

EVOLUȚIA CONCEPTELOR TEATRALE

Mutațiile radicale produse în viața politică a țării, prin efectul revoluției, noul statut civic al culturii, schimbările survenite în raporturile artei cu publicul și în condiția socială a artistului, ponderea dobândită de teatru în existența spirituală a colectivității au determinat îmbogățirea unor vechi noțiuni teatrale cu note caracteristice noi, apariția unor concepte inedite și dispariția altora, modificarea concepției de ansamblu asupra funcțiilor teatrului. Însăși constituirea unei științe a domeniului, *teatrologia*, conștientizând cercetările asupra istoriei, teoriei, tehnicii, esteticii, psihologiei, sociologiei, organizării teatrale, precum și critica propriu-zisă e o consecință a dezvoltării moderne a acestor arte, odinioară supunându-și clarificările și ordonările necesare fie compartimentărilor istoriei generale, fie teoriei literaturii, cu rare încercări de elaborare a unei perspective strict aplicate. Un istoric de însemnătatea lui Eugen Lovinescu postula că poezia dramatică e „partea cea mai aridă și mai grea“ a cercetării sale asupra literaturii române, arătând că se izbește, printre altele, și de dificultatea aflării de „diviziuni naturale pe cvențe sau chiar pe specii ori a altor posibilități de categorisire, precum și de numeroase „conveniente metodologice“. ¹⁾

Evident, apariția acestei științe a fost rezultatul extensiei mișcării teatrale, a multiplicării relațiilor teatrului cu literatura și cu celelalte arte, a ramificării interfevențelor cu alte culturi și a formării unui public foarte larg, în conștiința căruia teatrul intră ca fenomen specific, cu propriu sa aură de gândire.

Perioada celor trei decenii de istorie contemporană (1944—1974) a căpătat, într-un îndelung și complicat proces de cristalizare, a mișcării teatrale românești, unele trăsături ce o deosebesc de epocile anterioare și-i conferă un aspect original. În același timp, în interiorul ei s-au prelungit — fie continuându-se sub aspectele cunoscute, fie remodelându-se — linii de forță ale școlii naționale de artă dramatică, ale ideologiei teatrale grefate pe aprecierea scenei ca tribună a cetățeanului și ca catedră morală. În acest proces efervescent de transferuri de substanță și traamții spre obiective noi, continuități și discontinuități, disocieri vehemente și sedimentări definitive se poate urmări și evoluția sinuoasă a conceptelor, către acele accepții care, chiar dacă nu sînt totdeauna unanime, au calitatea de a fi operante în teoria și practica teatrală curentă și deci a fi distinctive pentru momentul ultim al mișcării, adică acela actual.

Dispariția unor idei e reflexul imediat al dispariției fenomenului din structură. Ideea de *teatru comercial*, întreprindere cu emblema artistică disimulind un scop exclusiv lucrativ, a pierit împreună cu stabilimentele de acest tip, organizarea teatrelor, pe întreg teritoriul, ca așezăminte culturale de stat, făcînd din noțiune doar un simplu reziduu terminologic în călimara pamfletarilor. Așijderea, apariția unor idei e rezultatul ivirii unor fenomene noi. Conceptul de *repertoriu teatral general* e corolarul unei politici statale unitare în materie de literatură dramatică națională și străină difuzată

¹⁾ E. Lovinescu, „Istoria literaturii române contemporane“, Editura Socec, 1928.

pe scenă, dând preeminență scrierilor autohtone, proporționând și echilibrând capitolele din dramaturgia universală, tinzând continuu spre valorificarea tezaurului literar propriu și spre promovarea unui schimb echitabil de valori cu creația altora.

Critica, factor de opinie publică și catalizator al gustului, elementul cel mai sensibil și deci cel mai mobil al teatrolgiei, e un ferment perpetuu al gândirii teatrale, contribuind în mod direct la introducerea, apoi la stratificarea și ulterior la negarea dialectică a conceptelor, deși diferențele mari de cultură și apropiere față de obiect, precum și trecerile meteorice prin zonă a unei puzderii de neofiți nu fac posibilă examinarea problemei numai în câmpul criticii; trebuie reținute și contribuțiile creatorilor, care, cel puțin în deceniul al șaselea, au avut o prezență teoretică notabilă, constitutivă în statornicirea unei teatrolgii românești moderne.



