

FIȘE DE LUCRU
PENTRU ISTORIA TEATRULUI
ROMÂNESC CONTEMPORAN

Ceea ce urmează reprezintă rezultatul unor necesare încercări de regândire a metodologiei în specialitatea noastră, din momentul în care, încheind cu etapa interbelică cele trei volume din *Istoria teatrului în România*, am ajuns la zi, la problemele de istorie a teatrului contemporan. Învățați să ne adresăm istoriei ca știință a trecutului, schimbarea de perspectivă asupra timpului istoric, aduce cu ea firești modificări în statutul cercetării. Sensibilitatea față de cronologie, tehnica narativă, urmărirea lineară a evoluției, practici ale istoriei tradiționale moștenite din pozitivism, încetează să mai opereze cu aceleași rezultate. Istoria contemporană nu poate fi istorie decât dacă trimitem prezentul în trecut. Clipa de azi intră pe loc în istorie, clipa trăită ieri e la fel de vie în conștiința prezentului. Se creează un neobișnuit sentiment de intimitate cu timpul, se anulează distanța necesară contemplării. Surprinderea evenimentelor în mers și dinlăuntrul lor, înregistrarea simultană a evoluției pe diferite nivele și într-o viziune panoramică, integrează continuu istoria în Istorie. Martori și parte în acest inedit proces, înțelegem că istoria nu mai are o singură dimensiune, că ea se desfășoară sub ochii noștri într-un plan dublu, în timp și în spațiu, că istoria nu se mai poate explica numai prin serii și succesiuni, ci și prin ansambluri și structuri. Neavând repere ajutoare pentru etapa contemporană nici în istoria generală și nici în istoria altor arte, ele fiind de asemenea în curs de elaborare, am apelat la metodologia altor domenii de cercetare: la biologie și la „logica viului”, la problemele de filozofie a artei, de teoria literaturii și la cele de estetică generală. Înțelegem ca organism viu, istoria ascultă de

legile de organizare ale materiei vii; fiecare nivel studiat presupune obligatoriu două planuri de analiză, unul pe verticală și unul pe orizontală, „echilibrul fiecărui moment al evoluției nefiind altceva decât o continuă dialectică, aceea a permanenței și variațiilor, a identității și deosebirilor¹⁾. Structură și evoluție deci, după celebrul genetician François Jacob; structură și geneză, după un alt eminent gânditor al timpului nostru, esteticianul G. Lukács care explică structura oricărei activități spirituale prin istoria ei, prin factorii ei determinanți²⁾, sincronie și continuitate, și W. Tatarkiewicz, un alt mare nume al esteticii contemporane, care privește obiectul estetic sub raportul unor multiple dualități³⁾. Am apelat de asemenea la rezultatele ultimelor cercetări ale esteticii noastre, încercând să ne înscriem, potrivit „pledoariei” lui I. Ianoși, în acea viziune filozofică totalizatoare care consideră lumea „ca pe o uriașă împletire de relații mobile și stabile și care privește zona artistică a lumii în asamblările ei dialectice, urmărind explicitările ei asamblate⁴⁾. Și, am apelat bineînțeles la un prețios material documentar oferit de critica dramatică pe parcursul ultimelor trei decenii, după cum ne-am adresat cu folos studiilor de teatrologie românești și străine apărute în acești ani. În literatura noastră de specialitate s-au făcut până la ora ac-

1) Vezi François Jacob, *La logique du vivant* Paris 1970 p. 324.

2) Vezi G. Lukács, *Estetica*, București, 1973, vol. I. p. 627.

3) Vezi W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, Varșovia, 1970, p. 32.

4) Vezi I. Ianoși, *Pledoarie pentru Filozofia Artei în Estetica filozofică și științele artei*, București, 1972 p. 56.

