

CONSTANTIN
MĂCIUCĂ

Continuitate și discontinuitate în creația regizorală (I)

Criticii, dar și creatorii sînt adeseori tentați să conspecteze evoluția artei dramatice pe largi perioade, urmărind detectarea tendințelor dominante, evaluarea realizărilor, consemnarea spectacolelor de referință cu funcție și forță propulsivă, determinînd, în același timp, fenomenele retardante și cantitatea de producții volatile. Panorămînd tectonica artistică a deceniului VIII, într-o convergență a opiniilor, evident cu nuanțări și accente diferite, criticii au apreciat că teatrul a parcurs o etapă fertilă în dezvoltarea lui după cea de-a doua conflagrație mondială, iar unii n-au ezitat s-o considere în mod deosebit relevantă valoric. În timp ce studiile consacrate dramaturgiei semnalează puternica ei efflorescență și bogata fasciculație a structurilor artistice, comentariile privind contribuția regiei se diferențiază sensibil, ajungîndu-se chiar la disjunctii radicale.

La recentul colocviu de la Birlad, punctele de vedere privind situația regiei contemporane au oscilat între consemnarea unei crize și semnalarea unei vigouroase afirmări. Nicoleta Toia considera că regia se găsește „în impas”, Nicolae Scarlat îi aprecia rezultatele ca „satisfăcătoare”, în timp ce George Teodorescu vorbea de un „boom regizoral”. Circumspecții au evocat nostalgic spiritul creator al regiei anilor 1955—1965, care a reatralizat spectacolul românesc, în timp ce optimiștii n-au ezitat să declare că, în ansamblu, regia contemporană nu numai că nu și-a emaciat aptitudinile novatoa-

re, dar demonstrînd o vigoasă capacitate de autoreglare și conectare la impulsurile artistice contemporane, a îmbogățit codurile teatrale producînd o mutație de concepție artistică.

Considerînd neîntemeiate aprehensiunile scepticilor, evitînd în același timp aprecierile euforice, sîntem înclinați să credem că starea actuală a regiei este bună, contextuală valoric întregii mișcări teatrale, care străbate o perioadă de puternic flux creator. Ultimii cincisprezece ani s-au caracterizat printr-o explozie de talente și în domeniul regiei, acest proces salutar, în continuă expansiune, potențîndu-se în ultimii ani, cînd s-au impus cu autoritate personalități proeminente, remarcate prin curajoase și galvanizatoare exegeze artistice. Alături de tînăra pleiadă a anilor '60, reprezentînd acum generația consacraților, a lui Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Ion Cojar, Gheorghe Harag, George Teodorescu, Horea Popescu, Valeriu Moisescu, Sorana Corbama și alții, care continuă să întrefînă un climat tonic de efervescență creatoare, s-au afirmat, cu incitante concepții și viziuni, directorii de scenă din generațiile mai noi, precum: Andrei Șerban, Alexa Visarion, Sanda Manu, Dinu Cernescu, Cătălina Buzoianu, Alexandru Tocilescu, Al. Colpacci, Anca Ovanes, Kineses Elemér, Nicolae Scarlat, Ioan Ieremia, Dan Micu, Silviu Purcărete, Mircea Cornișteanu, Iulian Vișa, Mircea Marin, Costin Marinescu, Adrian Lupu etc. Biruind dilemele și dificultățile oricărui început, își clădesc prestigii, prin căutări și regă-

siri, cei mai liniari regizori : Florin Fătu-lescu, Radu Dinulescu, Dragoș Galgoțiu, Cristian Hadjiculea, Mihai Măniuțiu, Al. Dabija, Dominic Dembinski, Victor Ioan Frunză, ale căror spectacole trădează disponibilități pentru noutate, inventivitate și rigoare.

În această complexă structură de generații, care se profilează la intervale tot mai scurte, regia, prin personalități exponențiale, se caracterizează prin diversitate de coduri teatrale și viziuni, atracție obsedantă pentru valoarea artistică și demersul novalor, corespondent cu spiritul epocii. Aportul regiei contemporane nu este inferior regiei anilor 1955—1965, dar direcțiile de acțiune sînt diferite, dictate de metamorfozele sociale și spirituale, așa încît, compararea mecanică a două perioade diferite, fără a ține seama de particularitățile și finalitățile fiecăreia, nu poate fi decît derutantă, după cum ierarhizarea personalităților regizorale în funcție de spectaculozitatea exterioră a inovațiilor sau amploarea controverselor în jurul acestora și nu după valoarea lor intrinsecă nu poate incuraja o evaluare obiectivă a orientărilor artistice și a calității referențiale a spectacolelor. Rezultatele intervenției regizorale în prima etapă erau mai evidente, ușor sesizabile, prompt recunoscute, fiindcă revitalizarea convenției constituia o opoziție polară față de formele anterioare de spectacol, dar, îndrăznim să afirmăm, contribuția regiei în ultima perioadă, mai puțin ostentativă, bazată pe acumulări de durată, este mai complexă și de anvergură. O privire în raccourci asupra evoluției teatrului după cea de-a doua conflagrație mondială ni se pare a oferi suficiente temeuri pentru avansarea unei asemenea valorizări.

