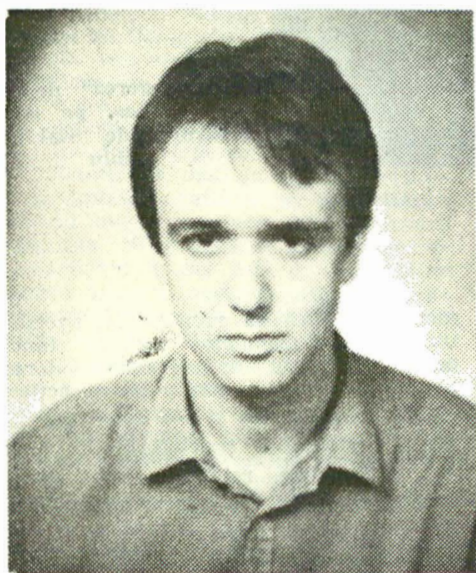


# Tineri regizori la rampă



## DRAGOȘ GALGOȚIU

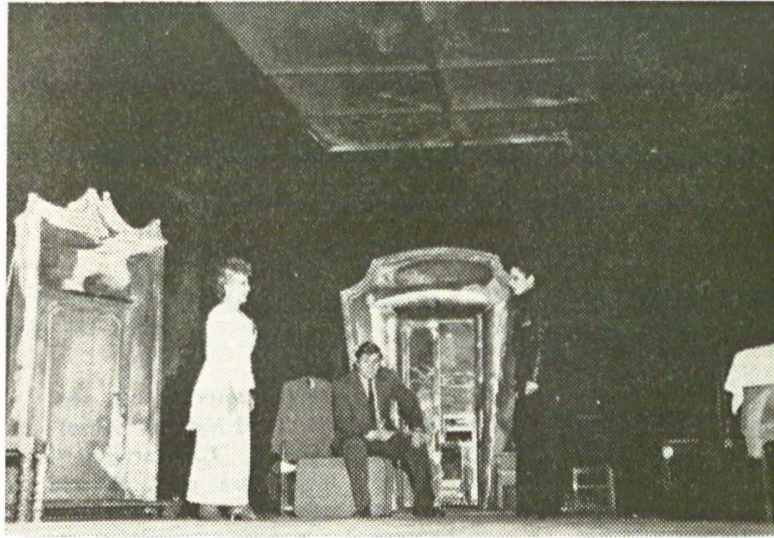
### Teatrul de comentariu

A luat lecții de sculptură și a primit pentru lucrări câteva premii. A scris piese de teatru, iar la Naționalul din Cluj-Napoca, unde mama sa era actriță, a făcut figurație în spectacole. Manifestă de timpuriu interes și pentru filozofie, participând la cursuri la Universitate. Dar, în cele din urmă, din spirit de competiție cu sine, optează pentru regia de teatru. Montările sale de la Institut sau de pe scenele profesioniste arată o tendință de aprofundare a limbajului teatral, insolitul acestor reprezentații trezind polemici aprinse. Când era elev la Liceul

**Data și locul nașterii :** 14 septembrie 1956, Cluj-Napoca. Absolvent I.A.T.C. „I. L. Caragiale“, promoția 1980, clasa prof. Valeriu Molescu, asist. Cătălina Buzolanu. **Examen de stat :** Copiii lui Kennedy de Robert Patrick (Teatrul Foarte Mic). **Spectacole** Neînțelegerea de Albert Camus (în anul trei, la Teatrul de Stat din Sibiu); La cincizeci de ani ea descoperea marea de Denise Chalem; Soareci de apă de Mihai Rădulescu (Teatrul Foarte Mic); Acești îngeri triști de D. R. Popescu; D-ale carnavalului de I. L. Caragiale (Teatrul Municipal din Ploiești). **Distincții :** Premiul doi pentru spectacolul Neînțelegerea la Colocviul regizorilor de la Birlad, 1980.

de arte plastice încerca să rezolve prin amestecul de coduri stilistice o temă dată. Această experiență, ca și lecturile filozofice, îl conduc în facultate la cristalizarea unui mod personal de citire a unui text. Astfel, în examenele de an cu *Domnișoara Iulia* de Strindberg, *Agamemnon* de Eschil, *Zoo-Story* de Albee, semnele care participă la expresia teatrală sugerează conflictul spiritual dintre personaje.