tuală importanță pași înainte pentru a cuprinde în prezentări mai ample sau mai restrinse aspecte din evoluția artei teatrale contemporane, fără a privi însă procesul în totalitatea lui și fără preocupări de periodizare. Unele contribuții cu caracter de bilanț, fac laborioase treceri în revistă a realizărilor pe un anumit interval, altele își îndreaptă interesul către un anumit gen dramatic sau către un anumit tip de spectacole, altele restrâng cercetarea la activitatea unei anumite generații. S-au făcut argumentate precizări cu privire la definirea unui „stil contemporan” în arta spectacolului sau cu privire la „conceptul românesc de teatralitate”. S-au alcătuit fișe de creație, biografii artistice, analize asupra unor stiluri distincte în arta scenică și în literatura dramatică, s-au lansat chestionare pentru a surprinde pulsul unui anumit moment în evoluția artei noastre teatrale. Toate acestea compun o extrem de interesantă perspectivă caleidoscopică asupra fenomenului, dar toate acestea la un loc nu fac istoria. Se simte nevoia unui principiu integrator. În această epocă preocupată de sinteze și de cercetare a ansamblurilor, structuralismul — în măsura în care este, cum îl consideră Jean Starobinski — „instrument de descifrare a timpului nostru”, ar putea oferi o soluție. O altă soluție o găsim la R. Wellek, cunoscutul teoretician al literaturii universale, care propune raportarea procesului istoric la un sistem de norme și valori, desprinzând aceste repere din chiar contextul istoriei. Scara valorilor este ea însăși luată din istorie. Perioada apare astfel ca o secțiune de timp dominată de un anumit sistem de idei normative a căror pondere se face vizibil simțită în practica activității artistice, iar evoluția „se poate discerne urmărind decăderea acestor convenții și apariția altora noi; epuierea unui cod face necesară apariția altuia”. Și, o altă soluție de înțelegere a epocii, a „duratei” vii, a istoriei în neîntreruptă ei mișcare, o oferă A. Thibaudet din cunoscuta sa teorie asupra periodizării după generații, metodă ispititoare prin apropierea ei de ritmul vieții istorice, de succesiunea unor noi potențiale estetice, a unor noi energii vitale. Dar, oricare ar fi criteriul de sistematizare adoptat: structurile, unitățile de timp sau generațiile, operația rămâne, în planul abstracțiilor, o inevitabilă operație metodologică. „A gândi continuitatea, înseamnă a o împărți în diviziuni care există în noi, pentru comoditatea noastră și nu în ea”. Dar, tocmai aceste încercări de izolare a unor unități în cursul conținutului a timpului, reprezintă „una din cele mai frumoase și mai rodnice ambiții ale criticii profesionale”.

Într-un recent studiu asupra evoluției artei regizorale, încercăm o sistematizare a materialului prin conjugarea celor trei criterii mai înainte pomenite, urmărind simultan fenomenul pe „întreguri coerente și semnificative, pe diviziuni de timp și pe generații,

fără ca prin această să neglijăm cadrul ideologic comun în care se dezvoltă întreaga noastră mișcare teatrală, fără să omitem prelungirea de la o perioadă la alta a unor coduri așa-zis epuizate și, mai ales, fără ca prin această sistematizare pe ansambluri unitare, personalitățile creatoare să-și piardă identitatea, fără ca opera lor, adică spectacolul, creație unică și nerepetabilă, să-și piardă amprenta de originalitate. Acestea au fost propunerile de principiu, intențiile în plan teoretic. Ce a ieșit de aici, urmează să se vadă. Ceea ce se poate spune însă de pe acum este că, potrivit unor norme și valori izvorite din istorie și impuse de realitate, s-au putut urmări în evoluția acestei arte, trei asemenea întreguri, corespunzătoare unor succesiuni istorice directe și legate fiecare de câte o generație aparte de creatori: o primă perioadă care începe îndată după 1944, cu regizorii care vin din etapa anterioară, promotorii ai procesului de reorientare a teatrului românesc în acei ani, sub semnul unor imperative concrete, imediate și care, stilistic, stă sub rigorile unui realism înțeles ca fenomen de reflectare; o a doua perioadă care începe cu anii 1956—1958, o dată cu afirmarea primelor serii de absolvenți ai Facultății de regie; perioadă care începe cu ofensiva reateatralizării teatrului și cu o susținută tendință de reevaluare a conținutului noțiunii de realism; perioadă caracteristică prin supunerea textului dramatic unei multiple rețele de interpretare și care definește în sinul acestei generații profiluri distincte de animatori, concepții originale asupra esteticii artei spectacolului, strălucite stiluri regizorale; și o a treia perioadă care începe cu anii 1966—1968 cu generația „ultimului val” care, solidară cu generația anterioară și preluându-i integral euceririle, se apleacă cu precădere asupra virtuților limbajului scenic, asupra intensificării posibilităților de comunicare a semnificațiilor actului dramatic. O generație care duce mai departe, procesul de scientifiere a muncii regizorale și care, în declarațiile ei programatice, anunță în perspectivă radicale mutații; enunțuri după care, „teoria precede experimentului, și știința trece înaintea inspirației”⁵⁾.