În epoca modernă, dezvoltarea dramaturgiei și a regiei s-au produs într-o relativă sincronizare, avîndu-și sursa în ireductibile și variat mediate corespondențe. Cercetarea pe secțiuni orizontale și verticale a direcțiilor evolutive ale dramaturgiei și limbajelor teatrale relevă că explorările novatoare în poezia dramatică coincid în linii mari cu demersurile înnoitoare ale regiei, inițiate sub imperiul unor aspirații comune. Variabile prin mijloacele folosite, limbajele teatrale (modurile, modalitățile, codurile, cum mai sînt numite), unificate de modalitatea spațio-temporală a comunicării, se legitimează ca viziuni ideologice exprimate prin tehnici specifice, vizînd configurarea unor structuri artistice care decodifică în semnele teatralității sistemul de mesaje și semne al operei dramatice. Apariția limbajelor teatrale nu este fortuită, ci, în ultimă instanță, determinată istoric, împletindu-se, în linii generale, cu

viala serii de serii culturale și artistice ale unei perioade date, cu atracțiile și respingerile specifice. Nu pot fi tăgăduite, de pildă, corespondențele dintre drama naturalistă, cu obstinația ei pentru psihologie, și sistemul stanislavskian al „teatrului de trăire”, nici comuniunea dintre drama simbolistă și regia de factură simbolistă. Esențializarea expresionistă se conjugă într-o anumită măsură cu tendințele limbajului teatral convențional. Formele de teatru absurd sînt coincidente, în general, cu senzorialitatea „teatrului cruzimii”, iar distanțarea preconizată de teatrul epic favorizează dramaturgia epicizantă cu care instituie incontestabile consensuri.

Apărute ca serii de succesiune, limbajele teatrale nu se anulează, ci încurajează întrepătrunderi, generînd numeroase alte modalități de comunicare teatrală, tot așa cum structurile dramatice sînt permeabile unor multiple influențe, germinînd și fecundînd varii sinteze. O istorie a fenomenului teatral ca totalitate nu poate ignora omologiile structurale ale marilor etape de dezvoltare ale artei spectacolului, conexe, la rîndul lor, dinamicii sistemelor noologice.

Dezvoltarea școlii noastre de regie în perioada deschisă de eliberarea țării se produce într-o sesizabilă interdependență cu cea a dramaturgiei și scenografiei, iar mobilitatea artei spectacolului se aliniază mobilității sociale. Este semnificativ, de altfel, că principalele etape ale evoluției dramaturgiei sînt conincidente cu cele ale regiei, deși, sub raportul rezolvărilor, acestea au fost uneori disonante.

O primă etapă, cuprinsă în acolada anilor 1944—1955, este prezidată de efortul de a adapta conținutul și modalitățile artei spectacolului finalității globale a societății, în vederea potențării funcției militante și educative a teatrului. Este o perioadă de căutări intense, scotînd pe o eficacitate imediată, în care accentul este așezat, în literatura dramatică, pe ardența problematicii abordate și pe limpezimea mesajului, cu conflicte lineare și cu personaje univoce. Într-o etapă de prefaceri rapide și decisive, cristalizările teoretice n-au timp să se producă, interesul pentru specificitatea actului de creație se estompează, încît adevărul vieții este tratat, adesea, fără nuanțare, autenticitatea artistică fiind sacrificată nu de puține ori stringenței demonstrației de idei. Aceeași preocupare domină și regia care aderă la formula spectacolului iluzionist, bazat pe actul de intropatie, la teatrul de trăire, urmărind claritatea ideilor și veridicitatea trăirilor psihologice. Dacă dramaturgia susporta obedientă tirania procustiană a unei unice metode de creație, a realismului tipurilor, înțe-

leasă îngust și aplicată restrictiv, spectacolul era subordonat, la rîndul său, unei singure modalități interpretative, rezultînd dintr-o dogmatică înțelegere a esteticii stanislavskiene, a unui realism mimetic al trăirii interioare, estompînd individualitățile. Efectele erau, în bună măsură, paralizante: actul teatral era deposedat de virtuțile formative, iar inițiativa regizorală, încătușată.

