

CONSTANTIN
MĂCIUCĂ

Continuitate și discontinuitate în creația regizorală (II)

Care sînt tendințele și trăsăturile distinctive ale regiei în această perioadă cînd, depășind faza „retea-tralizării”, tînde spre o redefinire a sistemului teatralității? Frapante elemente de discontinuitate se produc pe cîteva continuități ale școlii noastre regizorale, asigurate, în primul rînd, de convergența eforturilor directorilor de scenă din toate generațiile pentru găsirea unor răspunsuri adecvate noilor solicitări, contextuale nu numai fenomenului teatral, ci artei în general, într-o perioadă de multiple și pregnante înnoiri.

În domeniul animației teatrale, regia — ne referim la eșalonul reprezentativ, nu și la meșteșugarii decalbrați — continuă să se implice cu fermitate, dar și cu sporită comprehensiune în acțiunea de promovare a dramaturgiei naționale. Operînd cu criterii axiologice exigente, ea exprimă preferințe bine marcate pentru lucrările majore ale scriitorilor importanți, precum D. R. Popescu, Paul Evencrac, Horia Lovinescu, Marin Sorescu, Dumitru Solomon, Tudor Popescu, Theodor Mănescu, Romulus Guga, Paul Cornel Chitic, sau pentru piesele integrate direcțiilor active ale dramaturgiei. Componentă esențială a procesului de propulsare a dramaturgiei originale este și preocuparea tot mai insistentă de a introduce în circuitul activ texte pe nedrept omliterate din diferite motive, unele ne jucate pînă acum sau altele care au rămas mult timp într-un con de penumbră. Au fost „restituite” publicului piese de Camil Petrescu (**Danton**), Teodor Mazilu (**Proștii sub clar de lună**, **Somnoroasa aventură**), Marin Sorescu (**Paracelserul**, **Pluta**

Mcduzci, **Există nervi**), D. R. Popescu (**Dirijorul**), Ion Băieșu (**În căutarea scnsulului pierdut**) etc. În circumstanțele actuale, cînd scenele sînt asaltate de o mare cantitate de piese — dintre care încă destule debilitate artistice — regia promovează, în ansamblu, dramaturgia de calitate și, reprobînd mediocritatea, întreține un climat propice afirmării valorii. Desigur sînt și excepții, criticate în mod justificat cu vehemență, deși nu totdeauna cu suficiente argumente. (Textele subliterare își găsesc un reazim precar fie în artizanii de la periferia regiei, dispuși la orice concesii, fie în unii actori veleitari care, fără să strălucească în rol, tind să-și aroge, tot fără strălucire, rolul de regizor.) Exigența prezidează și opțiunile regizorale pentru piesa străină, clasică și contemporană, contribuind la configurarea unui repertoriu echilibrat valoric la cote superioare.

Ultimele stagioni infirmă aserțiunile unor critici sau scriitori că regia — în-deobște cea tînără — și-ar îndrepta cu precădere atenția spre piesele facile care le-ar permite să-și exhibeze fantezia, fără a mai fi încorsetată de prestigiul textului dramatic. O privire de ansamblu demonstrează, din contră, că regizorii cu personalitate conturată aderă la piese de densă substanță, care oferă premise pentru o mizanscenă edificată pe viziuni de forță ideatică și amplitudine artistică.

Animația regizorală este dihotomică, angajînd pe de o parte repertoriul, iar pe de alta travaliul cu actorii. „În noțiunea de regizor animator — spunea Sanda Manu într-un interviu — este cuprinsă și calitatea de pedagog”. „Căci a fi animator înseamnă să fii totodată edu-