Investirea instituției de artă scenică cu sarcini complexe și asigurarea condițiilor de îndeplinire a acestor sarcini, stabilitatea trupelor, devenite proprietate ale clădirilor în care își duc activitatea, și continuitatea acestei activități, repertoriul alternativ, înființarea unor noi centre teatrale, în afara Capitalei, crearea unui peșniere de cadre — și alți factori — au condus către un concept nou de teatru în România. Teatrul e gândit acum ca o instituție de stat, for iradiant de cultură, practicând un repertoriu divers, cu predominanța literaturii naționale, având îndatorirea expresă de a stimula și promova dramaturgia de actualitate, de a propaga cea mai bună literatură străină, a încuraja tinerele talente regizorale, actricești, scenografice, a răspîndi spectacolele în orașul de reședință, în țară și peste hotare, a iniția acțiuni de cultură teatrală și a sprijini, prin felurite mijloace, acțiuni de cultură generală, și planifica munca artistică într-o perspectivă largă, a-și modela trupa în raport cu necesitățile, a căuta să-și definească o fizionomie. Sensul civic și moral al teatrului ca instituție populară a fost totdeauna afirmat în țara noastră, încă de eroicii cititori, care îl socoteau un instrument de cultivare a sentimentului național și de formare spirituală, o tribună politică și o școală a moravurilor. Conceptul modern de teatru implică și orchestrația amplă a acestor teme programatice, precum și exercitarea funcțiilor cu o instrumentație complexă, într-o arie de rezonanță foarte largă și într-un sistem de confruntări emulatorii de natură a le potența neconștient. Radu Beligan, unul dintre cei care au fondat cîndva companii particulare, apoi inițiatorul prestigiosului Teatru de Comedie (1961) și acum director al Teatrului Național din București a scris într-o carte un memorial al aventurilor sale spirituale în universul Thaliei și Ielpomenei, tranziția de la un concept de teatru la altul. El pomeniște de situația de la începutul deceniului al cincilea, cînd teatrele răsăreau peste noapte, cu unicul șop de a vinde într-un moment favorabil o marfă cît mai proastă, la un preț cît mai ridicat. Trupele se alcătuiau cam la întîmplare, gravitînd în jurul actorului-vedetă iar angajamentele semănau cu tranzacțiile de bursă. Actori valoroși își măsurau forța într-un repertoriu de cele mai multe ori stupid. Diletantismul năpădea scena ca o bruiană, timpul de pregătire al unui spectacol varia între zece zile și trei săptămîni, rolurile mai mărunte erau distribuite în ultimul moment, costumele cădeau în sarcina actorului, decorurile erau încropite, teatrul se voia un loc de pierdere plăcută a vremii, aici putîndu-se încheia un armistițiu de două ore cu problemele grave; nu se pornea de la necesitatea creării unui repertoriu valoros, ci de la aceea a abordării unor lucrări-pretexte pentru spectacolele capabile să intereseze pasager. Dacă, printre întîmplare, teatrul ar fi sucombat, un anumit public ar fi fost gata să-l înlocuască, de pildă, cu cabaretul. Ce idei prezidau, în schimb, întemeierea unui teatru, la începutul deceniului al șaptelea? „Rostul nostru era acela de a colabora la deoltarea dramaturgiei originale, de a stabili un dialog viu cu valorile clasice ale teatrului, de a afla cele mai bune mijloace pentru a implica autori, actori și spectatori în dezbaterea problemelor contemporaneității... Am urzîrit să închegăm un colectiv artistic unitar, cu un profil distinct, cu un stil de joc nu numai specific, dar și convingător, a cărui forță de iradiere să fie nu un scop, ci o consecință”. Funcția definitorie a teatrului a fost considerată aceea de „a opera o selecție, de a impune cîteva solide criterii, de a eugeta și de a crea un repertoriu unitar” care a aibă „un centru de greutate și o direcție” decurgînd din „gravitatea problemelor” de care le pune în discuție și din adîncimea cu care ele sînt

trătate", preocupări ce au putut duce la un pact de încredere și solidaritate între artiști și spectatori, relevind faptul mai general că „nici o dată în istoria teatrului nostru n-a existat o fuziune mai deplină între actor și public”.²⁾ Tot astfel, Lucia Sturdza Bulandra, reputată conducătoare a uneia din cele mai statornice companii dramatice antebelice, își expunea, în cartea de amintiri, programul Teatrului Municipal (care azi îi poartă numele), înființat în 1947: a juca un repertoriu de calitate, a conlucra cu autorii în vederea încurajării literaturii dramatice originale, a promova tinerele talente, a întări etica și disciplina colectivului, a întreprinde turnee culturale-zoatatoare. În esență, pasiunea, ambiția tuturor componentelor fiind „de a face pe scena teatrului din acesta, artă, artă adevărată”.³⁾ Unul din directorii mai tineri, scriitorul Horia Lovinescu (Teatrul „C. I. Nottara”), arăta, la un început de stagiune, că principile acțiunii sale direcționale sînt „un repertoriu solid, un plan realist de repetiții, distribuții optime, o preocupare precisă pentru dezvoltarea anumitor trăsături artistice”, un studio-laborator care „să supună interpretul teatral unui exercițiu sistematic, constant și masiv”, un cadru experimental propice încercărilor în special ale dramaturgilor tineri, „crearea unui climat de căutări pasionante, fără superstiția desăvîrșirii”, toate pentru ca „funcția cultural-educativă a teatrului să se îmbine mai puternic, mai armonios, cu funcția lui creatoare, cu rolul lui de centru motor al gândirii teatrale”.⁴⁾

Conceput astfel, teatrul își asumă prerogative dincolo de producția sa artistică, inițiază festivaluri care se instituționalizează — festivalul teatrelor naționale la Cluj, festivalul teatrelor pentru copii și tineret la Piatra-Neamț, gala recitalurilor dramatice la Bacău, săptămîna teatrelor de păpuși la Constanța — organizează manifestări culturale de amploare (Arad, Sibiu), matinee literare (Teatrul „Nottara”), spectacole-lectură (Teatrul Mic), spectacole de poezie și muzică („Bulandra”), de coregrafie, euritmie și muzică modernă („Nocturnele” Teatrului „Tăndărică”), conferințe cu exemplificări despre istoria artei dramatice (Teatrul Național), galerii de artă plastică (Giulești), în aspirația ambițioasă de a deveni fer de creație și cultură și a nu se cantona în producția rutinieră.

Structura clădirilor noi destinate teatrelor încurajează o atare aspirație, atît concepția arhitecturală monumentală cît și dispozitivul interioarelor configurînd un palat modern al artelor, care, de altfel, a și devenit emblemă urbanistică la București, Craiova, Tg. Mureș, Pitești și în alte localități. Ambiția aceasta atît de pozitivă și, în fond, clarvăzătoare a născut — sau a nutrit — animatori excelenți, directori cu o perspectivă vastă asupra teatrului ca instituție, tinzînd, cu fantezie tenace și cutezanță neistovită, la situarea instituției lor în fruntea mișcării teatrale și în centrul universului cultural.

S-a ivit și o terminologie nouă, prin *trupă* înțelegîndu-se acum nu o reunire vremelnică de talente cu puteri diferite în vederea realizării unui scop limitat, ci o entitate stabilă de coeziune nucleică, indiferentă la mișcările centrifuge ale unui atom sau altuia. Denumirile habituale sînt „colectiv” (exprimînd și o realitate artistică), „ansamblu” (definind o atitudine estetică) sau „echipă” (sugerînd un crez etic).

