

PROFILUL UNEI GENERATII



De ce atita zarvă în jurul celor mai tineri regizori, abia răsăriți de pe băncile Institutului? Nu cumva elogiile care li se adresează sînt pripite și exagerate? Prin ce oculte relații de amicitie au reușit ei să-și solidarizeze presa, asigurîndu-și o aderență zgomotoasă și partizană? Oare nu sînt umflate peste măsură cîteva nume la modă, pentru ca, în curînd, revenirea la realitate să le aducă dezamăgiri dureroase, coborîndu-le de pe un soclu prea șubred?

Aceste întrebări plutesc în aer. Ele îmi sună în urechi ca un refren cunoscut. Le-am mai auzit, aproape la fel formulate, în urmă cu vreo zece ani, cînd începea să se afirme generația anterioară, generația strălucită a lui Penciulescu și Esrig, a lui Pintilie și Giurchescu, a lui Cernescu și Cojar și a tuturor celorlalți, pe care-i socotim azi „veterani” și pe care — fără temeii — unii îi consideră acum amenințați de asaltul negator al „bobocilor”. Dar ideea unui „conflict între generații” în teatrul nostru rămîne cu desăvîrșire falsă — azi, ca și acum un deceniu. Aprecierea profundă pentru valorile create de regizorii mai în vîrstă nu m-a împiedicat, pe atunci, să mă număr și eu printre susținătorii pasionați ai spectacolelor inovatoare realizate de tineri; am luat parte — alături de alți critici — la polemicele desfășurate în favoarea lor, le port în continuare aceeași admirație și sper ca, în zilele cînd articolul de față va vedea lumina tiparului, să apară în rafturile librăriilor și cartea mea, consacrată în esență prîmenirilor structurale pe care eflorescența regizorală a anilor 1950—1960 le-a determinat în teatrul românesc. Îmi amintesc cu emoție acel număr din revista „Teatrul” care cuprindea (tot cu prilejul unui colocvIU I.T.I. ca și azi) un sir de portrete ale regizorilor foarte tineri pe atunci, „cei 17”, cum ne-a plăcut să-i numim, desigur fără nici o intenție limitativă. Cine-ar crede că au trecut numai cinci ani de la acea dată, cînd încă „cei 17” erau contestați cu vehemență de condeie autoritare și desființați prin sentințe suverane în tot ce aduceau mai bun? Iată-i acum pe „năbădăioșii” de odinioară artiști consacrați pe plan național și internațional, animatori și conducători de teatre, creatori maturi dar însuflețiți, cei mai mulți dintre ei, de același elan, de aceeași îndrăzneală juvenilă. Ne putem mîndri cu faptul că avem azi o excelentă școală regizorală românească, a cărei medie de vîrstă e uimitor de scăzută. (Cineva spunea, cu umor, că cel mai „bătrîn” dintre tineri e Liviu Ciulei.) Nimic mai îmbucurător și mai firesc, așadar, decît ca, în urma acestei admirabile avangărzi, rîndurile să nu rămîină goale, ci să apară sub același steag mereu alți și alți combatanți, purtînd — unii — în raniță bastonul de mareșal.

Cred, cu profundă convingere, că ne aflăm în momentul actual în fața unei noi erupții, poate la fel de impestive și de promițătoare, a unei promoții de regizori excepțional înzestrați. Afirmatia e subiectivă, ca orice opinie critică. Dar dacă au fost „subiectivi” criticii care aplaudau *Troilus* și *Cresida*, sau cele *Cinci schițe* caragialeene ale lui Moiesescu, sau *D-ale carnavalului* al lui Pintilie, sau *Uziuni flamande*, sau *Tango* (și cîți nu i-au avertizat că au să se „ardă” în fața istoriei!), cred că ne putem asuma același risc cu privire la *Omul cel bun din Siciuan* al lui Andrei Șerban, sau la *Troienele* Anei Ovanez, sau la *Notimpurile* lui Aurel Manca, sau la *Neînțelegerea* lui Ivan Helmer...