cător al publicului și al trupei tale”⁵. Caracteristică pentru „regia creatoare”, regia auctorială este preocuparea intensificată pentru trainingul trupei (nu avem în vedere formele constituite de „reciclare” periodică, vizînd îndeosebi, din păcate, doar îmbogățirea informațiilor privind cultura teatrală), dezvoltarea profesionalității actorilor, pentru descoperirea și cultivarea resurselor interpretative. Elaborarea oricărui spectacol implică, cel puțin la modul ideal, și un activ proces de cizelare sau împropițare a registrelor de posibilități ale actorului, pregătirea rolului constituind o modalitate de dezvoltare a plurivalenței talentului, de apropiere a noi mijloace expresive. Trainingul este subsumat acțiunii novatoare a regiei, care se înfăptuiește cu dezinvoltură în activitatea de studio, substanțial amplificată în ultimii ani, constituită într-un program de completitudine a sălii „mari”. Continuînd să fie inițiat cu perseverență în orice spectacol, în ultima perioadă, experimentul regizoral orientat spre investigarea limbajelor teatrale dobîndește un caracter programatic și sistematic în activitatea de studio, vizînd un dublu scop: explorarea posibilităților de racordare a semioticii spectacolului la tendințele și deschiderile dramaturgiei și testarea gradului de receptivitate a publicului la noile propuneri scenice. Experimentul acționează formativ atît asupra actorilor, solicitați să-și îmbogățească resursele expresive, cît și a spectatorilor, sporindu-le gradul de înțelegere a modurilor de comunicare teatrală și a cheilor regizorale. Augmentarea interesului pentru experiment este simptomatică pentru preocupările regiei contemporane, care urmărește nu numai achiziții extensive, cît — și mai ales — cîștiguri intensive.

Ideea cardinală că spectacolul este o creație colectivă, reunind eforturile tuturor factorilor integrați în realizarea operei teatrale, dobîndește un tot mai marcat contur teoretic și o mai largă aplicație practică. S-a realizat un consens asupra faptului că spectacolul — cum preciza Dinu Cernescu într-un interviu — „este rodul unui colectiv care prezintă altui colectiv (publicul) o ipostază artistică a unei concepții de viață”⁶. Desigur, se manifestă și unele tendințe centrifuge, de deviere de la regia auctorială la cea cunctatorială, dar, în ansamblu, spectacolul este un produs care solidarizează eforturile tuturor creatorilor, iar în cadrul acestuia actorul ocupă o poziție centrală. Modalitățile novatoare nu eludea-

ză, ci dimpotrivă angajează actorul ca principal agent de concretizare a concepției regizorale.

Pe acest fond de continuitate, se declară cîteva discontinuități, decelabile în ansamblul mișcării teatrale, coexistînd însă, ca în orice mișcare artistică vie, și cu manifestări insuficente subsumate incitațiilor contemporane. În consens cu tendințele dominante pe plan mondial, situînd la cote superioare reacția împotriva teatrului iluzionist, regia își concentrează eforturile în direcția desăvîrșirii formelor de spectacol antiiluzionist — spre care năzuise și regia „teatralizantă” —, reconsiderînd relația dintre scenă și public. Insușindu-și oferta dramaturgiei contemporane, refuzînd spectacolul închis, al adevărului prestabilit, regia tinde să creeze reprezentația ca o „propedeutică” la o dezbateră colectivă, angajînd în egală măsură actorii și spectatorii. Spectacolul nu mai ambiționează să ofere răspunsuri problemelor ridicate, ci se mulțumește, dobîndind însă o mai mare eficacitate, să provoace meditația publicului, transformînd teatrul într-o agora în care se pun întrebări și se caută soluții. Spectacolul nu mai redă realitatea, ci provoacă spiritul investigator al spectatorilor să o descopere, să și-o asume prin propria capacitate de comprehensiune.