Noua înțelegere a teatrului a generat, mediat și, tîrziu, dar, cum era de presupus, în chip inevitabil și încercări de statuare a noului concept de teatru în planul teoriei. Aceste încercări n-au fost finalizate, fie din cauza sinuozităților în istoria stagiunilor, fie că s-au ivit sincope în activitatea teoretică, sau pur și simplu deoarece nu au mai apărut, de la un moment dat, în flux continuu, lucrări artistice originale de anvergură a căror generalizare să se impună cu necesitate și să lumineze idei directoare. Un nou concept de teatru propunea, în 1969, regizorul și cercetătorul Crin Teodorescu, din nevoia (exprimată înaintea sa și de Ion Sava) de a armoniza actul teatral cu ansamblul cultural al epocii, de a-i da un anume vector social și spiritual, de a-i spori eficacitatea, a-i perfecționa mijloacele de acțiune asupra cugetelor. Regizorul vedea actul teatral ca o serie de sfere concentrice, avînd în centru creația scenică bazată pe *arta multiformă a actorului*, ideile principale ale teatrului apărînd încetrate într-o succesiune de *ideograme* scrise cu corpurile (și nervii) actorilor, *spațializînd și sensibilizînd* astfel abstracțiile, *obiectivîndu-le* în situații *efective*. Se propunea deci un *sistem de semne* și o *redimensionare* în sensul unei trăiri psihologice *concentrate*, puternic *tensorate*. În scopul *transmutării* din cotidian pe planul unei realități poetice.⁵⁾ Artistul mai încerca a sintetiza diverse experiențe scenice de la Artaud la Brecht, cu tendințele dominante în literatura dramatică modernă, de la Camus la Ionescu — fenomen cît se poate de pozitiv și pe care l-ar fi putut concretiza în argumente practice dacă n-ar fi picrit prematur, lăsînd drept punct de reper edificator doar un singur spectacol de excepție, *Victimele datoriei* (Teatrul „Bulandra”).

Realizările prorii ca și studierea amănunțită a celor mai recente experiențe — ale teatrului „sărac și cîltar” al polonezului Grotowski, ale trupei americane „Living Theater”.

²⁾ Radu Beligan, „Pretexte și subtexte” Editura „Meridiane”, 1968.

³⁾ Lucia Sturdza Bulandra, „Amintiri... Amintiri...” E.S.P.L.A., 1960.

⁴⁾ Horia Lovinescu, „Început de stagiune”, „Contemporanul” din 23 septembrie 1966.

⁵⁾ Crin Teodorescu, „Un nou concept de teatru”, „Contemporanul” din 17 ianuarie 1969.

ale teatrului sovietic de avangardă „Taganka“, ale regizorului englez Peter Brook și altele l-au condus pe regizorul, eseistul, pedagogul, animatorul Radu Penculescu, spre o *Tentativă în deținerea conceptului de teatru, azi.*⁶⁾ El vedea spectatorul angrenat în producerea operei scenice, mesajul acesteia eliberându-se prin contribuția colectivă a dramaturgului, creatorilor spectacolului și publicului, actul artistic devenind un „ceremonial al redescoperirii adevărilor esențiale“ într-un mod de comunicare vizând toate zonele conștiinței, spiritului și nervilor. *Woyzek* de Büchner (Piatra Neamț), *Vicarul* de Hochhut (Teatrul „Bulandra“) și, mai ales, *Regele Lear* (Teatrul Național, 1971) exprimau remarcabil acest concept căruia însă îi mai lipseau, drept argumente supreme, textul actual corespunzător, poate și spațiul liber, neteatal și teatralizabil, presupus în subtextul „tentativei“ și, bineînțeles, publicul pus în condiția de a „participa“ efectiv.

Desigur, un număr de teatre au avut o istorie meandrată, nu au izbutit totdeauna să se ridice la valoarea noii idei de teatru, unele nu au nici azi fizionomie și nu sînt reprezentative sub nici un raport. Cum însă considerațiile de față caută să se elibereze de servituțile criticii curente — fatal perimetrată de particular și pasager — în favoarea unei viziuni istorice, inerent mai largi și mai sintetice, ele se grefează pe sensul și jaloanele mișcării, luînd ca etaloane, apte a se constitui în trăsături definitorii, experiențele de calibrul cel mai înalt, consacrate de opinia publică și clasate de gîndirea teatrală tocmai la modul în care au fost înfățișate, conturînd adică evoluția conceptului de teatru și stadiul său actual.



Regia teatrală este o artă modernă și această istoricitate nu i se poate pune în discuție prin descoperirea pur pitorească a diferite anteriorități antice ori medievale. În țara noastră, necesitatea regiei a fost recunoscută încă înainte de jumătatea veacului trecut; citim azi cu emoție acel foarte vechi *Reglement pentru Teatrul Național din Iași* (1816), care își intitulează unul din primele capitole „Despre regizor — A lui drituri și îndatoriri“ stipulînd, la articolul 4, că principala îndatorire a acestuia se întinde asupra a „tot ce se atinge de izbutirea scenică a bucăților“, deoarece el este cel „însărcinat cu punerea lor în scenă“. Dar în înțelesul și cu atribuțiile generale pe care le-a dobîndit în secolul actual, regia a început, la noi, cu Alexandru Davila. În arcul foarte larg deschis de Davila și închis de Ion Sava, adică timp de cam cincizeci de ani, regia a cunoscut o anume dezvoltare, sinuoasă, și un număr relativ restrîns de personalități creatoare, ea fiind însă statuată ca artă autonomă în complexul actului teatral prin opere scenice realizate, acceptate sau controversate și prin contribuții teoretice importante, ca acelea ale lui Camil Petrescu, ce studia, într-un eseu, și istoria ideilor regizorale contemporane. Davila mai avea o atitudine parțial concesivă în ce privește funcțiile regizorale, admitînd, de pildă, că propria sa piesă ar putea fi montată (în 1925!) cu aparat scenic vechi („nu numai că nu cer decoruri noi pentru *Vlaicu-Vodă*, dar sugerez chiar cum s-ar putea întrebuița cele vechi“, rugînd doar să li se solicite pictorilor „o pădure sălbatică iar un parc numai în cazul în care decorul cel vechi — sau altul de pădure — nu ar putea fi întrebuițat. În ceea ce privește tavanul pictat în grinzi aparente, mi se pare că magazia teatrului posedă așa ceva“⁷⁾), însă Ion Sava afirma cu violență dreptul absolut al regizorului ca realizator personal al unei reprezentații, declarînd patetic „nu pot concepe decît un spectacol complet «digerat» de mine din toate punctele de vedere“⁸⁾ întregindu-l, la fel de impetuos, și pe spectator în viziunea sa: „Spectatorul face și el parte din spectacol. Trebuie să colaboreze și el... Cele ce se întîmplă pe scenă trebuie să se prelungească și să se împlinească în el“⁹⁾ reputatul director de scenă semnificînd astfel, conform încadrării estetice a lui Tudor Vianu, regizorul-artist, „artistul care