Între aceste două generații există însă o deosebire, o deosebire... care de apropiere. Cei dinții, pornind desigur de la tradițiile avansate ale teatrului nostru, preluînd de

la maestrîi lor experiența substanțială a creației realiste, aveau de înfruntat în același timp și rezistențele unor obișnuințe devenite rutină, aveau de eliminat sechelele platitudinii iluzioniste (pe care noi am denumit-o la vremea respectivă, poate impropriu, naturalism); aveau încă de dus o luptă — care, de altfel, era a tuturor forțelor vii din mișcarea noastră teatrală, indiferent de generație — pentru a impune în drepturile sale adevărul metaforei scenice.

Pentru succesorii lor, aceste premise constituie un bun câștigat, ceea ce presupune o perfectă continuitate, nu de manieră, ci de principiu. Nu este vorba numai de faptul că ei sînt elevii claselor lui Penciulescu, Dimiu, Giurghescu și Todea, că și-au început cariera profesională în teatrele sau sub directa îndrumare a celor mai clar-văzători dintre predecesori, și nici măcar nu mă interesează în ce măsură „discipolii” admiră sau contestă în particular realizările unuia sau altuia dintre reprezentanții eșalonului anterior. Esențial este că ei s-au format într-o anumită atmosferă artistică, și-au inaugurat activitatea într-un moment în care „reateatralizarea teatrului” era fapt împlinit, un moment în care scena și-a recucerit definitiv cele trei dimensiuni și în care arta noastră teatrală își elaborează pe multiple planuri *limbajul propriu*, capabil să transmită cuvîntul ei specific în actualitate. Nimic mai firesc, așadar, decît să citim articole entuziaste în care Pintilie, Ciulea, Penciulescu, constatînd proliferarea unui „flagel” de ei înșiși provocat în mare măsură, salută cu sinceră generozitate „fanatismul” noilor veniți, iremediabil contaminăți de microbul teatrului autentic.

Avem într-adevăr de a face cu niște fanatici. Dar credința lor nemăsurată — invers decît în dictonul biblic — se întemeiază pe cercetare și experiență. Principala lor trăsătură comună este ardența ideilor, pasiunea politică, refuzul indiferenței, nevoia imperioasă de luciditate. La vîrsta cînd s-ar părea că unui tînar îi șade încă bine candoarea amăgirilor, ei vor cu îndărătnicie să descopere adevărurile fundamentale și severe. E și aceasta o formă de romantism, aș spune că este romantismul cel mai pur și mai nobil. Ei nu pun aproape niciodată în scenă pentru a mai face un spectacol, ci în primul rînd pentru a *spune ceva*. Îi preocupă în cel mai înalt grad marile probleme ale umanității contemporane, conflictele acute ale lumii de azi. Și chiar dacă în palmaresul lor nu figurează încă în suficientă măsură lucrări înspirate din realitatea imediată, opțiunea lor spirituală e vizibilă din felul în care au interpretat opere clasice sau piese cu caracter de sinteză filozofică. Andrei Șerban caută în *Iona* cărarea pierdută a omului înșingurat spre cunoașterea de sine, iar în Brecht motivele profunde pentru care lumea trebuie schimbată. Aurel Manea denunță, în *Filoctet*, pericolul unei arme înfricoșătoare ce poate să încapă pe mîini barbare. Anca Ovanetz, în *Lovitura*, ridică o spirală a ierarhiei birocratice, cu care se răfuia un erou cu picioarele bine înfipte pe pămînt și apropiat nouă, celor din sală. *Neînțelegerea* lui Camus e pentru Ivan Helmer prilej de meditație gravă asupra ecității tragice la care conduce închiștarea individului în propriul său deșert lacom, care devine astfel absurd. Ei citesc fiecare piesă cu ochii omului care parcurge avid și buletinele de știri, și operele filozofice capitale ale timpului nostru. De aci, din această incandescență a prezentului, o libertate neînhibată pe care și-o iau uneori față de text. Există păreri diferite asupra limitelor pînă la care poate ajunge această libertate. Desigur, problema este discutabilă; în ceea ce mă privește, considerînd cu respect opiniile altora, continui să cred că nu reproduce-re corectă a literii textului, ci mesajul contemporan pe care-l poate extrage regizorul constituie criteriul decisiv al viabilității piesei clasice pe scenă. Lipsă de stimă față de autori? Nu cred că a existat dramaturg care să-și fi dorit vreodată ca operele sale să fie descifrate ca manuscrisele de la Marea Moartă. Dacă un alt Euripide ar scrie azi *Troienele*, sînt convins că ne-ar face să re trăim tragedia tuturor orașelor cîmpite, să ascultăm strigătul de durere al tuturor femeilor îndoliate și înălărmate din acest zbuciumat veac 20. E ceea ce a făcut și Anca Ovanetz, păstrînd totuși cu fidelitate stilul declamației antice! Chiar și o comedie aparent benignă și inofensivă, ca *Noaptea încurcăturilor*, n-ar putea fi astăzi — sub pana unui scriitor de talia lui Goldsmith — decît, așa cum ne-a înfățișat-o Șerban, o pledoarie totală pentru iubirea care învinge orice stavilă, și nimic nu mi s-a părut mai normal decît ca la sfîrșitul reprezentației să fie coborît din podul scenei, în chip de concluzie, paoul pe care era înscrisă deviza: „Faceți dragoste, nu război!”. Era, fără îndoială, discutabilă încercarea lui Boroiănu de a-i transforma pe sofistii murdari și dezmățați din *Norii* într-o șleathă de „beatnici” moderni (și încă mai discutabilă era realizarea); dar, după cum se știe, însuși Aristofan s-a înșelat cu privire la sofisti și, pînă mai la urmă, mă întreb (valoarea artistică a textului nedepinzînd de asemenea aluzii cu cheie, dar permițîndu-le) dacă nu este mai

