

Uneori, teatrul monumentalizează, glorificînd eroi, evenimente, atitudini, dîndu-le dimensiunea grandiosului, a sublimului. Inspirîndu-se atît din trecut cît și din actualitate, teatrul nostru își îndeplinește menirea de a sesiza și a releva aspecte conflictuale, a căror rezolvare e de natură să stimuleze mișcarea, progresul. Apoteoza constituie, cel mai adesea, reversul medaliei pe a cărei față se gravează un moment *dramatic* (așa cum se întîmplă — exemplul strălucit — în *A treia țapă*).

Deosebit de importanți (dată fiind o anumită monotonie a peisajului teatral românesc) mi se par pașii (din păcate, doar pașii) făcuți în direcția diversificării modalităților dramaturgice (aspect asupra căruia aș vrea să revin altă dată) : de la modalitatea, consacrată, a teatrului psicho-

logic, grefat pe evenimentul social (I. D. Sîrbu) la metafora bogată și încărcată de sensuri (Marin Sorescu, Fănuș Neagu) și la realismul nu lipsit de ecouri poetice (Dan Tărbilă) ; de la construcția barocă, imaginativă, a *Scoicii de lemn* a lui Fănuș Neagu la simplitatea clasică a parabolei lui Horia Lovinescu despre șansa de supraviețuire a omeneșului : de la rigoarea teatrului istoric de extracție documentară (Mircea Bradu) la tragedia luminoasă, ce-și integrează eroii și situații de un comic grotesc (Sorescu) ; de la drama satirică (Everac) la comedia satirică (Tudor Popescu).

Fără să fie reprezentativă pentru ceea ce am putea numi un an de excepție, incluzînd și roadele unor semințe sîdite în pînîntul teatrului cu ani în urmă — semințe care, din felurite motive, întîrziiau să germineze — recolta dramaturgică a stagiunii este realmente demnă de luat în considerație.

■ MIRA IOSIF

Din perspectivă regizorală

Varietatea peisajului scenic, diversificarea modalităților de exprimare au dat o notă distinctă acestei stagiuni, care marchează o cotitură mai decîsă către o nouă și dorită *reteatralizare* a teatrului nostru. Varietatea — prin schimbări surprinzătoare de registru la același creator, prin inedite propuneri de lectură, prin afișarea unor tendințe divergente — a devenit un criteriu de valoare, atestat nemijlocit prin interesul sporit al publicului față de teatru. Aspirația regizorilor către o substanță teatrală densă, refractară, totodată, schemelor, cunoaște o singură unitate de măsură : puterea de implicare în universul și în problematica operelor respective, recreate teatral în scopul unei maxime comunicări cu sala. Personalitățile și stilurile ce configurează azi regia românească, valorile certe, cele ce se modelează acum, sub ochii noștri, ca și cota promițătoare de talente noi, cu șanse reale de

afirmare, au produs laolaltă o bună recoltă artistică. Se impune din nou, după o perioadă de reflux, autoritatea directorului de scenă, datorită căruia teatrul își recîștigă forța de a genera idei, printr-un demers unificator și specific. Stagiunea a fost, precum spuneam, bogată : s-au detașat, însă, cîteva spectacole de vîrf, în care se percepe limpede glasurile regizorilor. Montaжи ce merită să rămînă într-un repertoriu permanent, și în care actorii au strălucit, fixînd interpretări de neuitat. Scena a captivat publicul, prin frumusețea imaginilor teatrale. Aceste spectacole au crescut pe solul unui repertoriu nutrit, în primul rînd, de valoare și variat : scrieri vechi și noi, clasice și contemporane, românești și străine, farse și tragedii, drame și comedii, meditații filozofice și escicică teatrală — Shakespeare și A. Buero Vallejo, Horia Lovinescu și Suhovo-Kobîlin, Pirandello și Ecaterina Oproiu, Charles de Coster