Mijloacele angajate în realizarea spectacolului antiiluzionist sînt multiple, unul dintre cele mai directe fiind apelul la spațiul de joc deschis, la scena platformă, care tinde să demoleze barierele dintre actori și spectatori. Pregătind spectacolul cu **Puterea și Adevărul**, Liviu Ciulea a transformat sala Studio a Teatrului „Bulandra”, înzestrînd-o cu o scenă centrală. Studiourile amenajate în ultimii ani au renunțat la scena italiană, adoptînd spațiul degajat al platformei. Chiar în teatrele cu arhitectură tradițională, prin diverse adaptări scenografice, se urmărește ieșirea din scena-cutie și plasarea centrului de greutate la intersecția sălii cu scena, iar uneori, sala însăși este transformată în spațiu de joc. Renunțarea la decor, folosirea tot mai frecventă a scenei nude este o altă modalitate folosită în teatrele de construcție tradițională, de a propune un spectacol antiiluzionist, oferind actorilor posibilități mai generoase de a-și valorifica resursele. S-au înmulțit, de asemenea, spectacolele în aer liber. Uneori acestea au fost gîndite special într-un decor natural, cum a făcut Silviu Purcărete cu **Hecuba**, în cadrul Festivalului de teatru antic; alteori spectacolele au fost adaptate reprezentării în aer liber, cu bune rezultate, așa cum a procedat, cu aceeași ocazie, Teatrul din Brașov, cu **Muntele**. Scena deschisă stabilește o comunicare

⁵ Andrei Băleanu, Constantin Băltărețu — **Cultura spectacolului teatral**, p. 145.

⁶ *Ibidem*, p. 30.

mai directă între actor și spectator și intensifică sentimentul participării colective la dezbateri.

Spectacolul antiiluzionist se împlinește, însă, în primul rînd, prin deschiderea sa interioară, prin modul de a conduce dezbateri, prin polisemia metaforei scenice. Spectacolele cu cea mai amplă deschidere se bazează pe texte contemporane, și nu întîmplător, pentru că dramaturgia recentă aspiră spre o incitantă deschidere, realizată nu prin aleatorismul formelor, ci prin polivalența ideatică. Incontestabil, dramaturgia contemporană a constituit un puternic stimul în creșterea apetenței regizorale în favoarea spectacolului conținînd o „ambiguitate” premeditată, care stimulează spectatorul să se integreze în procesul, propus de scenă, de cuprindere și înțelegere a sensurilor și ritmurilor sensibilității contemporane. „Spectacolul pe care îl vedem — își explicitează Alexa Visarion intențiile — ascunde alt spectacol. Acest spectacol mă interesează. Imaginea scenică — explozie în sensuri a cuvîntului — trebuie să provoace alte imagini în spectator”⁷.

Polisemantismul spectacolului își are sorginea într-o evoluată înțelegere a conceptului de realism și diversificarea categoriilor acestuia. În perioada „reteatralizării” fuseseră inițiate cu succes primele asalturi împotriva concepției care — nesocotind caracterul de convenție al operei de artă — identifica realismul cu corespondența rigidă dintre imaginea scenică și realitate, ignorînd adevărul elementar că semnul scenic este doar un analogon al realului.

Marile spectacole din perioada reinstaurării convenției teatrale demonstrează că realismul este, în esență, o atitudine față de viață, posibil de exprimat printr-o inepuizabilă gamă de modalități, că imaginea scenică este o proiecție sintetică, investită cu o funcție coextensivă, de transcendere spre tensiunile conștiinței și afectivității, că structura fenomenologică este menită să dezvolte o structură spirituală, iar segmentul mimetic este hieroglifa unei configurații eidetice.

Premisele estetice ale etapei „teatralizante” sînt dezvoltate într-o concepție coerentă în noua etapă, cînd regia, incitată de dramaturgie, eliberată de prejudecăți, polemizînd cu poncifurile, dezvăluie bogăția și densitatea de substanță și modalități ale realismului. Spectacolele de referință ale ultimului deceniu semnaleză că, în practica teatrală, s-a realizat un consens asupra faptului că realismul modern se exprimă, esențial, în planul semnificațiilor de profunzime, că sensurile

au o reperare mimetică, recognoscibile, dar ele prind viață și se dimensionează în sfera transmimetică, unde se decantează în atitudini, concepții, stări de conștiință și psihice. În această viziune, semnificația depășește conturul imagistic, amplificîndu-se într-un sistem conotativ; spectacolul nu-și epuizează intențiile și înțelesurile la nivelul vizualității, ci în sfera metasensurilor; centrul de greutate este deplasat de pe semiotica mimetică, pe semnificația noetică, spectacolul realizînd un transfer al atenției de la imagine la idee, de la sintaxă la semantică, de la aparențe la transparențe, de la iconologie la ideologie.