interesantă pentru noi imaginea lui Boroianu despre „beatnici” decât părerea lui Aristofan despre sofisti...

În setea lor de absolut, tinerii regizori nu se opresc, de obicei, la jumătatea drumului (cei care au făcut-o s-au trădat pe ei înșiși). Cînd n-au găsit soluții adecvate, căderile lor au fost senzaționale (există și înfrîngeri glorioase); cînd le-au găsit, reușita mi s-a părut cuceritoare. Spectacolele lor stîrnesc dispute aprinse, tocmai pentru că sînt prin excelență polemice, combative. Îmi place enorm acel *credo* artistic al lui Ingres: „Ceea ce știi, trebuie s-o știi cu sabia în mînă”. Cred că aceste cuvinte ar putea fi puse ca motto în fruntea spectacolelor lui Aurel Manea, de exemplu: Manea e un justițiar, intransigența lui etică mă înfricoșează. El ne obligă să ne cîntărim faptele de parcă ne-am afla mereu în fața Judecării de Apoi. În *Anotimpurile* sale este mereu iarnă: regizorul nu acceptă o dragoste pasageră, împărțită pe sezoane. Cei doi protagoniști nu se găsesc niciodată cu adevărat unul pe celălalt, pentru că într-însii sălășluiesc dintru început otrava inconstanței și a imperfecțiunii. Un spectacol de poezie pe care același regizor l-a pregătît la Timișoara se deschidea cu imaginea unui tînăr înfășurat maiestuos într-o mantie de cavaler incoruptibil („Pururi tînăr, înfășurat în manta-mi...” — Eminescu). Urma un panoptic al secolului nostru, în care tineretea apărea cînd avîntată, cînd neliniștită, afișîndu-și tumultuoase idealurile și speranțele, urmărită de amenințarea războaielor, întînată uneori de ipocrizie și frivolitate. (Ironia este la Manea la fel de nimicitoare ca și minia: un june spunea versuri facile de amor, pe care trei fete le recepționau simultan, chicotind în trei variante personale și bătîndu-le fiecare, automat, la cîte o mașină de scris imaginară; la sfîrșit, donjuanul azvîrlea cu indiferență textul dictat, iar hirtia ajungea în tumba măturătorilor.) Era un recital al contrastelor, al întrebărilor chinuitoare ori sarcastice, printre care apăreau însă, tonifiant, străfulgerări de sublim. În încheiere, o poezie închinată străvechiului pămînt al patriei. O masă dreptunghiulară, de lemn, era așezată în mijlocul scenei. Tinerii interpreți aduceau o piine mare, rotundă, rupeau fiecare cîte o bucată și o mînceau în tăcere, solemn, uniți în același ritual străbun. După o excursie frămîntată și contradictorie în inima epocii, Manea se întorcea la certitudinile grele, permanente, pe care îl vedeam parcă apărîndu-le neclintit cu spada în mînă.