⁶⁾ „Ateneu“, nr. 7/1971.

⁷⁾ Alexandru Davila, „Correspondență inedită“ (publicată de Marin Manu Bădescu), Editura Dacia, Cluj, 1973.

⁸⁾ Interviu acordat revistei „Adevărul literar și artistic“, 6 noiembrie 1938.

⁹⁾ „Contemporanul“ din 21 ianuarie 1947.

transformă textul dramatic al unui autor într-un spectacol“ făcînd „dintr-o multiplicitate o totalitate unitară“¹⁰⁾.

Totuși, regia teatrală și-a asumat, timp de cinci decenii doar o parte a funcțiilor sale actuale, pînă prin 1950 stăruind și o înțelegere modestă a acestor funcții, ba și mai mult decît modestă, după cum în chip savuros, zeflemisitor și cit se poate de veridic o rezuma Camil Petrescu (în 1957), constatînd că se mai vede în regizor „în primul rînd șeful recuzitei și al atelierelor de pictură ori de croitorie, înaintat în grad mai tîrziu, către repetiția generală, ca președinte al figurației (deopotrivă activ, astfel, față de interpret, ca și de vociferanții pe care-i pune să gesticuleze pe scenă anonimi). Ajutor de băgător de seamă al actorilor pe de o parte, teoretician pe de alta, regizorul este cel care — pe deasupra, de la el — comentează cu deșteptăciune, suit pe estrada de dinaintea intrării circului, ce anume au să vadă spectatorii înăuntru, «viu și natural» sau «nemaivăzut și genial» după împrejurare... Nu e oare păcat ca rolul regizorului să fie redus la astfel de fleacuri și biete învîrtite artistice, la ceea ce constituie periferia funcției sale?... Atribuțiile și îndatoririle lui au o ordine organică, esențială ea însăși...“¹¹⁾ Dar odată cu apariția masivă a regizorilor profesioniști, încadrați în teatre ca factori-primi artistici, uneori chiar ca directori adjuncți sau directori, putîndu-și deci înfăptui programele în plenitudinea lor, personajul a devenit dominant, el arogîndu-și, la un moment dat, condiția de autor al spectacolului. Înființarea, pentru prima oară în țara noastră, a unei școli superioare de regie a dat continuitate mișcării regizorale și a generat o gîndire regizorală, elemente care, coroborate cu recunoașterea acestor artiști drept creatori — în urma unor succese considerabile în țară și peste hotare — au dus la modificarea substanțială a conceptului de regie.

De altminteri, în ultimii treizeci de ani, în întreaga Europă (și nu numai aici) s-a petrecut o mutație, regizorul-apostol izolat al unei credințe bizare, cugetător îndrăzneț care nu-și poate aplica pînă la capăt teoriile originale — omul de tipul Gordon Craig, Gaston Baty, Antonin Artaud, Erwin Piscator, Bragaglia — fiind înlocuit de regizorul animator, conducător de instituții stabile, pedagog și teoretician, practician urmat de un cortegiu de discipoli, șef de școală, numîndu-se Jean Vilar sau Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, sau Ottomar Krejca, Gheorghii Tovstonogov sau Giorgio Strehler, Peter Brook sau Liviu Ciulei, Ingmar Bergman sau Elia Kazan. Teatrul românesc s-a aflat într-o firească stare de consonanță cu această situație universală, ridicînd la o cotă nouă propria sa tradiție și căuțînd o formulă proprie, de sinteză, între dramaturgia nouă și virtuțile străvechi ale actorului, între stilul fiecărui repertoriu și realismul esențializat al epocii contemporane, între teoriile lui Stanislavski și cele ale lui Brecht.

Funcției coordonatoare a regiei, investită cu prerogativa organizatorieică în procesul de făurire a spectacolului dar strict condiționată de o lectură fidelă a textului, i s-au adăugat multiple funcții noi, printre care cea *hermeneutică* — regizorul fiind considerat și el un interpret al operei scrise — apoi cea *stilistică*, regizorului revenindu-i omogenizarea tuturor contribuțiilor actoricești, scenografice, muzicale pe o platformă estetică unitară — și tot astfel, ritmarea acțiunii — precum și funcția *selectivă*, constînd în alegerea piesei, alcătuirea distribuțiilor, opțiunea cu privire la ceilalți colaboratori, asigurarea regimului optim al repetițiilor, stabilirea duratei lor, fixarea premierei. Responsabilitatea primordială a regizorului în actul creației teatrale a fost înțeleasă admirabil de actorul, directorul de scenă și profesorul ișorean State Dragomir încă la începutul veacului, el socotînd că „Regizorul are întreaga răspundere de interpretare justă a personajelor, a stărilor sufletești de care sînt ele afectate, de intențiunile psihice ale dramaturgului, precum și de tonul general cu care trebuie jucate diferite piese ce i s-au încredințat pentru studiu.“¹²⁾ În vremurile noastre însă, responsabilitatea aceasta s-a multiplicat și ea, implicînd orientarea ideologică a spectacolului și factura sa estetică de sine stătătoare. Termenul de „mizanscenă“, care sinonimiza regia a fost părăsit, cel puțin în acest aspect semantic al său, tot astfel cum a căzut în desuetudine ideea de „director de scenă“, care desena o arie mai restrînsă de preocupări. Concomitent a fost refutată și eliminată din dezbaterile teatrale ideea „primatelor“ („primatul textului sau al regiei?“) discuțiile pornînd acum tocmai de la necesitatea multiplicării răspunderilor și angajării plene a regizorului în creația teatrală.¹³⁾

¹⁰⁾ Tudor Vianu, Jurnal, E.P.L., 1961.