În *Domnișoara Iulia*, acestea evoluează în jurul unei mese imense a cărei poziție în diagonală dă o stare de neliniște. În dreptul lui Jean, ea este naturalist încărcată cu alimente mustind de savoare (cartofi, varză); în acest spațiu se găsește și un dulap pe care tronează o statuie kitsch a lui Napoleon. Aceste elemente comentează vitalitatea valetului și idealul unei epoci ce încurajează



**„Neînțelegerea“ de Albert Camus, pe scena Teatrului de Stat din Sibiu**

aspirațiile de parvenire. În dreptul Iuliei, masa este cenușie, lipsită de expresivitate, aci bintuie spectrul tatălui ce o chinuie pe eroină. Se conturează două lumi incompatibile, a căror ciocnire va duce inevitabil la tragedie.

În *Agamemnon*, montare realizată, de asemenea, în institut, regizorul vede disoluția unui mit. Alege special textul lui Eschil, pentru că este aproape de originile teatrului. El cuprinde istoria exemplară, nu evenimentul, ci imaginea acestuia, modificată la un moment dat de nevoile de înțelegere ale umanității. În spectacolul lui Dragoș Galgoțiu, Cassandra este plasată în afara mitului, pentru că ea, posedată de viziuni, îl cunoaște în chip tragic. Reprezentația debutează cu o scenă din realitatea familiară spectatorului. Eroina își bea ceaiul și pune un disc cu Ave Maria. Năvălesc amintiri, apar de sub mobile personaje rostind textul lui Eschil „E un foc la Troia“. Asistăm de fapt la ieșirea din haos, la „cosmicizarea“ mitului și la receptarea lui în limba altei epoci. Prin asemenea rupturi brutale, montarea devine nu ilustrarea sau interpretarea unui text, ci evaluarea unui mod de relație cu realitatea, în contemporaneitate. Dragoș Galgoțiu practică un teatru intelectual care urmărește să trezească emoția prin intermediul gândirii și al raționa-

mentului. Fără să recurgă la anecdotă, încredințează semnelor teatrale funcția de a reprezenta ideii. Regizorul dorește nu atât să asigure continuitatea acțiunii, cât s-o construiască și s-o determine dialectic, îndemnând spectatorul la reflecție. Personajele, relațiile dintre ele, odată constituite, sînt imediat negate și distruse, pentru a se recompune din nou într-o secvență superioară. Văd în această modalitate o încercare de experimentare în teatru a tehnicii montajului de coliziune, teoretizat și practicat de Eisenstein în film.

În *Neînțelegerea*, o cămilă mare de mucava, prăfuită, este adusă de servitor din cînd în cînd pe scenă, marcînd absurdul unui spațiu închis, sugerînd „deșertul“. Clopotele care bat îl arată ca loc predestinat morții. Stăpînele hanului mișcă limbile ceasului oprit numai pentru a marca momentele celor două crime.

În *Copiii lui Kennedy*, folosirea procedeelelor specifice anilor '60 accentuează prin violență starea de criză a personajelor. Strigătul de deznădejde al eroilor cunoaște o intensitate sporită. Cu idealurile spulberate și înșelate, ei apar histrionici și patetici pe scena istoriei, ajunsă teren al alienării.

În *D-ale carnavalului*, comentariul regizoral al lui Dragoș Galgoșiu încerca să evidențieze latura onirică a acestei lumi, relevabilă într-o anumită direcție din proza marelui scriitor. Într-o lectură scenică neomogenă, parțial finalizată în jocul actoricesc (cu două excepții, Marian Rălea și Corneliu Revent), frizeria lui Iordache și carnavalul devin, în scenografia lui Vittorio Holtier, spații închise, sufocante, în care personajele se agresează, maltratându-se crud și burlesc într-o agonie inconștientă. Interludii muzicale dilată timpul și descompun mișcărilor eroilor, sugerând un vid existențial. O propunere în spiritul aceluia fenomen contemporan din teatrul românesc, pe care un coleg de generație al lui Galgoșiu, Tompa Gabor, îl numea plastic „recara-gializarea lui Caragiale“.