Se vorbește — și nu fără îndreptățire — despre o orientare a tinerilor spre teatru magic, spre teatrul ritual. Bineînțeles, nu înțelegem prin aceasta nici misticism, nici prosternare în fața unor mistere impenetrabile. Ceea ce teatrul modern încearcă să rețină din ceremonialul magic e sentimentul de comuniune deplină, de contopire perfectă a spectatorilor cu actul artistic, de participare înfiorată a individului la emoția colectivă. Da, tinerii regizori tind spre un asemenea teatru profund *angajat*, un teatru care, prin ideile sale politice și comandamentele sale morale, pune în discuție cu maximă vehemență întreaga existență socială. Ce înseamnă acea chemare obsesivă de „ajutor”, care străbate de la un capăt la celălalt spectacolul lui Andrei Șerban. *Omul cel bun din Siciuan*? Un tipăt de deznădejde, dar nu o mărturisire de seamănare. Regizorul a avut nevoie de acest apel prelungit și fără răspuns, pentru a ne face să simțim pînă în adîncul sufletului că mila și îndurarea nu pot veni de nicăieri, că nici un paleativ nu poate îndrepta scheletul diform al unei societăți strîmb alcătuite. Și i-a fost suficient, din cei trei zei imaginați de Brecht, unul singur, acel heruvim ridicol, întruchipat de Drăgan, spre a ne arăta că în lumea pe care o descrie nu mai poate exista nici o iluzie, nici o speranță, nici o luptă. Luciditatea sa e, după mine, autentic brechtiană, pentru că nu e luciditatea neutră a spectatorului de pe „tușă”, ci revelația cumplită și decisivă a participantului la o îndestare pe viață și pe moarte, acea claritate desăvîrșită a spiritului care survine cînd îți dai seama că nu există decît o singură alternativă, într-o situație sufocantă, insuportabilă. Să nu uităm că revoluția socialistă este opera oamenilor care nu mai au de pierdut nimic altceva decît lanțurile.

Cineva îmi spunea, remarcînd măiestria scenelor de masă, că Brecht a fost trădat, că nu s-a mai jucat o piesă despre „omul cel bun”, ci una despre liota celor răi. Acestul a fost într-adevăr deplasat (dar socotesc că nu împotriva, ci în sensul dorit de autor) de la drama *unui* om (a fi bun? a fi rău?) la drama colectivității (poți fi bun într-o orînduire unde fiecare urmărește hămesit numai interesul său privat?), și tocmai datorită acestui fapt, personajul titular a căpătat proporțiile sale simbolice impresionante. O montare anterioară a lui Andrei Șerban, *Iulius Cezar*, urma — cel puțin în intenție — să fie de asemenea o *tragedie a cetății*, iar dacă intenția a rămas în mare măsură, după părerea mea, neîmplinită, din cauze multiple pe care nu le putem analiza aci, existau acolo cîteva scene care o anunțau în mod

edificator. Dacă scena uciderii lui Cezar, săvârșită ca un ritual în care fiecare participant își primește pe rând binecuvântarea și anatema, ori implorarea nedumerită a inocentului prins în vârtejul răzbunărilor: „Eu sînt Cinna poetul, nu sînt Cinna conspiratorul”, ori somnul senin al adolescentului care adoarme cîntînd, la picioarele lui Brutus, în ajunul bătăliei hotărîtoare — dacă asemenea momente ar fi dat nota dominantă a spectacolului, *Iulius Cezar* ar fi fost ceea ce putea să fie, și ceea ce Șerban va realiza cu siguranță cîndva, pe același text sau pe un altul...