¹¹⁾ „Funcția primordială a regizorului în teatru (ca și în film)“ în „Opinii și atitudini“, E.P.L., 1962.

¹²⁾ „Punerea în scenă“, Arta, 1 noiembrie 1903.

¹³⁾ Iată, de pildă, câteva colocvii publicistice care au punctat noua atitudine, participarea oamenilor de teatru la aceste colocvii fiind foarte largă: „Regia de teatru o problemă actuală“ („Contemporanul“, februarie-iunie 1956), „Profilul teatrului“ („Contemporanul“ aprilie-mai 1958 — redacția conchizînd că prezența regizorului-animator e indispensabilă pentru statornicirea identității unei instituții). „Ce înseamnă calitate în arta spectacolului?“ („Contemporanul“, 10 aprilie 1959, masă rotundă cu actori și regizori) etc.

A apărut în schimb termenul de „exegeză regizorală”, definind comentariul critic făcut pe cont propriu de artist, acel comentariu care descoperă în textul literar ideea spectacolului, subordonându-i apoi întreaga montare. O atare exegeză, săvârșită de Lucian Pintilie, a reaşezat piesa *D-ale carnavalului* în linia iuŃia a operei dramatice caragialeene, decorticiind aparenŃele periferice și descoperind, cu putere, sîmburele social important ce germinează satiră de aceeași valoare eradicatoare ca și a celorlalte comedii. După cum se știe, multe decenii s-a afirmat în critica literară, ca și în manualele școlare, că această lucrare e „cea mai slabă” din dramaturgia caragialeană. Regizorul a repus-o în drepturile ei firești. Radu Penciulescu, ale cărui montări cu piese românești contemporane au strălucit prin idei personale și care a dat reprezentării concentrate pe teme ale vieții moderne, subtil deduse din piese străine însemnate ca *Woyzzek* de Büchner, *Ciocirlia* de Aneuilb, *Tango* de Mrozek, *Casa inimilor sfărimate* de Shaw și faimosul *Rege Lear* de la Teatrul Național din București, accepta că „Ideea spectacolului izvorăște din tema operei literare și această filiație directă ne fereste de arbitrar, care de altfel poate fi foarte ușor detectat. Dar e tot atît de limpede și faptul că tema piesei nu e aceeași cu ideea spectacolului. Aceasta din urmă, întemeiată pe opera literară, exprimă *interpretarea personală* pe care o dă regizorul: felul cum pune el în valoare ceea ce este peren în text, ceea ce el descoperă viu și interesant în acest text pentru contemporanii săi, pentru epoca sa”.¹⁴⁾ Și folosind ca argument izbînda colegului său David Esrig, în extraordinarul spectacol *Troilus și Cresida*, regizorul arăta că acesta a fost conceput „ca o pledoarie violentă și lucidă împotriva mistificării, ducînd astfel pînă aproape de ultimile limite operația de splendidad demitizare pe care a întreprins-o în vremea sa Shakespeare la adresa falsului eroism, a monstrozității războinice, transformate în legendă „eroică”. Spectacolul spune, cu forța de convingere a adevărului artistic, că în condițiile unui război murdar și rușinos, valorile omenești se degradează, că inteligența, dragostea și generozitatea umană sînt incompatibile cu rapacitatea campaniilor de jaf și cucerire.”¹⁵⁾

E, azi, neîndoielnic că spectacolele care au constituit reconsiderări exemplare ale pieselor clasice, insuflîndu-le o nouă existență, racordîndu-le la circuitul gîndirii și sensibilității actuale, au constituit în primul rînd interpretări de ordin personal ale artiștilor regizori. O *scrisoare pierdută* reevaluată scenic de Sieă Alexandrescu în 1949, și, din nou, de Liviu Ciulei, în 1972, *Capul de rățoi* de G. Cipriau și *Neputul lui Rameau* după Diderot, montate cu o originalitate surprinzătoare de D. Esrig, arătîndu-se ca scrieri foarte proaspete, *Cum vă place* de Shakespeare, *Leonce și Lena* și *Moartea lui Danton* de Büchner, *Opera de trei parole* de Brecht în viziunea lui Liviu Ciulei, *Livada cu vișini* de Cehov, așa cum a fost văzută de Lucian Pintilie, *Coana Chirița* pusă în scenă de Horea Popescu, *Cinci schițe de Caragiale* situate de Valeriu Moisescu în ascendență ionesciană, *Meșterul Manole* de Blaga, în versiunea hucureșteană a lui Dinu Cernescu și cea clujeană a lui Alexa Visarion, spectacole mai vechi făcute de Moni Ghelerter (*Romeo și Julieta* de Shakespeare și *Trei surori* de Cehov), Al. Ființi (*Din jale s-a intrupat Electra* de O'Neill și *Trenul blindat* de V. Ivanov), *Apus de soare și Vîfulul* create de Marietta Sadova, ibsenianul *Peer Gynt* al Cătălinei Buzoianu, *Binocerii* lui Ionescu, conspectați de Lucian Giurchescu și numeroase alte lucrări de anvergură au ilustrat peremptoriu funcția hermeneutică a regiei moderne.