și Stanislav Straticov, Gorki și Csiki Lászlo, D. B. Popescu și Urkeny István. Lista poate continua... În toate aceste montări, a explodat bucuria (un timp, pierdută) redescoperirii jocului teatral; în toate a fost evidentă căutarea pasionată a somnelor scenice capabile să transmită publicului căldura și culoarea stărilor emoționale, fervoarea ideilor. Tendința comună către această nouă reateutralizare este salutară. Țiuta ei mi se pare evidentă: eucerirea unui public multistratificat, suprasolicitat, dornic, mai mult ca oricând, să aflu în spațiul teatral mirajul ficțiunii. Chiar în pofida unor exagerări, naiv sau sofisticat estetizante, chiar în pofida aglomerării de soluții și, uneori, a fluxului imagistic debordant, a stridențelor, rezultatele sînt, în esență, pozitive: dinamitează monotonia scenică, alungă plitiseala discursului tern, im-expresiv.

Ca un stîndard al acestei tendințe a fluturat montarea reprezentativă a anului, *Furtuna* de Shakespeare, spectacol antropologic al shakespeareologiei românești. În *Furtuna*, nu întîmplător, Lăviu Ciulea face un record cu vechiul său *Cum vă place*, acel manifest teatral al reateutralizării, semnat de marele nostru regizor în 1960. *Furtuna* este o nouă „ar-poeitică” regizorală, aici se etalează, cu o superbă dezinvoltură, un realism poetic atotcuprinzător, în care compozițiile baroce, fluiditatea convențiilor, trăirea și reprezentarea, apropierea și distanțarea, grotescul și sublimul, jocul actoricesc, în creații magistrale (Victor Rebengiuc, George Constantin, Mariana Mihaș, Ion Caramitru), dispunerea plastic scenografică, într-o metaforă omblematică — totul conduce către sublinierea unor idei-forță.

În *Furtuna* nu se eludează zonele de mister ale versului, nu se ocolește enigmelo tulburătoare din text, ci, dimpotrivă, ele sînt scoase în relief, potențate, creîndu-se, prin ambiguitatea registrelor teatrale, o stare specială, de grație. Supratema *Furtunii*, relația Artistului, a creatorului, cu lumea, complexitatea raporturilor dintre natură și cultură, se desenează cu extremă claritate, și e pasionant de urmărit transpunerarea acestei teme, de specifică meditație shakespeareană, într-o structură scenică liberă și sintetizatoare, în care toate componentele sincretismului teatral sînt cu rafinement finite.

Sinusoida relației dintre subiectiv și obiectiv a fost transpusă cu pregnanță teatralitate în *Generoasa Fundație* de A. Buero Vallejo, spectacol al Teatrului Național, în care Horea Popescu execută și el o mișcare de record cu vechea sa montare *Domnișoara Nastasia*: un realism ce se transfigurează în simboluri, investirea mișcării cu anumite sem-

nificații, alianța cu scenografia în potențarea sensurilor, exprimare prin actori (Ovidiu Iuliu Moldovan, Gh. Cozorici, Mircea Albu-lescu, Marin Moraru). Multă vreme, critica a considerat străpungerea tavanului din casa domnișoarei Nastasia drept simbolul conceptului de teatralitate expurgată de naturalismul plat, de ilustrativismul tern, caracteristice unei epoci. Mișcarea tavanului are funcții simbolice și acum, în *Generoasa Fundație* (scenografia, Paul Bortnovschi): mifică natură stranie, ca un tablou de Magritte, plafon în celula condamnaților la moarte, în claustrarea impusă de teroarea franchistă, devine semnul refuzului realității: dispariția plafonului, ștergerea iluziei, e sinonimă cu pătrunderea în real, cu afirmarea „concretului”; în decorativismul imaginii, se facilitează publicului înțelegerea resorturilor fundamentale ale acestei piese dificile, care interferează planul realității cu acela al ficțiunii, într-un conflict dureros.