Din cele spuse mai sus se desprinde, cred, că pentru tinerii regizori creația scenică este mai întîi o problemă de conștiință și abia după aceea una de stilistică. Preocuparea lor pentru formă nu este cîtuși de puțin secundară, dar este, în genere, foarte organic izvorîită din conținut. A existat, în evoluția regiei noastre noi, o fază a „stilizărilor”, în care jocul inventivității căuta să înlocuiască fiecare element real cu o convenție cît mai neașteptată. Această fază, necesară ca exercițiu, ca acumulare de mijloace expresive, e azi depășită în favoarea unei sinteze superioare, a unui realism metaforic, întrupare subtilă a adevărului în transfigurarea sa teatrală. De această maturizare a întregii mișcări beneficiază din plin generația tînără, urcînd mult mai repede treptele spre simplitate. Diferențierile stilistice nu sînt mai puțin categorice, dar — la cei mai formați dintre dinșii — ele sînt marcate de la bun început, nu de bagajul, fie el cît de bogat, de procedee ingenioase, ci de un univers propriu, în care ideea face corp comun cu personalitatea și cu limbajul original. O caracterizare cu pretenții definitive ar fi, desigur, prematură, dar putem încerca să intuim unele jaloane.

Ivan Helmer pare a fi, pînă acum, cel mai consecvent cu sine. El reconstruiește pe scenă cotidianul cu o grijă minuțioasă a veridicității reacțiilor și comportărilor omenestii, dar îndărătul acestora se ghicesc laturi ascunse, tulburătoare. Între personajele sale există întotdeauna o atmosferă densă, un „ce” nerostit. În *Neînțelegera*, ca și în *Îngrijitorul*, spațiul de joc este extrem de strîns, precis delimitat, eroii trec foarte aproape unul de celălalt, dar gîndurile lor nu se încrucișează, iar autorul spectacolului ne obligă să căutăm explicația. Viața obișnuită, banală, spectaculoasă la prima vedere, devine astfel o sursă de întrebări, un obiect de meditație. Decorurile lui Helmut Stürmer subliniază această impresie a unei realități care se cere investigată, cercetată, cunoscută. Este dezordinea existenței reale, în care arta caută să stabilească o ordine a ei, poetică. L-aș numi pe Helmer un poet al „faptului divers” (gen prin excelență modern, care a dat artiști remarcabili, de la Antonioni în cinematograf, pînă la Brassens în cîntec). De altfel, principalele sale spectacole, atît *Îngrijitorul* lui Pinter cît și *Neînțelegera* lui Camus, pornesc de la cîte un fapt divers. Ivan Helmer scormonește cu fervoare faptul în aparență întîmplător, descoperă într-însul esențele. El ne îndeamnă să privim mai cu atenție în jurul nostru, să observăm că efemerul tănuiește semnificații grave.

Andrei Șerban e un fantezist. N-am văzut încă două spectacole ale sale care să se asemeze cît de cît unul cu celălalt. *Arden din Faversham* era dur și carnal, *Șeful sectorului suflute* intrupa transparența visului. În acest neastîmpăr creator întrevăd însă o linie directoare. Cred că Șerban nu urmărește niciodată în text simboluri abstracte, ci un adevăr uman. Și tocmai acest lucru am impresia că nu a fost înțeles de cronicari cu privire la *Iona*. Spectacolul a fost analizat pe momente, reproșîndu-se în mod paradoxal viziunii regizorale și plastice că nu a transpus multiplele reflecții filozofice și metafore literare într-o imagine scenică unitară și progresivă. Dar acest spectacol, beneficiînd de excepționala interpretare a lui George Constantin, nu a fost conceput ca o înlăturare de cugetări logice, ca o demonstrație cerebrală mergînd de la premise la concluzii, ci mult mai simplu (și mai emoționant, și mai edificator, după părerea mea), ca o luptă crîncenă, îndîrjită, a eroului pentru a trăi, pentru a exista și a da sens existenței sale, pentru a-și înțelege și depăși neliiniștile, incertitudinile, ignoranța, singurătatea. Decorul Floricăi Mălureanu (pe care-l consider remarcabil prin cinetica sa, prin funcția sa dinamică) a oferit terenul ideal al acestei înfruntări cu materia informă și labilă, al acestei răscolitoare bătălii pentru echilibru. *Iona* a devenit astfel, pe scenă, nu doar un monolog sculptor de inteligență, ci o veritabilă reprezentare de teatru, cu alte cuvinte imaginea unei drame omenestii. Cine a căutat în fiecare obiect un corespondent alegoric și în fiecare episod o deducție sau o analogie nu s-a ales decît cu cioburi. În schimb, cine a trăit o oră și jumătate alături de *Iona* efortul lui colosal de a respira, de a dăinui și de a ieși la lumină, a putut regăsi, cred, dimensiunile spirituale ale piesei lui Marin Sorescu.