Spectacolele care exprimă în modul cel mai pregnant tendința novatoare inițiază o fecundă acțiune de abstractizare, de generalizare a sensurilor, apelînd frecvent la metaforă ca procedeu de esențializare, dar și de lărgire a ariei de semnificație și sugestie. Gestul nu mai exprimă integral sensul; spectacolul nu se mai consumă în sfera formelor fizice, ci se constituie în interioritatea dezbaterii scenice. În paralel cu această tendință dominantă, în expansiune, persistă și o viziune „tradițională”, care pune semn de egalitate între semnificant și semnificat, ideea avînd o acoperire iconică integrală, într-un spectacol „inches”, univoc, care, realizat cu talent, continuă să aibă ecou la public. Spectacolul „tradițional” este însă în evident regres, și la aceasta au contribuit într-o mare măsură montările neinspirate, vetuste.

Evantaiul modalităților teatrale deschis de această superioară înțelegere a realismului, este extrem de larg, dar, în ansamblu, toate aceste modalități manifestă un pronunțat tropism pentru augmentarea ponderii ideii. Continuuînd unele propensiuni ale etapei „teatralizante”, amplificîndu-le, spectacolul năzuiește tot mai viguros să se constituie ca o meditație colectivă, ludicul artistic își asumă tot mai frecvent o funcție cognitivă. Dintre noile orientări, trei se impun cu precădere atenției, datorită energice lor implementări și rezonanțe cu spiritualitatea contemporană, vizînd sporirea capacității teatrului de a fi, în egală măsură, oglindire, dar și reflecție asupra realității. Pornind de la premise diferite, operînd cu mijloace distincte, ele se întîlnesc în aceeași finalitate.

Prima este a teatrului care se legitimează programatic de idei, cultivînd spectacolul-dezbateri; imaginile sensibilizează concepte, iar acestea se organizează într-o concepție, somînd participarea rațională a spectatorului într-o aventură spirituală de descoperire a înțelesurilor esențiale.

⁷ Un concept teatral, în „România literară”, nr. 3/1981.

Sînt spectacolele „conceptualizatoare“, de dezbatere a unor importante probleme politice, sociale, morale, ca **Puterea și Ade-vărul** (Liviu Ciulei), **Studiul osteologic...** (Ion Ieremia), **A treia țepă** (Iulian Vișa), **Noaptea pe asfalt** (Tudor Mărăscu), **Două ore de pace** (Kincses Elemer), **Măsură pentru măsură** (Dinu Cernescu) etc.

Teatrul de stare constituie o altă direcție productivă, frecventată cu consecvență și teoretizată de Lucian Pintilie și Alexa Visarion, catalizînd însă interesul și al altor regizori, evident, cu variațiile rezultînd din particularitățile fiecărei personalități.

Lucian Pintilie aparține filiației ar-taudiene — filtrată sever, critic — prin năzuința „spre un teatru magic, catalep-tic, un teatru nu al actorului total, ci al stărilor totale, un teatru unde totul tre-buie convertit în transă. Comunicarea pu-blic-spectacol trebuie să fie o comunicare totală, magică; deocamdată e o comuni-care formală, amabilă”⁸. Adept al tea-trului „stărilor totale”, forînd cu o rară forță de percute în zonele ascunse ale fi-inței, unde trăirile se sublimează în in-stincte, explorîndu-le, dar și vizualizîndu-le cu „cruzime”, Lucian Pintilie nu elimină socialul și istoricul din imagi-nea condiției umane, ci le dezvăluie con-densările în zona reacțiilor primare, sen-zorialul constituind un mijloc de investi-gare a lumii și de cristalizare a ideilor artistice. Pintilie amplifică ideograma ges-tului într-o imagine copioasă în detalii, iar în spectacol imaginile-ideograme sînt înlănțuite cu o rigoare geometrică. În viziunea sa, limbajul fizic este saturat de idei, urmărind incorporarea în specta-col a unei filozofii critice asupra vieții. **D-ale carnavalului** și **Livada cu vișni** sînt demonstrații rotunde ale originalității cu care Pintilie realizează o sinteză in-confundabilă între senzorialitate și luci-ditate, introducînd o concepție de spec-tacol rezonantă, prin acordurile finale, cu preocupările școlii noastre regizorale.

