanimitate și care colorează în general psihologia și conștiința omului. Evoluția teatrului nostru — a dramaturgiei ca și a regiei — e izbitoare nu numai din punctul de vedere al „artei de a observa“ realitatea, dar și din punctul de vedere al artei de a o esențializa; nu numai din punctul de vedere al perspectivelor istorice, dar și din punctul de vedere al amplitudinii istorice, nu numai din punctul de vedere al mijloacelor de expresie, dar și din acela al forței lor de penetrație, al eficienței lor. Pe măsură ce chipul omului nou, problemele lui de viață, complexitatea lui umană, opera lui constructivă și problemele construcției pătrund mai familiar și se topesc în conștiința creatoare a artistului, esențele, valorile motrice, transformatoare, ale noului străbat din ce în ce mai mult, mai activ și mai reve-



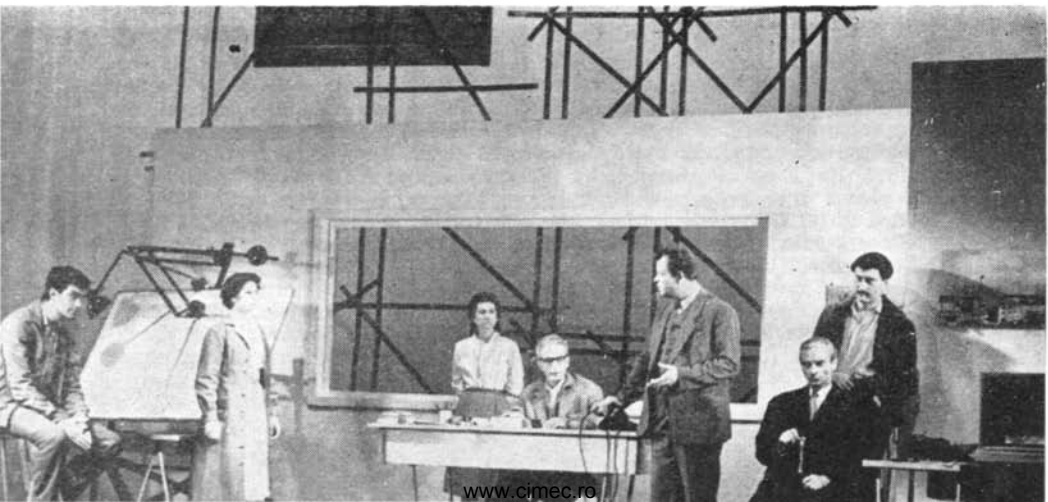
latur nervurile construcției dramatice. Dramaturgia preocupărilor, a întrebărilor, a răspunsurilor, a dezbatărilor și stimulărilor, intrupind în caracterul, în conștiința, în gândirea eroilor semnele majore ale vremii, impune artei regizorale îndatorirea de a imprima spectacolului forță teatral (nu doar pictural și arhitectonic) receptivă, deci forță de comunicare activizantă. Realitatea tinde să treacă astăzi, prin transfer metaforic, pe scenă și să-și descopere astfel, în aspecte și dincolo de aspecte, latente și resurse emotive sporite. Ea încetează să se înfățișeze secționat și difuz privirii spectatorilor; ea se arată organizată, armonizată pe o aceeași cheie, pe o aceeași tonalitate, pentru a emite un timbru și a produce o rezonanță determinată, caracteristică. Omogenitatea (unitatea) imaginii scenice e pusă în serviciul dezvăluirii subtile, nuanțate, dar neechivoce și netulburate, a adevărului. Ea năzuie, legând osmotic vibrația poetică cu judecata rațională, să înalțe — cu simplitate, epurată de aluviuni împovăraătoare — emoția pînă la treptele lucidității, cu alte cuvinte, să facă din trezirea la realitate, dintr-un act de cunoaștere — rece, abstract —, un act de afirmare a umanului, un efect emotiv de satisfacție artistică.