Pentru Anca Ovanez, esențială este participarea intensă a publicului, legătura afectivă dintre actori și spectatori, mergînd pînă la eliminarea oricărei distanțe între scenă și sală. Încă în primul ei spectacol dintr-un teatru profesionist, *Sase personaje în căutarea unui autor* de Pirandello, convenția teatrală era pusă în umbră și asistam la o mărturisire frenetică, la o confesiune. Mult mai recent, și la un nivel impecabil de elaborare artistică, *Troienele* reiau aceeași linie de gîndire. De astă dată, rampa e suprimată definitiv și dispozitivul scenic include prezența efectivă a spectatorilor „la locul acțiunii”. Față de multe alte tentative, autohtone sau străine, de folosire a scenei-arenă, tentative amenințate deseori să alunece în intimism, spectacolul Ancăi Ovanez se distinge și prin aceea că actul teatral, atît de direct comunicat, într-o interpretare de copleșitoare autenticitate, nu-și pierde totodată caracterul măreț și solemn.

Am vorbit despre violența purificatoare a lui Aurel Manea. El recurge, fără ezitare, la imagini șocante, dezvăluie nemiloș aspectele brutale ale vieții, dar ne reaminteste mereu că ne aflăm totuși la teatru, așează reflectoarele în scenă, îi pune pe interpreți să le minuiască, și uneori chiar să le îndrepte spre noi, scrutător. Replicile actorilor sînt rostite adeseori sacadat și uniform, e o altă vorbire decît cea de toate zilele, mișcările actorilor sînt repezite, rigide, ca într-un balet straniu. Bătăile tamburinei sînt folosite cu insistență, dar nu pentru a ritma jocul actorilor, ci dimpotrivă, pentru a pregăti un interval tensionat, o atmosferă de așteptare misterioasă, peste care cade năpraznic, cuvîntul.

Personajele Ginei Ionescu (*Urișișii muntilor*, de Pirandello, *Cameristele* de Genêt) plutesc în imperiul halucinației, pășesc ca în transă, hipnotizate de himere. În capodopera neterminată a lui Pirandello, devoțiunea pentru artă dădea parcă eroilor virtuți de taumaturgi, tot ce atingeau căpăta culoarea vrăjită a mirajului. Costumele create de Miruna Popescu și Marilena Bureștea le îmbrăcau trupurile flămînde în zdrențe feerice, iar decorul-carusel al lui Radu Boruzescu transporta cabana săracă de munte într-un peisaj al fantasmelor. Același Boruzescu a făcut pentru *Cameristele* un splendid decor de ornamente și lumini orbitoare, de sub fascinația cărora cele două slugi ale unei stăpîne urite și divinizate în același timp, nu se pot smulge. Dacă primul spectacol amintit mai sus celebra forța magică a visului creator, capabil să se ridice deasupra unei realități terne, cel de-al doilea acuza seducția strivitoare și iluzorie pe care o pot împrăștia în jurul lor luxul și bogăția.