Structuri scenice variate, dar unificate stilistic, alestînd forța iradiantă a imaginii, sondarea straturilor de insolit ale vieții, a construit Harag György în toate spectacolele sale din această stagiune: *A murit Tarelkin* de Suhovo-Kobilin (Teatrul Național din Tg. Mureș), *Familia Tót* de Urkeny István (Teatrul Național din Cluj-Napoca), *Azilul de noapte* de Gorki, *Casa bătrînească* de Csiki Lászlo (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca).

Spațiul scenic, la Harag, se încarcă totdeauna de mister existențial, dedublînd realul, spectacolele sale au profunzimea unor escuri de morală socială, dar și o vitalitate ce sfidează clasificările. În toate, tente groțesti se întilnesc cu recursuri lirice, jocul strict realist trece cu dezinvoltură în coșmar și în fantastic. Cultivarea demersului histriomic, desenarea unor situații violente teatrale (praznicul de înmormîntare suprapus evocării mesci de logodnă, în *Casa bătrînească*, festinul poliștului sau cortegiul ciocilor-creditori, în *A murit Tarelkin*), pendularea între normal și terifiant, între banal și extraordinar, dau o consistență inconfundabilă montărilor sale, în care vizualitatea rămîne doar unul dintre nivelurile realizării.

Propensiune către ludic, jongleric cu imaginile, decorativism (impins uneori pînă la exces), căutări febrile în zonele expresiei corporale, preocupare pentru echivalarea plastică a replicii caracterizează spectacolele Cătălinei Buzoianu, realizate în acest an: *Imbrăcați pe cei goi* de Pirandello, *Nu sînt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu (Teatrul Mic), *Tyl Ulenspiegel* de Theodor Mănescu după Ch. de Coster (Teatrul „Țăndărică”). Diferite ca formulă (studiu asupra unei epoci, musical, spectacol mixt cu actori, marionete și măști), dar îngemănate prin personalitatea regizoarei, aceste montări exprimă, cu ma-

simă pregnantă, revirimentul către teatralitate, „luarea cu asalt” a sălii. Spectacolul Pirandello are calitățile unui aplicat exercițiu de stil, în care elemente „retro” sînt luminate cu o ușoară nostalgie. Pe scenă se mixează, într-un savant dozaj, paroxismul expresionist, temperatura pasională a filmului mut și savoarea gesturilor „mari”, comic degradate, într-o fină, imperceptibilă, parodie, susținută de distanța critică. Rezultat original al altorii stilului „agit-prop” cu canoanele musicalului anglo-saxon, s-a desenat spectacolul energic și multicolor *Nu sînt Turnul Eiffel*, montare, vădit, de divertisment, care adaugă recuzite spectaculoase gravitatea dezbaterii și ardența atitudinii polemice, principala atracție fiind o spirituală angajare în imediata actualitate. *Tyl Ulenspiegel* poate fi considerat un model al acestui asalt al mijloacelor, o invazie a teatralității amuzitoare pe teritorii secătuite de expresivitate. Actorii însuflețesc măști și marionete, într-un virtuj de sunet și culoare, dînd corp spiritului cutezător și materic, idealului de libertate. În toate aceste spectacole, triumful aparține actorilor. Ei sînt: Valeria Seciu, Ștefan Iordache, Carmen Galin, Leopoldina Bălinuță, Horațiu Mălăește. Creațiile lor s-au reținut.