Această tentativă de spiritualizare și reformulare a teatralității are efecte stimulatoare asupra actorilor, solicitându-le disponibilități psihice și fizice speciale. În *Neînțelegerea*, *Acești ingeri triști*, *Șoareci de apă*, în jocul interpretelor se îmbină exaltarea și austeritatea, conferind montării o structură ritmică neobișnuită. Emoțiile sint exacerbate, apoi reprimare brusc, pentru a se obține obiectivitatea prin concentrare în forme plastice cu valoare de simbol. Astfel, din subiect, actorul devine obiect în decor.

Cu rezultate remarcabile în planul ideilor sau al performanței actoricești, spectacolele tinărului regizor își pierd uneori din mișcarea vie, coboară în demonstrație, lectura devenind rece. Acest lucru se datorează soluțiilor încă imperfecte ale unei concepții regizorale intelectualiste care își caută modalitățile de expresie adecvate. Dragoș Galgoșiu este o prezență marcantă printre tinerii regizori, prin interesul manifestat pentru experiment și prin vocația sa pentru cercetarea virtuților poetice ale limbajului scenic.

— *Există în montările tale o furie a demontării mecanismelor teatrale, o mare libertate în manevrarea convenției, se simte o tensiune care pare să provină din nevoia de a concura o realitate con-*

*stituită, chiar a teatrului fiind ea, din obsesia totalității, dintr-un fel de ambiție de a epuiza sensurile unui text.*

— Textul este un microcosm perfect izomorf cu macrocosmosul. Cunoscându-l în spectacol, eu trebuie să mă apropii de realitate, să înțeleg tot ceea ce e haos în viața mea. Am fost acuzat că abuzez de procedeele teatrale uzate ale anilor '60. Teatrul, pină acum, și-a descoperit instrumentele, s-a eliberat de influențe ale altor arte, apropiindu-se de specificitatea lui. S-a ajuns în faza când e nevoie de o sinteză. Mă găsesc în preajma unui astfel de moment de sinteză, pe care l-aș defini drept *teatrul de comentariu*. Cunoscând piesa, încep să-i reformulez realitatea, conform metodei de gândire teză — antiteză — sinteză. Spectacolul meu nu va ilustra un text, ci va fi un studiu asupra unei piese. Trebuie să ieșim din faza expresivității minore. Oricum l-am arăta pe Mefisto, de exemplu, el apare pe scenă primitiv particularizat, incapabil de a acoperi ceea ce propune opera. Afirmând, distrugând, negându-i imaginea, inducem în spectator o stare de interogație asupra personajului. În felul acesta, nu înseamnă că oferim o soluție mai bună decât prima, nu neapărat, dar ceea ce era primitiv capătă acum respirație, se spiritualizează. Abstractizarea obligă publicul la meditație. Nu este vorba de o sterilizare a spectacolului, pentru că instrumentele acestuia sint păstrate și chiar potențate. Aceste permanente ruperi de ritmuri, răsturnarea planurilor, contrapunctul-șoc dintre o secvență și alta se traduc în spectacol, obligatoriu, prin întâlnirea unor coduri stilistice diferite. Această metodă are influență asupra jocului actoricesc. Interpretul își reduce, de obicei, expresivitatea la elementul subiectiv. Există, în consecință, o incompatibilitate între acesta și decorul de teatru, care va trebui, la rîndu-i, să joace continuu. *Teatrul de comentariu* va potența valorile empatică ale obiectelor de pe scenă și va conștientiza importanța „calității de obiect“ a actorului. Când spun obiect, mă gândesc la obiectul de artă.

Ludmila PAFLANJOGLU