E de la sine înțeles că m-am referit mai pe larg la acei tineri care au la activul lor un număr mai mare de spectacole, și ale căror realizări am avut ocazia să le văd personal. Nu uit însă că Geo Berechet este autorul unei montări pline de sensibilitate a piesei lui Leonida Teodorescu *Frunze galbene pe acoperișul ud*; că Octavian Greavu a dovedit multă inventivitate comică, începînd de la prima sa montare profesionistă; că Magda Bordeianu, chiar și într-un spectacol lucrat cu amatori (*Bătăturile de fiecare zi*), și-a probat talentul incontestabil de a transforma textul literar în imagine audio-vizuală; că Olimpia V. Arghir s-a făcut remarcată încă din Institut cu o apreciată versiune a *Goanei după fluturi*, ca și Nicoleta Toia, care a abordat cu seriozitate o operă imens de dificilă, *Viata e vis* de Calderon; că în fine, mai sînt și alți absolvenți răspîndiți în diferite teatre ale țării și noi serii în pregătire. Așteptăm surprizele pe care ni le rezervă.

Nu știu dacă asemenea surprize ne vor veni din partea lui Eugen Bordsanu, de pildă. Spectacolele pe care le-a semnat la Botoșani, aduse la București într-un turneu fără glorie, erau plate, în mare măsură diletante, își propuneau foarte puțin și izbuteau încă și mai puțin. În ce mă privește, îi prefer pe ambițioși, iar cui îmi va reproșa că predic păcatul vanității îi voi răspunde cu o replică din *Ziaristii* lui Mirodan: „Tinerii noștri nu visează să fie mici!”. Înțeleg însă prin ambiție în artă, contrariul mulțumirii de sine, contrariul autosatisfacției într-adevăr desarte și trufase. Am scris odată, despre un regizor care mi-e drag, că — slavă domnului! — a comis și multe erori, că luptă spre a se depăși neîncetat, că oricine e viu greșeste și învață din greșelile sale și că în teatru numai celor vii le este dat să trăiască. Vreau să cred că cei mai severi critici ai lui Helmer și Șerban, ai lui Manea sau Anca Ovanez, sînt ei înșiși, în ocaziile de chinuitoare confruntare interioară. N-am fost de acord cu aceia care voiau să-l „consoleze” pe Șerban, căutînd în al său *Iulius Cezar* mai mult decît era. Nu i-am ascuns Ancăi Ovanez că *Rosmersholm*-ul ei de la Constanța m-a dezamăgit — și asta nu numai pentru că l-am văzut într-o reprezentare ciuntită, cu doi interpreți importanți înlocuiți în lipă, dar mai ales pentru că lipsea o soluție scenică diriguitoare, menită să dea sens dramei, să pună în evidență slăbiciunea fatală a eroului în fața unei lumi adverse. N-am să-i ascund nici lui

Boroianu că austeritatea voită a *Croitorilor cei mari din Valahia*, la Pitești, mi s-a părut prea aproape de platitudine. Și nici lui Geo Berechet că a făcut din *Travesti*, la Iași, un spectacol „de serviciu”, pornind de la o distribuție vădit contraindicată (deși, în comparație cu alte înscenări ale aceleiași piese, aci se vedea totuși o mină de regizor). Fără să fi văzut *Luna e albastră* în regia lui Ivan Helmer la Ploiești, mă îndoiesc că acest pirpiriu pretext de amuzament ar fi putut deveni, într-un fel oarecare, reprezentativ pentru dăruirea și timbrul particular al regizorului.

