
TEATRUL ROMÂNESC DE AZI: TENDINȚE, FENOMENE, PERSONALITĂȚI

CREDO=ul regizoral (I)

Printre procesele emblematice ce au convulsionat arta secolului douăzeci e și acela de autonomizare a teatrului sub raport estetic, profesional, instituțional și de redimensionare a sa ca pondere în aria culturii. Cristalizarea conștiinței de sine a artei scenice a avut și în peisajul românesc, ca un corolar, emanciparea spectacolului — cum i-a zis Liviu Ciulea — și, o dată cu aceasta, afirmarea regizorului ca artist, factor de creație cu gândire proprie și capacitate de a zămisli forme specifice. Publicul, care se interesează, îndeobște, cînd e vorba de un spectacol, sau de numele autorului, sau de cele ale actorilor, a început, cam de trei decenii, să manifeste cel puțin curiozitate și față de persoana regizorului. Teatrul românesc a avut, în prima jumătate a secolului, cîțiva regizori remarcabili, de la Paul Gusty la Sică Alexandrescu și de la Victor Ion Popa la Ion Sava, acesta însemnat și ca teoretician. Dar nu e cazul a se idealiza perioada, din acest punct de vedere. Cronicarul Paul Prodan povestește, în cronică la **Marșul nupțial de Bataille**, că în actual patru mobilele erau atît de prost așezate de către regizor, încît Mărioara Ventura, continuînd să dea replica, muta ea însăși scaunele și masa pentru a lăsa loc liber către ușa din fund, pe unde trebuia să iasă înainte de a se omori.

Numeroase date furnizate de actori, istorici, cronicari, ca și de puținii regizori adevărați, demonstrează că predomina improvizația și nu profesia în domeniu. Nu e cazul să idilizăm nici situația din alte mișcări teatrale. Existența și principiile lui Gordon Craig sau ale lui Antonin Artaud nu au avut consecințe prac-

lice extinse, tot astfel cum Appia sau Braghia n-au produs revirimente pe întreaga suprafață a culturii teatrale. Deși Peter Brook, eminent practician și gânditor, e notoriu în lumca întregă și pare a putea lucra orice, oriunde și oricînd dorește, observația sa că „Nici în Franța, nici în Anglia, nici în America n-am avut impresia că munca noastră ar corespunde unei necesități... situația noastră fiind insignifiantă” are o rezonanță cel puțin paradoxală, dacă nu dramatică.

Nu putem descrie în culori bucolice nici peisajul nostru, unde schimbărilor repezi și adînci le urmează mai anevoie sedimentările ideatice. E fapt însă că arta regiei a cunoscut o ecloziune excepțională în condițiile instituționalizării întregii mișcări teatrale. Existența unei școli superioare permanente de regizori, stabilitatea angajamentelor (pe viață) ale acestora, în trupe ele însele stabile, toate cu repertoriu alternativ, sprijinul activ, fervent, al celei mai bune părți a criticii și adversitatea energumenică a celei mai retardată și provincialiste părți a ei au favorizat apariția, în lanț continuu, a unor talente care s-au relevat și se relevă în numeroase prilejuri naționale și internaționale. Cu excepții — și sincope ale celor ce nu sînt excepții — regizorii actuali vădesc profesionalitate, formează trupe, ori nuclee de echipe, reciclează eficiente actori vîrstnici, descoperă talente noi, lansează scenografi înzestrați. Au o conștiință critică pronunțată, spirit civic, sînt refractari la formele rutiniere și la fetișuri artistico-teatraliste, abordează de regulă literatură valoroasă, se simt responsabili față de public. Dezbaterile ample despre regie din presa culturală a deceniului șase, Seminarul organizat la București,

în 1970, de Institutul Internațional de Teatru, edițiile succesive ale colocviului regizorilor de la Birliad-Vaslui și alte împrejurări au reliefat constituirea unei școli românești de regie. Printre caracteristicile acestei școli independența de gândire față de sistemele și metodologiile regizorale preexistente, cu încercarea de a le sintetiza într-o concepție unitară contemporană, cu sigiliul tradiției naționale și cel al expresivității moderne; considerarea operei scenice nu ca tributară vreunui primat, ci ca o creație autonomă, de factură estetică originală, în care toate componentele concurează la integralitate și organicitate; investirea regizorului cu atribuțiile de exeget al lucrării literare, coordonator al tuturor ideilor scenice într-o viziune unitară, factor decisiv în vertebrearea ideologică a spectacolului, în orientarea sa novatoare și în constituirea stilului său.