Sinteza întreprinsă de Pintilie este dusă mai departe de Alexa Visarion, în tea-trul său de „stare”. În articolul-program **Un concept teatral**, plecînd de la ideea că „teatrul este o stare de veghe a existenței”, el își exprimă adeviziunea pentru „un teatru care să nu mai folosească elemente de spectacol pentru comunicare, ci stări complexe ce implică raporturi multivalente de comunicare”. Starea, pre-supunînd o tehnică specială de interpre-tare, bazată pe succesiunea a trei mo-mente de exprimare — tăcere, explozie, așteptare — surprinde condensările vieții

în zonele profunde ale psihicului, supra-vegheate cu luciditate. Psihologicul, ur-mărit în sedimentările adînci, controlat rațional în spectacol, este, în ultimă in-stanță, tot o modalitate de a configura ideii. „Spectacolele pe care le realizez — își precizează intențiile Alexa Visa-riion — au încercat întotdeauna să trans-mită ideea prin stare”. În reacțiile ele-mentare sînt precipitate acte de con-știință, iar actele de conștiință se colo-rează violent cu pigmenți emoționali. Spectacolul de stare are vizibile afinități cu „drama stărilor de conștiință”, pre-dilectă, printre alții, lui D. R. Popescu, și nu întîmplător Alexa Visarion a rea-lizat unele dintre cele mai bune spectacole cu piesele acestuia (**Pasărea Shakespeare, O pasăre din altă zi**); scrutate mai atent, **Năpasta** și **Woyzeck** aparțin aceleiași fac-turi, sînt drame, *avant la lettre*, ale stă-rilor de conștiință. Cu diferențieri impuse de valențele specifice personalității, și alți regizori cultivă, în esență, un teatru de „stare”; Aurel Manea (**Macbeth**), G. Ha-rag (**Moartea lui Tarelkin**), Dan Micu (**Karamazovii**), Florin Fătulescu (**Pluta Meduzel, Există nervi**) se integrează, în linii mari, aceleiași viziuni.

Demonstrînd o constantă preocupare pentru creșterea încărcăturii de idei a spectacolelor, teatrul nostru evită, în ansamblu, excesele de cerebralizare, rea-lizînd un relativ echilibru între idee și afect, revizuiînd relația dintre cei doi fac-tori, care, multă vreme, așezase centrul de greutate pe afect. Realizat și în ten-dințele amintite, echilibrul este mai evi-dent într-o altă direcție fecundă care în-făptuiește o sinteză calitativ distinctă între spectacolul „conceptualizator” și cel de „stare”, cu un conturat caracter imagistic, propunînd o modalitate de spectacol în egală măsură conceptualiza-toare și imaginativă. Creația lui Liviu Ciulei ni se pare a fi una dintre cele mai sesizante proiecții ale acestei sinteze, inculcată în montări-eveniment precum **Azilul de noapte, O scrisoare pierdută, Furtuna**, formulă frecventată, cu modu-lății particulare, de Horea Popescu (**Dan-ton, Fundația, Callgula**), G. Harag (**Florille unul geambaș, O stea pe rug, Cain și Abel**), Ion Cojar (**Hagi Tudose, Tur-nul de fildes**), Sanda Manu (**Ferma, A treia țepă**), Cătălina Buzoianu (**Să îm-brăcăm pe cel, Maestrul și Margare-ta**), Dan Micu (**Jocul vieții și al morții...**), Silviu Purcărete (**Diavolul și bunul Dum-nezeu**) etc.