Reacția împotriva spectacolului iluzionist, uniformizat și aplatizat, se produce la mijlocul deceniului al șaselea, galvanizată de năzuința de a restitui scenei prerogativele teatralității. „Cerința privind «teatralizarea» spectacolului de teatru — în întregime, sau a uneia din artele componente lui, a fost provocată — scria Liviu Ciulei în articolul **Despre teatralizarea picturii de scenă** — de cele mai multe ori, de-a lungul vremii, de o abatere de la forma de expresie proprie artei teatrale”¹. Încercînd să instituie în actul creator legătura dintre tradiție și inovație, insurecția față de conformismul dogmatic și împrumaturile nemacerate, stimulînd resurrecția gnozelor bazate pe complexe acorduri între dramă și mizanscenă, regia și scenografia inițiază o acțiune energetică și fertilă de „teatralizare” a scenei, rezolvînd prin sinteze superioare antinomiile spectacolului modern, punînd într-o nouă conjuncție modernitatea și tradiția.

„Reteatralizarea” spectacolului urmărește abolirea concepției mortificatoare că teatrul trebuie să aspire doar la calchierea realității în imaginea de spectacol printr-o „trăire” identică cu cea a vieții cotidiane, reafirmînd caracterul de **convenție** al artei scenice. Gestul esențializat, care nu reproduce, ci transcrie „realitatea, imaginea sintetică, sugestivă, își demonstrează nelimitate posibilități de caracterizare și semnificare, în multiple și insolite sinteze regizorale. Ceea ce în perioada premergătoare fusese etichetat și condamnat ca formalism — tocmai pentru că urmărirea nu **redarea**, ci **reinterpretarea** realității — se dovedește a fi modalitatea viabilă de revigorare a opere teatrale. Ciulei fusese criticat pentru că în spectacolul cu piesa **Cu piine și sare** adoptase un decor ai cărui pereți erau secționati, iar plafonul era acoperit numai parțial, iar renunțarea la plafon în spectacolul **Domnișoara Nastasia** de G.M. Zamfirescu, în regia lui Horea Popescu și viziunea scenografică a lui Tody Constantinescu, prilejuise o aprigă controversă. Reintroducînd convenția în teatru, Tony Gheorghiu redefinea funcția scenografiei ca „regie a locului de joc”. Punc-

tul final al insurgenței împotriva decorelor arhitectural, concurent al construcțiilor civile, îl reprezintă opțiunea pentru scena goală, spațiu ideal pentru valorificarea virtuozității interpretative. Impulsurile venite din direcția scenografiei — Liviu Ciulei avea dreptate s-o considere ca principalul factor dinamizator — se imprimă în factura interpretării, care, descătușîndu-se de un mimetism plat, ne-transfigurată, vizează expresivitatea prin elaborarea mișcării scenice și esențializarea comportamentului corporal.

Într-un articol de sinteză², consemnînd unele dintre succesele de referință ale perioadei de reinstaurare a convenției artistice, subliniînd diversificarea formelor teatrale, Crin Teodorescu vorbea despre „magistica barocă” în spectacolele lui Liviu Ciulei, dezvoltată dual: spre construcția de „ideograme” sau spre restituirea realității în „imagini cvasifotografice”, despre regizorii adepți ai esențializării, ai „acțiunii-semn”, despre „metafora scenică a plutirii onirice” a lui Andrei Șerban, despre libertatea de fantezie a lui Valeriu Moiesescu sau despre „poziția polemică” a lui Lucian Pintilie. Evident, nu lipsese exhibiționismele ostentative, nici epigonismele disimulate, uzul firesc se transformă în abuz, dar, în dominantele sale, regia, descătușată de canoanele pseudostanislavskianismului, reintorce scena spre sursele primordiale și îi restituie mijloacele specifice de investigare și exprimare. Sfera de afirmare a reteatralizării a constituit-o, în principal, dramaturgia clasică națională și universală. Spectacole de referință sînt, printre altele, **Cum vă place, Opera de trei parale, Un tramvai numit dorință, Sfînta Ioana, Hamlet și Ilgenia în Aulida, D-ale carnavalului, Richard II, Domnișoara Nastasia, Baia și Peer Gynt, Omul care aduce ploaie, Domnul Puntilla și sluga sa Matti** etc. și în mai mică măsură dramaturgia originală contemporană: **Șeful sectorului suflete, Surorile Boga, Citadela sfărîmată, Passacaglia, Oameni care tac, Ștăfeta nevăzută** etc.