Din unghiul aspirației spre stil, regia s-a înscris cu cea mai cuprînzătoare și constantă contribuție în efortul de esențializare modernă a actului scenic, de substanțializare a atitudinii și de definire a realismului scenic al vremii noastre, infuz atît în atitudine cît și în expresii. „A fi realist — afirma Liviu Ciulei — nu înseamnă a reproduce arheologic o epocă ci, dimpotrivă, a face să funcționeze, în înțelegerea epocii respective, spiritul vremii noastre”. O interpretare este, în ansamblu, realistă atunci cînd sub impuls regizoral stăruitor, actorii realizează „prin particular, prin fărîme de gest, priu privire, catalogarea socială a eroului, în afara unor biografii personale, redîndu-i mentalitatea clasei, chiar și cu subdiviziunile ei, creînd, așa cum îmi place să numesc, «hinterlandul» existenței lui istorice și sociale...”¹⁶⁾ Că acest realism e socotit în primul rînd o atitudine în cîmp axiologic, o proba și vehementa sentință a lui Lucian Pintilie: *Platitudinea nu este realism*, chemînd: „Să exercităm față de pasivitate, sub toate formele ei deghizate, același denunț pătimaș, aceeași lipsă de îngăduință pe care o avem față de mistificare”, întrucît „spiritul viu al contemporaneității obligă pe artistul-regizor la atitudine față de textul dramatic, sancționează ca nocivă pasivitatea sa, condamnă indolența, lenevia de gîndire, inerția, drept grave slăbiciuni artistice, incompatibile cu cerințele epocii.”¹⁷⁾ În cadrul acestui realism activ și laconic, saturat de idei și epurat de artificii, modalitățile s-au diversificat sensibil.

¹⁴⁾ „O singură modalitate de interpretare” ? în „Scînteia”, 26 septembrie 1965.

¹⁵⁾ *ibidem*.

¹⁶⁾ „De vorbă cu Liviu Ciulei”, *intervi*u de Andriana Fianu în „Gazeta Literară” din 13 februarie 1969.

¹⁷⁾ „Contemporanul”, 31 martie 1961.

această piesă obținind cele mai felurite accepții, atestând caracterul plurivoc al raporturilor artelor cu lumea în fiecare perioadă istorică dată și relevind cu forță susținerea, mai veche, a naturii personale a stilului.

Noul concept de regie a căutat a fi consolidat și printr-o acțiune pe care Victor Ion Popa, G. M. Zărafirescu și Ion Sava o schițaseră, anume elaborarea unei deontologii. Lucrul o dată început și apoi puternic desfășurat, a trecut printr-o stază de aproape un deceniu pentru ca acum să fie reluat de regizorii generației tinere. Cum critica se preocupă și ea, întrucâtva, de statuarea teoretică a condiției regizorului și începe a-i studia istoria¹⁸⁾ e probabil că un cod al profesiei va putea fi elaborat într-un viitor nu foarte îndepărtat. Pentru regizorii din generația matură, profesionalitate înseamnă, printre altele, realizarea unei trupe, obținerea unei unități principale de gândire artistică și ideologică, asigurarea continuității de acțiune într-o stagiune, cultură repertorială, crez estetic, personalizarea teatrului, tendință novatoare consecventă, totul într-un climat de „exigență și seriozitate“.¹⁹⁾ Pentru regizorii celei mai tinere generații, profesia mai înseamnă cunoașterea amănunțită a psihologiei actorului și a mijloacelor sale, depistarea sociologică a apetențelor și antipatiilor publicului, documentare riguroasă în întreaga problematică culturală, pentru ca spectacolul să constituie „o revelație unică, primordială a unui adevăr de viață“.²⁰⁾

Importanța acordată formării actorului e, pentru regizorii actuali, nu conjuncturală ci esențială, întrucât regia, ca artă, se realizează esențialmente prin actori. E simptomatic că gândirea atât de lucidă și pătrunzătoare a lui Camil Petrescu a teoretizat în 1957 această atitudine fundamentală: „Regizorul trebuie să reprezinte, în ordinea învățămîntului, o suprafacultate, care desăvîrșește toată pregătirea anterioară a actorului“ pentru că, de altfel, „Toți marii regizori, fără excepție, au fost creatori de mari actori“.²¹⁾ Peisajul teatral românesc contemporan confirmă aserțiunea, fiecare spectacol ce constituie un reper în acest peisaj fiind susținut fie de o trupă excepțională — cum s-a întâmplat în întreg deceniul al șaselea cu formația de comedie a Teatrului Național încheiată de Sică Alexandrescu sau în deceniul al șaptelea cu echipele constituite de Liviu Ciulei la Teatrul „Bulandra“ — fie de personalități actoricești de o înzestrare unică — Toma Caragiu în comediele lui Aurel Baranga *Sfîntul Mitică Blajinul*, *Opinia publică*, *Interesul general* (actorul fiind aici, într-un fel, propriul său regizor), George Constantin în *Regele Lear* și în *Iona* (regia, Radu Penciulescu), Gheorghe Dinică în *Umbra de E. Șvarț* (regia D. Esrig), Ion Marinescu în *Prețul de A. Miller* (regia, D. D. Neleanu), George Calboreanu în *Apus de soare* (regia, Marietta Sadova), Radu Beligan în *Ucișag fără simbric* de Eugen Ionescu (regia, Lucian Giurcescu), Marin Moraru în *Leonce și Lena* (regia, Liviu Ciulei), Aura Buzescu și Jules Cazaban în *Vizita bătrînei doamne* de Dürrenmatt (regia, Moni Ghelerter), Florin Piersic în *Oameni și soareci* de Steinbeck (regia, Al. Finți), George Vrăca în *Richard III* (regia, Ion Șahighian) ș.a. Dealtminteri, actorii înșiși au certificat aportul decisiv al regizorilor, relevind fațete foarte diverse ale contribuției acestora. G. Calboreanu, de exemplu, consideră că „Regizorul este cel care-mi creează cadrul viu, care-mi oferă elementele de referință exterioare, care-mi înconjoară personajul și-i creează fundalul; care, în sfîrșit, îmi servește drept «oglinză» de control“. Gina Patrîchi vorbește despre conlucrarea ei cu Liviu Ciulei în acești termeni: „Întreaga mea personalitate de actriță s-a restructurat cu acest prilej, nevănuite perspective asupra propriilor mele posibilități mi s-au deschis, o grămadă de prejudecăți din care mă hrăneam s-au prăbușit“. Iată și descrierea de către Marin Moraru a unei munci regizorale: „Repetițiile cu Esrig nu sînt niște repetiții de rodaj, în care să ajungi să execuți corect, «onorabil», un număr de indicații cu o valabilitate strict ocazională, ci un program cuprinzător, care se desfășoară pe mai multe nivele și care-ți impune schimbarea radicală a tuturor obiceiurilor. Nu-i ușor să-ți înfrîngi rezistența inițială, plăcutele comodități ale așa-zisei intuiții și inspirații... Odată însă intrat în horă, acest complex de componente îți devine necesar, lucrul după ureche nu te mai satisface“. În sfîrșit, Octavian Cotescu sintetizează parcă, relevind esențialul: „Redimensionarea gândirii teatrale a fost și continuă să fie un proces foarte complicat, în care anumite componente ale spectacolului au luat-o uneori mult înainte; altele au fost nevoite apoi să par-