Spre a ajunge la asemenea limanuri, regizorul a încercat cu osirdie: diversificându-și căile de căutare, metodele, instrumentația, pe un repertoriu amplu, cuprinzînd cele mai variate lucrări din dramaturgia clasică și contemporană. Cînd Liviu Ciulei pleda pentru „teatralizarea picturii în teatru”, „pentru o realitate transmisă cu imagini specifice artei scenice”, asemenea încercări începuseră a se manifesta: ele se reduceau, încă timid, la trecerea de la decorul concret la cel stilizat, esențializat, de la scara „naturală” a imaginii scenice la scara teatrală. Ideea de convenție plutea însă în aer. Curînd, Horea Popescu (la începuturile sale) va îndrăzni, pe drama lui J. Priestley, *Inspectorul de poliție*, și apoi pe drama lui G. M. Zamfirescu, *Domnișoara Nastasia*, să surprindă deprinderile spectatorilor cu *simbolul* scenic, cu decorul activ, cu imaginea deschisă ideii. E unul din primele exemple ale îndrăzneților creatoare ce se vor înmulți nemăsurat, cu timpul. Nu putem gândi drumul teatralului nostru fără, de pildă, prezența lui Cehov în activitatea creatoare a lui Moni Gheletter (de la *Unchiul Vania* pînă la *Trei surori*); a lui Gorki în gândirea regizorală a lui M. Tompa și Liviu Ciulei (acesta din urmă încercîndu-se

prin *Azilul de noapte* și *Copiii soarelui*, pe două căi, am spune, cu totul diferite). Shakespeare a trecut, cu forța lui mereu proaspăt stimulatorie spre inventivitate și poezie, prin experiența și năzuințele mai tuturor regizorilor noștri, de la Sică Alexandrescu (*Lear*) la tinăra și foarte tinăra generație: Liviu Ciulei (*Cum vă place*); Lucian Giurchescu (*Nevestele vesele, Comedia erorilor, Doi tineri din Verona*); Vlad Mugur, Dan Nasta (*Hamlet*), George Rafael (*Femeia îndărătnică*); Ion Șahighian, Mircea Marosin (*Richard al III-lea*); Ion Simionescu (*Pericles*) etc. etc. Nu există mare clasic universal — de la antici (prezentați în regia lui Vlad Mugur, M. Marosin, Crin Teodorescu ș.a.) la Molière (*Avarul* — regia Gh. Jora); de la Schiller (*Maria Stuart* — regia Miron Niculescu), Tolstoi (*Război și pace* — regia O. Ráppáport) la Ibsen (*Nora* — regia Ion Cojar) etc. — care să nu figureze în repertoriul teatrului nostru și care, dincolo de funcțiile culturale, umaniste ale mesajului transmis, să nu fi avut și o funcție caracteristică modelatoare pentru regizorii respectivi, în descoperirea sau măcar dibuirea unor forme, a unor mijloace expresive noi. Pe planul mării satire contemporane, opera lui Maiakovski (*Baia* — regia Horea Popescu; *Ploșnița* — regia Ion Maximilian) a deschis porțile spectacolului de mare agitație; Brecht (*Mutter Courage* — regia Mauriciu Sekler; *Puntila și Șvejk* — regia Lucian Giurchescu; *Arturo Ui* — regia Horea Popescu, C. Anatol; *Opera de trei parale* — regia I. Taub și G. Teodorescu) a familiarizat deopotrivă pe regizori, pe actori, pe spectatori cu linia larg populară, cu ascuțișul preciziei de atac, cu refuzul sentimentalismului ieftin în locul emoției și, pină la urmă, cu o seamă de procedee definitorii marelui dramaturg și regizor. Liniile contemporane ale teatrului nostru și-au exercitat forța artistică și într-o seamă de puneri în scenă — divers orientate ca formulă, ca accent, ca valori stilistice — și a altor dramaturgii din teatrul modern universal: Anouilh (*Ciocârlia* — regia Radu Penciulescu); Ed. Rostand (*Cyrano de Bergerac* — regia Valeriu Moisescu); Garcia Lorca (*Mariana Pineda* — regia Geta Vlad); Tennessee Williams (*Orfeu în infern* — regia Moni Ghelerter, C. Todea); Arthur Miller (*Moartea unui comis-voiajor* — regia Dinu Negreanu); Arbuzov (*Poveste din Irkutsk* — regia Radu Beligan, G. Harag, Vlad Mugur); Max Frisch (*Domnul Biedermann și incendiarii* — regia Lucian Pintilie); Ev. Șvarț (*Umbra* — regia D. Esrig); Drda (*Dracul uitat* — regia Dinu Cernescu); Kruczkowski (*Prima zi de libertate* — regia Călin Florian); P. Carvas (*Antigona și ceilalți* — regia Dan Alexandrescu); A. Stein (*Oceanul* — regia Mihai Raicu, D. D. Neleanu) etc., etc. În sfârșit, dar nu printre cele din urmă, Eugen Ionescu (*Rinocerii* — regia Lucian Giurchescu).