Din toate aceste unghiuri de vedere, teatrul românesc însumează cele mai valoroase achiziții ale teoriei regizorale moderne. Tairov, de pildă, stipulase că în măsura în care teatrul e o artă de sinteză, el necesită un realizator al sintezei; în măsura în care teatrul e o artă colectivă, el necesită un coordonator; în măsura în care e o artă interpretativă, el necesită un exeget al textului, tipurilor, climatului, ideii vectoriale. Iar Erwin Piscator sublinia că întreaga sa concepție despre lume o poate realiza numai când reușește să depășească decuparea izolată a scenelor, caracterizarea pur individuală a personajelor, jocul întîmplător al destinului, legînd strîns acțiunea scenică de forțele active ale istoriei. Din aceleași unghiuri de vedere, sus-amintite, școala românească de regie însumează și cele mai eficiente rezultate ale anterioarelor experiențe românești în materie, subliniate într-un chip curajos și sesizant de promotorul Ion Sava: regizorul e autorul spectacolului, «nu pot concepe decît un spectacol complet „digerat” de mine»; regizarea înseamnă „suprapunerea pe text a unei idei teatrale”; iar regizorii sînt „artiști care se supun unei metode căpătînd stil în arta lor și făcînd spectacole unitare”.

Abilitarea regizorului ca gînditor consemnează trecerea sa de la stadiul de meșteșugar anonim la acela de artist cu statut propriu și modifică perspectiva asupra sa și a exercițiului său. Deopotrivă, contribuie la statuarea și a altor condiționări ale demersului artistic în general. De pildă: din faptul că oamenii teatrului au aceleași concepții despre lume, viață și societate nu rezultă că trebuie să aibă obligatoriu și aceleași gusturi — sau un singur gust; plurisemia oricărei piese autentice face imposibile spectacole asemănătoare bizuite pe aceeași lucrare căci, cum ne învață estetica modernă, aceeași operă

de artă are capacitatea de a oferi o informație diferită, în anumite limite, unor consumatori diferiți și trăind în epoci diferite precum și unor comentatori trăind în aceeași epocă și chiar în aceeași geografie; nu există un stil dramaturgic sau actoricesc obligatoriu pentru spectacol, el își făurește propriul său stil în raport cu cerințele estetice ale fiecărei perioade istorice.

Principiile acestea, și altele, pot fi întîlnite, în formulări diverse, în credo-ul fiecărui regizor. Credo-ul său, implicit uneori în activitatea sa, explicitat cîteodată, ne ajută să-i fixăm efigia acestui atît de proteic făuritor de ficțiuni. Iar din unghi simptomatologic e un însemn al creativității sale și un indiciu al tensiunii conceptuale a creațiilor sale. Credo-ul este totodată stindardul său de luptă împotriva concepțiilor perimate și a prejudecăților frenatorii din cîmpul artei teatrale, ce rigidizează relația normal flexibilă dintre această artă și societate.

Cu ce începe regia? — mă întrebam, în urmă cu treizeci de ani, trîgînd concluziile la o îndelungată dezbatere profesională desfășurată, luni de zile, în revista „Contemporanul”. Cu alegerea piesei — răspundeam. Acesta era însă un răspuns practicist și oarecum empiric. Azi aș răspunde că regia începe cu proclamarea unei finalități programatice, căreia i se subordonează toate demersurile creatorului. Iată cîteva din traiectele acestei finalități, declarate de Liviu Ciulei: „Profesăm un teatru politic, politic în substanță, un teatru care nu este agita-tor în suprafața sa, dar condensează în esență atitudini politice, pledează, printr-un întreg context de relații nuanțate și diverse, declanșează stări de conștiință active... urmărind determinările caracterologice, temperamentale, sociale, geografice, istorice ale personajelor... Fiecare spectacol e o posibilitate de a comunica o întreagă experiență istorico-politică acumulată de umanitate în secolul XX... Modalitatea estetică a montărilor aș defini-o ca un realism de sinteză. Ce înțeleg prin asta, știut fiind că teatrul este, prin însăși condiția sa fundamentală, o artă de sinteză? Mă refer anume la modul de realizare a imaginii artistice, care pentru mine e o posibilitate de a comunica o întreagă experiență istorico-politică acumulată de umanitate în secolul XX. Personajele și acțiunile de pe scenă constituie o prismă care adună în focarul ei experiențe, comportări și concluzii dintr-o întreagă epocă și o întreagă societate, deci dintr-o realitate precisă, istorică, geografică, socială, omenească”. După părerea mea, această modalitate a fost strălucit revelată de Furtuna shakespeariană la

Teatrul „Bulandra” sau de Hamlet realizat de Alexandru Tocilescu.