Evantaiul orientărilor contemporane este mult mai extins, atitudinea realistă exprimîndu-se într-o mare diversitate de forme și modalități, refuzîndu-se clas-ficărilor prezumțioase. Este firesc să fie așa, fiindcă, subsumîndu-se unei omologii

⁸ „Teatrul”, nr. 12/1967, p. 62.

structurale, demersurile regizorale se împletesc cu căutările și împlinirile dramaturgiei. Problematicizarea și deschiderea polisemică, specifice dramaturgiei, constituie numitorii comuni și pentru regie, după cum diversificarea genurilor își are o corespondență relativă în multitudinea viziunilor și mijloacelor regizorale. Realismul regizoral se exprimă într-o densă arborescență de formule spectaculare — narative, de dezbateri, filozofice, simbolice și metaforice, alegorice, poetice și ritualice, fantastice sau grotesce etc. — cu frecvente permeabilități, toate urmărind augmentarea ponderii ideatice.

Cristalizându-și viziuni artistice distincte, regizorii-creatori nu sînt aserviți unui singur tip de spectacol, ci manifestă disponibilități pentru formule diversificate, determinate de varietatea repertoriului abordat. Opțiunile se îndreaptă cu deplină angajare spre drama stărilor de conștiință, ca și spre drama poetică, spre piesa politică și piesa ontologică, spre comedia dramatică și comedia grotescă etc.

Cele câteva opinii consemnate își propun să atragă atenția doar asupra unor tendințe ale creației regizorale contemporane, evitînd judecățile de valoare asupra contribuției regizorilor și calității spectacolelor. Așa se explică absența referirilor la fenomenele negative care însoțesc, din

păcate, procesul eminamente pozitiv al dezvoltării creației regizorale, la eșecul unor experimente și la cantitatea, încă prea mare, de spectacole prăfuite, rutiniere, supărător de uniforme. Avertizăm, de asemenea, că tendințele amintite sînt departe de a sugera diversitatea spectacolului contemporan. Semnalîndu-le, am intenționat numai să atragem atenția asupra faptului că în etapa actuală regia, cu un remarcabil potențial de creativitate, a multiplicat formulele de spectacol, a îmbogățit modalitățile de comunicare ale scenei. Relieful artistic regizoral se prezintă acum mai variat decît cel al perioadei '55—'65, iar valorile de referință sînt numeroase. Regia acestui timp nu trebuie să aibă complexe de inferioritate față de cea a perioadei „teatralizante“. Comparațiile axiologizante sînt neavenite, fiecare perioadă trebuind apreciată în propriul orizont, iar aportul regizoral, delimitat în cadrul acestuia. Definindu-și inițiativele într-o strînsă interdependență cu dramaturgia, arta interpretativă și scenografia, regia preia sarcini impuse de acestea, dar în aceeași măsură le sugerează noi perspective de evoluție. Marile succese, care au statornicit prestigiul internațional al teatrului nostru, își au sorgintea tocmai în echilibrul valoric al tuturor componentelor artei spectacolului.

NOTE

Cărți necesare

A trecut neobservat de critică volumul patru, recent editat, din seria de *Opere* ale savantului Teodor T. Burada. Osîrdia muzicologului Viorel Cosma de a da, în ediție critică, opera de istoric și etnograf a celui care a

scris *Istoria teatrului în Moldova* a dus la un fericit rezultat. Din almanahuri și broșuri, din periodice și foi volante, rare și în colecțiile marilor biblioteci, s-a strîns contribuția esențială a lui Burada la istoria muzicii și a teatrului, precum și notațiile de călătorie, în „ținuta de campanie“, ale etnologului.

Burada a fost magistrat și profesor de conservator, licențiat în drept (la Paris) și... autodidact în domeniul folclorului. În vremea cînd Hasdeu căuta tineri pentru cercetarea cul-

turii populare, el își vădea vocația pionieratului. Din Dobrogea în Macedonia, din Carpați la Dunăre, călătorul Burada culege, la sate, muzică și obiceiuri cu caracter spectacular. În volumele apărute, teatrolorul citește, de asemenea, observații despre primele noastre școli actoricești, despre repertoriul începuturilor teatrale în Muntenia, despre întrepătrunderea dintre teatru și muzică, fenomen artistic caracteristic veacului trecut.

I. N.