Numeroase alte montări, în totalitate sau parțial, pot fi afiliate la această regeneratoare mișcare de reateatralizare, de hiperbolare a acțiunilor scenice. *Astăzi se improvizează*, tot Pirandello (Teatrul de Stat din Oradea — secția română), în regia creatoare și aplicată a lui Alexandru Colpăcei, convinge — în cele mai bune momente — de finalitatea programatică a jocului, care devine pasionant fiindcă dezvăluie mecanismele teatrului, care captivează prin alunecarea liberă și impredictibilitatea a actorilor (Liviu Rozorea, Mircea Constantinescu, Cristina Șchiopu, Radu Vaida, Laurian Jivan) între stiluri și modalități, suprapunînd cu dibăcie seriozitatea cu parodia. Spectacolele semnate de Alexandru Tocilescu — *Haina cu două fețe* de Stanislav Stratiev (Teatrul Giulești), *Paradis de ocazie* de Tudor Popescu (Teatrul „Ion Vasilescu”) — dobîndesc, prin acuitatea satirei, imponderabilitate comică. În ambele montări, demascarea imposturii are frumusețea cursei cu obstacole, galopul către absurd e condus cu măiestrie tehnică; și aici, actorii sînt stăpînii scenei, și-i numim pe Tamara Buciuceanu-Botez, Hamdi Cerechez, Sebastian Papiiani, Mihai Stan.

Convertirea publicului la teatru s-a exprimat în această stagiune cu printr-o altă tendință, opusă, și aceasta cu o solidă tradiție în școala noastră de regie: cultivarea

simplității riguroase, laconism, sobrietate. O tendință pe care aș numi-o „jocul icelilor pe scenă”: căntarea frenetică a sensului, despuțerea conceptului, lupta pentru exprimare austeră. Partizanii acestui teatru s-au dovedit, în acest an, Dan Micu — în *Jocul vicți și al morții în deșertul de cenușă* de Horia Lovinescu (Teatrul „Nottara”), Nicolae Scarlat — în *Rugăciune pentru un disc-jockey* de D. R. Popescu (Teatrul Dramatic din Galați), Kinesos Elemer — cu piesa sa *Dogorește soarele asupra lui Seneca* (Teatrul de Nord din Satu Mare — secția maghiară). Aceste montări exprimă pasiunea pentru idee, o aspră feroare etică. Implicarea lor în prezent, dar și în problematica existențială, e dramatică. O trăsătură lor e comună: regizorii se retrag în spatele actorilor.

Nu putem încheia această sumară incursivă pe teritoriul regiei, fără a vorbi de nereușite. Nereușite care nu tîn de anumite compartimente ale spectacolului (în unele dintre acestea găsim reușite actoricești, scenografice), ci mărturisesc indiferență, apatie regizorală. Lipsă de program teatral. În *Livada de vișni* (Teatrul de Comedie), montare neotraditională, herată de regizorul Lucian Giurghesu conform tuturor canoanelor „spectacolului bine făcăt”, de sub suprafața lucioasă a comicului nu răzbate nimic din profunzimile dureroase ale piesei. *Menajeria de sticlă* de Tennessee Williams (Teatrul „Bulandra”) intră în categoria spectacolelor lipsite de relief, în ciuda distribuției de vedete selectate de regizorul Ioan Taub. Lista unor atare spectacole e, din păcate, lungă și pe ea se pot înscrie, deopotrivă, montări bucurătoare și din țară.

S-au prezentat și propuneri insolite, într-o exegeză, indiscutabil, personală, care, din diferite motive, n-au convins. *Oedip-ul* lui Sofocle (Teatrul Giulești), imaginat de Dinu Cernescu în ruinele unui polis modern, într-un oraș hîntuit de un flagel ce ne pare familiar (scenografia, Octavian Dibrov), n-a izlucit să atingă conștiința publicului, n-a trecut dincolo de acest prag, al stînării; spectacolul n-a avut adîncimea și implicarea actoricească necesare, regizorul n-a apărut opac la tragic. Nici *Mizantropul* de Molière (Teatrul „Nottara”), deși a fost pus în pagina scenică cu eleganță și cu respect pentru cultură, n-a cîștigat prin actualizarea costumului și a ambianței, regizorul-eseist Dan Nasta ncargumentîndu-și scenic demonstrația; substanța textului n-a fuzionat cu forma propusă, impactul cu publicul nu s-a produs.

De unde se vede că directorul de scenă este un personaj de neînlocuit în viața noastră teatrală.