Ca orice reacție violentă împotriva unui dogmatism, procesul de reteatralizare a manifestat tendința de a încuraja excesele de convenționalizare, amenințînd să transforme o modalitate a teatralității într-un scop în sine. Dintr-un factor de propulsie, prin fetișizare, identificînd mijloacele artistice cu propriul conținut, convenția era pîdită de primejdia de a eșua în sterilitate și artificialitate. Antidogmatismul era pe cale de a infanta propriul dogmatism. Reacțiile s-au produs prompt și grav. S-au rostit numeroa-

¹ „Teatrul”, nr. 2/1956.

² Spre o poezie scenică, în „Teatrul”, nr. 7/1967.

se proteste împotriva devierilor de la finalitatea creației regizorale, criticându-se vehement regia „scop în sine” sau „regia cosmeticiană”. La nouă ani de la articolul-program de reatealizare a spectacolului, Liviu Ciulea avertiza că „jocul cu convenția”, prin excesele sale, alunecă spre vetust și anacronic, înlocuind ponciful teatrului „descriptiv” cu un altul, la fel de dăunător, al teatrului „decorativ”, „amabil și destul de sărac”³, devinind arta dramatică de la menirea ei fundamentală de a fi o imagine a vieții.

Pulsunile artei spectacolului au avut un puternic impact asupra dramaturgiei, care, la rîndul ei, tinde să se descătuseze de scheme, evoluind în direcția unui realism de atitudine, exprimat într-o multitudine de forme dramatice. Influența benefică a teatrului se resimte îndeosebi în comedie — care, prin Aurel Baranga și Al. Mirodan, manifestă o mai activă capacitate de reacție — statornicind premise pentru complexa afirmare a dramaturgiei în cea de-a doua jumătate a deceniului șapte și mai ales în deceniul opt.

Situația se explică prin relativa rămî-nere în urmă a dramaturgiei în raport cu starea de efervescentă a artei spectacolului. Desigur au fost scrise și piese importante, stabilizate în repertoriul permanent, dar cantitatea de literatură caducă era disproporționat de mare. Horia Lovinescu constata cu insatisfacție că „literatura noastră dramatică nu este la nivelul la care ar trebui să fie”, apărînd „uneori în postura de rudă provincială, sărac îmbrăcată, ușor vestejită și inutil sulemenită”⁴. Analizînd, cu același prilej, producția prezentată în cadrul „decadei dramaturgiei originale” a anului 1965, Moni Ghelerter consemna „maturizarea gîndirii regizorale, scenografice și interpretative”, semnalînd, însă, ca deosebit de acută, „problema textului dramatic”. Scena cunoștea o inflație de piese tarate

³ **Pasionantul drum spre realism**, în „Teatrul”, nr. 12/1961.

⁴ **Răspunderea dramaturgului**, în „Teatrul”, nr. 1/1965.

de o întelgere îngustă a realității, abor-dînd o tematică ne semnificativă, cu conflicte lineare, cu personaje construite pe tehnica opoziției alb-negru, cu acțiuni devitalizate și plictisitoare, propunînd o imagine fadă și edulcorată. Puținele texte de rezistență cuprinse în compasul „teatrului de idei”, oferiseră regiei posibilitatea să se angajeze cu fervoare în impunerea spectacolului-dezbatere.

Deschiderile spectacolului au exercitat o influență fericită asupra scrisului dramatic, sprijinindu-i procesul eliberării de inerție și apatie, de dezăgăzuire a creativității. Primele simptome ale revitalizării dramaturgiei, ca viziune și structuri artistice, sînt evidente în ultima parte a deceniului al șaptelea, dar o autentică ecloziune se va produce în deceniul următor. Temele actualității sînt abordate într-o perspectivă problematizatoare, conflictele se esențializează, personajele dobîndesc complexitate, au loc confluente categori-ale, se multiplică structurile dramatice. Se produce o diversificare a modalităților realismului, dar și o deschidere ideatică, se cristalizează noi genuri. Alături de piesa tradițională se impune drama „stă-rilor de conștiințe”, piesa politică se configurează ca o „categorie” (Valentin Silvestru) distinctă, este cultivată drama ontologică, își redefinesc esența drama poetică, comedia se fasciculează puternic, alături de formele tradiționale dezvoltîndu-se comedia dramatică, comedia grotescă, tragicomedia etc. În pragul deceniului al nouălea, dramaturgia se dovedește unul dintre sectoarele cele mai mobile ale literaturii, validată de opere majore, multe piese avînd valențe și valori universale.

În această nouă perioadă, creația regi-zorală și cea dramaturgică se găsesc într-o fecundă interacțiune, propunîndu-și reciproc sarcini de rezolvat, omulîndu-se să-și îmbogățească viziunile și structurile artistice. Nu de puține ori dramaturgia obligă regia să-și adapteze concepția și mijloacele spiritului ei novator, oferîndu-i, acum, spațiul de inițiere a celor mai cutezătoare exegeze.