¹⁸⁾ Vezi capitoul „Contribuția regiei tinere la formarea conceptului actual de teatralitate“ din cartea mea „Spectacole în cerneală“ (Ed. Meridiane, 1972).

¹⁹⁾ cf. Dinu Cernescu, Pleoară pentru profesie, „Contemporanul“ 19 oct. 1961.

²⁰⁾ cf. interviului acordat lui Ștefan Oprea de Cătălina Buzoianu „Cronica“, 6 oct. 1972.

²¹⁾ Camil Petrescu, „Funcția primordială a regizorului în teatru (ca și film)“ — în volumul citat.

curgă dramul în lungi salturi ca să recupereze rămînerea în urmă. Cel mai spectaculos aspect al acestui proces este evidentă și incontestabilă maturitate a regiei tinere. Iată-i acum pe unii din acești colegi ai noștri privindu-ne de pe treapta superioară unde au ajuns și spunîndu-ne: cerem de la voi un lucru cum n-ați făcut niciodată!... Problema e acum ca regizorul să nu meargă singur înainte...“²²⁾

Așadar, conceptul de regie a evoluat spre o înțelegere complexă a acestei arte, conferindu-i cea mai ramificată plurivalență în lumea scenei, investind-o și cu un sigiliu exponențial în universul teatrului modern.



Si noțiunea de scenografie s-a modificat, termenul definind azi, din anumite puncte de vedere, altă realitate decît cea de acum trei-patru decenii. Ca și la celelalte categorii de artiști, stabilitatea în exercitarea profesiunii, afluxul de talente tinere formate în școala superioară, precum și abordarea acestei arte de către creatori veniți din arhitectură, pictură, grafică, apariția unor specialități în cadrul meseriei — artizani de feronerie, vitralii, podoabe — au dat o extensie nouă și o profunzime nouă artei scenografice. În teatrul mai vechi, ocupația era denumită „pictură de teatru“, iar artistului, i se spunea de regulă „pictor decorator“, termenul actual de „scenograf“ implicînd atît obligații cît și prerogative mai ample. În unele cazuri, persoana cu această specializare este și scenotehnician sau proiectant și constructor al spațiului scenei — cum s-a întîmplat la Teatrul „Bulandra“, unde Liviu Ciulei și Paul Bortnovski au imaginat o scenă rondă, așezată deasupra sălii de spectacol. Expozițiile periodice și simpoziunile de scenografie, existența unei secții de scenografie la Uniunea Artiștilor Plastici, întemeierea unei secțiuni naționale a Asociației internaționale de resort și alte împrejurări au dus la fructuoase precizări și statuări în arie teoretică, soldate cu studii și cărți.

După cum remarcă Eugen Schileru, scenografiile actuali înclină să creadă că pictura, rămînînd cu o pondere mare în actul teatral, nu mai poate rezolva singură multiplele și variatele probleme pe care le ridică strădania de a sprijini vizual interpretarea. Respectarea adevărului istoric impus de text și de regie nu mai împinge scenografiile în descriptivism statistic și arheologic, decorativism și artă aplicată. S-a născut un alt tip de fidelitate față de sursa documentară, constînd în fixarea coordonatelor unei realități și sugerarea liniilor de forță ale conflictului. Limbajul sintetic a devenit predilect, iar laconismul o orientare, ducînd la reducerea caracterului constativ al spectacolului și la augmentarea valorii simbolurilor scenice. Tehnicile, procedeele, metodele sînt extrem de variate, astfel că întîlnești „decoruri unice, decoruri ușor transformabile și active, decoruri în care prevalează picturalul și altele în care accentul cade pe construcție, decoruri care utilizează toate elementele structurii scenice, cele mai diverse mașini de teatru și altele care au renunțat la practicabile, supraelevații, scări etc., decoruri reduse la perdele, cîteva elemente construite sau pictate și jocul luminilor, decoruri în întregime sau parțial proiectate, decoruri închise sau deschise, decoruri în care lumina scoate în prim plan, în plan mediu sau general anumite elemente și care vădesc astfel o înțelegere cinematografică a plasticii scenei și a desfășurării spectacolului...“²³⁾

E cert că noul concept de scenografie s-a forjat prin fuziunea ideilor tradiționale cu experiențele mondiale ale teatrului în aer liber, ale noilor structuri teatrale, ale cinematografului și televiziunii, precum și prin însumarea unor practici străvechi revitalizate, cum ar fi teatrul de păpuși și de umbre, iar în cazul nostru cu creația folclorică ce aduce unul din elementele decisive ale specificității naționale. Decorului orizontal

²²⁾ „Itinerar în problematica actorului“, „Dialoguri de atelier cu...“, de Ileana Popovici, în „Teatrul“, nr. 8/1968.

²³⁾ Eugen Schileru, *Scenografia*, „Contemporanul“, 31 iulie 1964.