Problema mijloacelor de expresie, a arhitecturii spectacolului, a relațiilor dintre factorii artistici chemați să-și dizolve solidar eterogenitatea în unitatea finală a imaginii teatrale este astăzi, în linii generale, dezlegată. Ideile noi poartă cu sine și veșmintul nou ce li se potrivește. Instrumentele de expresie tind din ce în ce mai mult să dobândească, în arta regizorilor noștri, ponderea unor argumente clare și convingătoare; să se dezvăluie, în haina lor de mijlocitoare emotive ale frumuseții, ca instrumente de cunoaștere lucidă, de comuniune cu spectatorul, de activizare a spiritului acestuia. Dificultățile expresivității, dificultățile de pătrundere în-

Secunda 58 de Dorel Dorian în montarea Teatrului Tineretului: Iurie Dație (Ștefan Marș), Tatiana Ickel (Domnica), Elena Pop (Stela), Iulian Neșculescu (Banu Marș), Boris Ciornei (Lupu Aman), Amza Pellea (Ailincăi), N. Tomazoglu (inginerul Tunsoiu)





Ighemonikon cu năpîstoc, spectacol cu cîteva comedii ale primilor noştri dramaturgi, la Teatrul din Sibiu

tr-un tărîm pînă mai acum 10—15 ani încă neexplorat, sînt astăzi depăşite. Umanitatea nouă — eroul comunist, muncitorul, ţăranul, intelectualul cîştigat de revoluţie etc. — urcă astăzi şi populează, ca o realitate familiară, scena. Conflictul nou, în substanţa căruia zvîcneşte istoria, devenirea lumii noi, mişcă cu vigoare scena, dîndu-i amploarea unor semnificaţii epice. Toate acestea şi altele de acest ordin se traduc în construirea unui teatru care solicită pe spectatori ca pe un element integrat imaginii scenice. De aici, modalităţile felurite şi intens combative — de la cele ale agitaţiei directe, propriu-zise, la altele subtile, de comuniune subterană a scenei cu sala. De aici, teatrul convenţiilor care dau scenei sens, deschideri deopotrivă spre visare şi spre reflecţie. De aici, teatrul unei statornice polemici cu mediocrul şi cu învechitul, cu lipsa de îndrăzneală, de fantezie, de cultură. De aici însă, mai presus de toate, un teatru prin excelenţă popular şi un teatru al marilor întrebări, dar şi al îndrăzneţiei de a da mari răspunsuri, teatru care se străduie în acest scop să dea corp, consistenţă scenică, ideilor. Acest teatru şi-a descoperit şi cucerit, din aproape în aproape, ceea ce sîntem obişnuiţi să numim „modalităţile“ cu care ne întîmpină. Nici azi el nu osteneşte să caute. Conştiinţa perfectibilităţii continue a slujitorilor lui ţine de înţelesul noului. Esenţa noului este permanent procesuală, în contradicţie neîmpăcată cu cristalizările depline, cu anchiлоza.

Ne aflăm în momentul de faţă la un stadiu superior de dezvoltare pentru arta spectacolului nostru dramatic. E semnificativ că în această ipostază luminoasă se simte tendinţa, vrednică a fi relevată, cu deosebire la generaţia tînără a regizorilor, dispusă firesc la exuberanţe şi generozităţi nu totdeauna cumpănite de „soluţii“ expresive, tendinţa unei adăstări ponderatoare asupra actului creator, tendinţa de a privi cu mai multă ascuţime şi exigenţă prezenţa actorului în viaţa scenei, de a-l modela şi îndruma spre însuşirea mai temeinică a darurilor sale, pe calea unei adînciri în exerciţiul culturii tehnice a artei sale. În această ordine de idei, problema unităţii de echipă, răspunzînd dorinţei de a trece mai limpede spre unităţi de stil — de la omogenitatea de imagine — ale spectacolului, ni se pare de o deosebită semnificaţie pentru viitorul drum al regiei noastre.