Într-un articol cum este cel de față merită să ne oprim însă, nu atât asupra inventarului inegalităților temporare și al nereușitelor inevitabile, cât asupra unor capcane cu caracter mai general și cu consecințe mai adânci, pe care sîntem datorii a le semnală. Am spus anume „capcane” și nu cusururi, pentru că mă refer în primul rînd la reflexele negative ale unor aptitudini și predispoziții meritorii. Cine e pasionat poate lesne deveni abuziv, iar cine este dotat cu o fantezie debordantă poate ajunge să divagheze. Nu sînt și nu mă consider un critic mult mai în vîrstă și nu vreau să mă erijez în pedagog înțelept al unor copii teribili. Deschid un dialog de la egal la egal, întemeiat pe experiența noastră a tuturor. Se știe că influențele sînt firești și utile, mai ales în perioada de formare, dar modelele — preluate la început cu o curiozitate slobodă și degajată — pot deveni la un moment dat tiranice. S-a afirmat, de exemplu, cu privire la *Rosmersholm*-ul lui Aurel Manea, că ar fi forțat textul, silindu-l să încapă într-o manieră de teatru „grotovskian”; nu mă pot pronunța, deoarece nu am văzut acest spectacol. Trebuie să spun însă că în alte realizări ale lui Manea, mai ales în *Filocet* și în unele momente ale recitalului de poezie, am observat tentația procedurii gratuit, a cruzimii căutate de dragul cruzimii. Manierismul nu este numai a atribut al bătrîneții sclerozate, el poate constitui cîteodată și un risc al precocității, cînd o personalitate intempestivă și inflexibilă, sigură pe vigoarea talentului său, se fixează prematur și prea îndelung într-o structură lipsită de suficientă mobilitate. Sînt absolut convins că nu este cazul lui Manea, și că experimentele lui pătimașe urmăresc să deschidă niște drumuri, iar nu să le închidă.

În dorința legitimă de a exprima cît mai exact și mai deplin propriile lor intenții, tinerii regizori își îngăduie, spuneam, o anume libertate față de text. Această nu constituie, numaidecît, o impietate. Poți rămîne fidel spiritului unei piese fără a respecta pînă la virgulă litera sa, ori interpretarea sa consacrată, și sînt de părere că o piesă cu adevărat valoroasă este aceea care ne înfățișează, la fiecare variantă scenică, alte dațiuri nebanuite. Dar dacă o piesă admite, și chiar obligă la o varietate de interpretări, există și interpretări pe care ea nu le suportă în nici un caz. Din acest punct de vedere cred că a greșit Anca Ovanetz, în *Lovitura*, supralicîtînd, clădind un eșafodaj interesant *alături*, iar nu susținut pe pilonii textului. Personal, consider discutabilă și viziunea Ginei Ionescu în *Cameristele*, deși rigoarea concepției și a execuției m-a impresionat și pe mine, iar vocația excepțională pe care a demonstrat-o acest debut profesionist e în afara oricăror dubii. Mi se pare însă că suspensia totală în vis, atît de adecvată pentru *Uriășii munților*, îl contrazice pe Genet. Prea lin, prea neted au alunecat personajele prin lumea lor de fantasmе, mi-au lipsit paroxismele și prăbușirile, întoarcerile atroce la realitate, contrastele ascuțite pe care „sfîntul” Genet le zgîrie pe altarele infestate ale falșilor săi bigoți.

Indiferent dacă accepți sau respingi cutare viziune, cutare modalitate sau rezolvare concretă, mai toate spectacolele citate impun stimă prin cultura profesională a interpretării. Orice li se poate imputa tinerilor regizori, dar nu că neglijează, sacrifică sau încorsetează actorul. Pantomimele și incantațiile vocale ale lui Andrei Șerban, rostirea și mișcarea migălos studiate ale spectacolelor Ancăi Ovanetz, precizia muzicală a lui Aurel Manea, caligrafia laconică și rafinată a lui Ivan Helmer sau baletul fantastic pe care-l conduce Gina Ionescu solicită la maximum meșteșugul actoricesc, pretinzînd un exercițiu complex, psihic și corporal. Lucrînd cu dinșii, actorii se simt chemați continuu spre desăvîrșire; de aceea îi privesc cu încredere, și am asistat la dezbateri în care, la afirmația că regia ar umbrî sau ar „automatiza” pe interpreți, compătimitii membri ai distribuției au făcut, cei dintîi, zid în jurul regizorului lor.

Activitatea tinerilor regizori va provoca încă multe controverse, va fi întîmpinată cu critici și cu elogii, justificate sau nejustificate, va cere noi analize, revizuirii și clarificări. Fără asta nu se poate. Dar am certitudinea că dintre ei se vor selecționa regizori-generatori ai unor mișcări de idei, regizori-creatori de trupe, autentici regizori-animatori.