î s-a adăugat acum decorul vertical: în *Escorial* de Ghelderode (Teatrul „Notara”) Dinu Cernescu a imaginat locuri de joc la capătul unei frînghii suspendate, în *Meşterul Manole* de Blaga, („Naţionalul” clujean), regizorul Alexa Visarion şi scenograful Vittorio Holtier au construit schelăria minăstirii de la Curtea de Argeş plasînd montarea pe diagonale. Vechea turnantă, simplă şi plată, a căpăt culisante adiacente şi concomitente iar la un moment dat s-a dublat, în *Moartea lui Danton* (Teatrul „Bulandra” — Lăviu Cîrle), ea avînd o rotire de şurub, mişcarea spiralată scoţînd la iveală, în tablouri impresionante, infrastructura întregii Revoluţii Franceze evocate în text. Cum decorul a fost totdeauna funcţional, nu se mai punea problema autonomizării lui dar natura acestei funcţionalităţi s-a schimbat, în sensul că scenografia intră în relaţie cu piesa interpretînd-o, construindu-şi propriile sale metafore plastice, arhitectonice, cromatice, volumetrice, marcîndu-şi astfel aportul, uneori decisiv, la cristalizarea unui stil.

Avînd de rezolvat sarcina sugerării unui lagăr german în înscenarea piesei cehe *Antigona şi ceilalţi* de Peter Karvaş (la Arad), Sever Frenţiu a construit o coloană greacă drept în mijlocul scenei, capitelul era retezat iar de-a curmezişul canelurilor se infăşura, şerpuind ca o iederă, sîrma ghimpată. Ce-i drept, nu se realiza atmosfera sufocantă, de îngrămădire umană strivită de cizma teutonă, dar regia (Dan Alecsandrescu) a hotărît să se situeze sub cerul liber întreaga desfăşurare a piesei pentru ca centrul de greutate să cadă pe dezbaterea de idei. Simbolul scenografic a ajutat substanţial la construirea ambianţei de poem tragic a reprezentaţiei. Lui Erwin Kuttler (la Sibiu), Leon Kruzkovski, autorul interesantei piese poloneze *Prima zi de libertate*, îi cerea — prin text — să evoce o veche casă germană părăsită de locatarii ei. Scenograful a reconstituit, într-adevăr, cu sobrietate, o încăpere greoaie şi apăsătoare în vastitatea ei nefamiliară. Dar în această odaie sumbră, de un gothic tîrziu, deformat, uşa şi ferestrele, sugerînd imitaţii de vitralii, izbeau deodată privirea printr-o fină nervuraţie albă pe fond cenuşiu şi imediat se crea senzaţia că în casa aceasta s-a ţesut o enormă şi cleioasă pinză de păianjen. Pentru *Chiriţa în laşi* de Alecsandri (Teatrul din Braşov), Elena Simirad-Munteanu a conceput un bal de o remarcabilă originalitate: „pofiiţi la bal” — figuranţi de boieri şi boieroaice, pristavi şi vătafi, coconăşi şi duduce — s-au transformat în fanteze de carton vopsit. Printre aceste siluete pestrice, de mărime naturală şi cu posturi tipice ale bon-tonului, personajele vii se înviteau ca într-o lume reală, discentînd, ploconindu-se, protestînd, supărîndu-se. Costumele lui Dan Nemţeani la *Cercul de cretă caucazian* (Teatrul Naţional) au contopit cu îndrăzneală, într-o aură de legendă, elemente ale vestmîntului tradiţional chinez cu cele ale costumului popular gruzin adăugînd şi unele subtile sugestii moderne. Iar măştile reprezentau un efort personal de interpretare a fizionomiilor în spiritul satirei brechtiene şi al eposului satiric medieval.

Calitatea de comentariu metaforic al textului, aceea de situare spaţială a acţiunii prin sugestii multiforme şi proteice şi de concentrare într-un focar de vizualitate a tuturor componentelor expresivităţii spectaculare sînt printre notele distinctive ale conceptului românesc modern de scenografie.



Pe lîngă evoluţia conceptelor tradiţionale s-a înregistrat, în deceniile şase şi şapte, şi apariţia unor concepte noi. *Teatralitate* e unul din ele, încercînd a cuprinde într-o înţelegere coerentă nu numai faptele teatrale ca orientare şi stil general, ci şi ideile teatrale, relaţiile specifice ale artei teatrale cu lumea, gîndirea teoretică şi atitudinea civică a oamenilor de teatru, așa cum se găsește integrate în creație și în problematica ei, într-o perioadă istorică. O schiță de definire a teatralității românești moderne fiind elaborată²⁴⁾, iar conceptul supunîndu-se discuției ca un concept dinamic,

²⁴⁾ În cartea citată, „Spectacole în cerneală”, capitolul „Conceptul românesc de teatralitate”.

corespunzând schimbării centrului gravitațional al activității teatrale la punctul de intersecție dintre scenă și sală, la confluența teatrului cu realitatea, implicând considerarea operei teatrale prin ceea ce ea semnifică pentru un public dat, într-un loc anume și într-un moment precis, urmează ca valoarea sa instrumentală să mai fie verificată și certificată. Termenii *Mișcare teatrală*, *Școală națională de actorie*, *Politică teatrală*, etaloane ale criticii și istoriei teatrale precum și repere ale gazetăriei specializate, denumesc fenomene de ansamblu rezultând din problematica actuală a teatrului românesc și din locul pe care acesta îl ocupă în suprastructură. Ideea de *contemporaneitate* s-a născut, de asemeni, în vremea din urmă, corolar al modulațiilor spiritului epocii în ideologia teatrală românească.

În sfârșit, probabil că n-ar fi oșios a considera că însăși formula de *concept teatral* e de dată foarte recentă, ea provenind din ridicarea progresivă a gândirii de la simplu la complex, într-un efort de reflectare cât mai apropiată și mai justă a realității teatrale, exprimând, în condensarea ei, nu numai existența unor idei generale ce oglindesc peisajul artistic, ci și aspirația gândirii de a-și însuși concretul în multiplele sale determinări. Totodată, noțiunea semnifică și faptul — atât de abstract sub raport filozofic și atât de concret sub raportul creației — că teatrul nostru de azi e prezidat de o *concepție* proprie, racordată la gândirea ce structurează în mod comunist societatea românească.