Iată și o altă declarație de program, a lui Alexa Visarion „Trăsătura esențială a regizorului de pretutindeni este aceea de animator, de artist ce își asumă conștient sarcina de a constitui o trupă bazată pe un crez artistic, pe o modalitate de comunicare și pe eficiența acestei comunicări... Soluțiile teatrale în sine, grefate întimplător pe opera dramatică, fie strănii sau groțesti, normale sau supra-dimensionate, didactice sau ambigue, nu au nici o valoare artistică reală dacă nu sînt argumentul unei gândiri teatrale, unei idei majore, necesare și valoroase”. Și vorbind despre confrășii săi tineri: „O viziune regizorală tinerească implică în primul rînd maturitate, curaj și finalitate”. Și o opinie despre profesie a lui Dinu Cernescu „În activitatea mea... am urmărit... să existe un gînd conducător care să lege între ele spectacole diferite, realizate de mine în ani diferiți, în teatre diferite. Am căutat... să nu mă repet în procedee, ci numai în modul de gîndire asupra teatrului”. Și un examen de conștiință al Cătălinei Buzoianu: «Astăzi teatrul depășește sfera artei. Astăzi teatrul înseamnă în primul rînd o atitudine. A fi indiferent (...), a face „artă pură” poate fi admirabil, dar și comod în același timp. A fi meșteșugar, a admite ceea ce un teatru îți oferă la un moment dat, fără ca acea propunere să atingă fibrele cele mai intime ale unui creator, înseamnă funcționarism». Insa: „Într-un fel funcționezi flancat de mari autori, capodopere și zguduitoare revelații morale ale contemporaneității, pentru care îți asiguri drept colaboratori cele mai prestigioase nume ale unui moment teatral, într-altul atunci cînd joci piesești oarecare, impuse de conjuncturi și interese, pentru care nici un om serios nu s-ar angaja”. „....Un regizor creator este acela care și-a definit înții rostul primordial... Un asemenea creator își are limbajul său, sistemul său de comunicare cu lumea”. Și o mărturie a lui Dan Micu: „Atîta vreme cît generația mea va face doar spectacole, oricît de importante și de tulburătoare, dar nu se va naște o mișcare teatrală bazată pe concept, structură și formă, nu va rămîne mai nimic în urma ei. Teatrul unei generații este o conștiință”.

De aici se vede bine că regizorul român actual își înscrie actul într-o amplă **contextualitate**, demersul său fiind problematic și plurivalent. S-a făcut astfel un pas enorm de la reproducerea factologică a piesei pe scenă la creația spectaculară plasată pe orbitele preocupărilor ardente ale contemporanilor. Evident că hotărîtoare a fost aici dramaturgia convenită, dar ideile regizorale, ca și cele actricești

și scenografice, au lărgit considerabil bolta ideatică a reprezentațiilor.

Ce se opune acestei orientări fecunde, care a dus la atîta succese în țară și peste hotare? Ideea, cu totul anacronică azi, că regizorul „nu trebuie să se vadă” în spectacol, el trebuie „să moară” în actor. În decor și chiar în lumină dacă se poate, montarea urmînd să se armonizeze astfel absolut. E o cerință învechită, dar rezistentă, căreia îi răspund, cu trageră de inimă, nu puțini artizani, dînd în serie spectacole plate, adică fără nici un relief și mindrindu-se cu sucombarea lor în ele. Îndeobște, atare spectacole sînt apolitice, deproblematizate și deformatoare ale operei literare, care apare ori turtită, ori bombată și vidată de sensuri.

Contextualizarea, ca și explorarea subtextelor — a ceea ce e „dîndărătul țestei”, cum zicea Pascal — sînt substanțiale artei regizorale. Artistul-regizor are, ca toți creatorii, un **ethos** al său ce-i prezidează desfășurarea ideilor în acțiune. De asemenea, un **pathos** propriu, izvorit din afirmare și negare în dialectica firească a procesualităților scenice. Și, evident, un **logos** propriu, în sensul heraclitian, de gîndire și discurs ordonat. Regizorul e constructorul convenției specifice, el decide forma operei scenice, care solici-tă o elaborare complexă, minuțioasă și ale cărei particularități sînt determinate atît de conținutul dramaturgiei, cît și de conținuturile, ca să zic așa, ale altor creații ce intră în sinteza scenică. Conținutul, la rîndul său, nu e pe deplin evident de la început, el e identificat în actul creației, nu e echivalent cu subiectul, pe care-l poate povesti oricine. Regizorului îi revin sarcini din cele mai complicate și în această privință, căci el, împreună cu actorii, e chemat să corporalizeze abstracțiile — de pildă în marile parabole dramatice, cum sînt **Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă** de Lovinescu sau **Evul mediu întimplător** de Guga, ori **Vizita bătrînei doamne** de Dürrenmatt. El are a da osatura ideologică acolo unde materia dramaturgică stă sub regimul ambiguității. Tot el caută — și e obligat să găsească — reverberarea realului în generalitate, individualizarea grupurilor indistincte. El stabilește — nu, singur, firește, dar în principal — coeficientul de teatralitate al reprezentației. Desigur, considerînd lucrurile în ansamblu, tot el e acela care poate extrage spectacolul din actualitate prin schematizarea viitorului, idealizarea dulceață a prezentului, academismul sterp al expresiei, prozaismul vieții afective a personajelor.

Valentin SILVESTRU