Am încercat o istorie a regiei românești contemporane prin extrapolare de la prezent la trecut, pornind de la stadiul acumulărilor actuale, din perspectiva acestui moment de cristalizare a rezultatelor teoretice și practice, unghiuri de deschidere spre alte deveniri, cu convingerea că, ceea ce s-a realizat mai valoros în creația ultimilor 30 de ani s-a transmis de la o etapă la alta, și că, așa cum observă și fizicianul G. Thomson, „ceea ce o generație a adăugat cunoștințelor noastre nu devine mai puțin important, mai puțin fundamental, mai puțin revoluționar atunci

5) Vezi răspunsul lui Alexa Visarion în anchetă *Pledoarie pentru un teatru al tinereții*, în *Știința tinereții*, 1972, septembrie 19. A. Manea, *Experimentalul teatral*, în *Tribuna*, 1972, sept. 14.

cind locul ei îl ia altă generație" 6). Am încercat configurarea întregurilor amintite, ținând seama de raporturile: *structură și genă, structură și funcție*, dar și de raporturile *structură și valoare și structură și esență*. Cunoașterea fenomenologică a obiectului de studiu intră deopotrivă în cimpul de referință al cercetării și a studiului asupra artei regizorale, trebuie să aibă în vedere, în egală măsură, specificitatea limbajului acestei arte, autonomia spectacolului ca operă de artă. Estetica marxistă recunoaște că nu mai putem vorbi astăzi despre artă „fără a cunoaște imanența operelor”, dar că aceasta trebuie să se întregească cu „cunoașterea transcendenței lor sociale” 7) ceea ce de la sine devine de înțeles, regia integrându-se pe pozițiile cele mai înaintate ale ideologiei noastre teatrale, spectacolul de teatru avind ca principal scop transmiterea mesajului său artistic și social în rindurile publicului. Ca orice știință, estetica teatrală contemporană începe prin a-și defini termenii; „orice știință începe de la conceptele ei” 8). Și e locul să se amintească aici, că regizorii aduc o importantă contribuție în acest sens, prin clarificarea unor noțiuni fundamentale în estetica actuală a artei noastre scenice. Realismul și relația dintre tradiție și inovație, noul concept de teatru și noul limbaj teatral, noile raporturi dintre regie și actori, dintre textul dramatic și spațiul scenic, dintre spectacol și public, sînt probleme care preocupă îndeaproape gândirea regizorală contemporană. Dar, în terminologia de specialitate, au intrat în acești ultimi 30 de ani o sumă de cuvinte noi, expresii absolut necunoscute pînă la această dată, altele nefolosite într-o etapă anterioară sau folosite cu un alt sens. O dată cu apariția noilor structuri dramatice și a noilor teorii asupra creației scenice, intră în circulație și definițiile lor: teatrul epic, teatrul absurdului, antiteatrul, teatrul sârce și teatrul elitar, teatrul-document și teatrul-colaj, happeningul și încă altele. Ce se înțelege astăzi prin teatru politic, dacă spectacole de acest fel au fost realizate cu *Cazul Oppenheimer*, cu *Vicarul* și cu *Puterea și Adevărul*, dar și cu *Umbra și Troilus și Cresida*, dar și cu *Măsură pentru măsură* și cu *Hamlet*? Ce se înțelege astăzi prin teatru popular, altădată înțeles numai ca teatru folcloric, dacă pe lista spectacolelor din această categorie figurează *Ciocirlia* și *Baia*, *Sweik în al doilea război mondial*, *Leonce și Lena*, *Mielul turbat* și *D-ale carnavalului*? Ce se înțelege astăzi prin teatru realist? O atitudine de creație sau montarea unei dramaturgii de imediată reflectare? Ce semnificație se acordă teatrului tradițional? Mai e nevoie de „proporția de aur” a ritmului și măsurii din niște spectacole cum au fost

pe scena Teatrului Național *O scrisoare pierdută* sau *Trei surori*? Ce vrea să însemne „teatrul total” astăzi, dacă un spectacol cum a fost *Cum vă place* propunea, „punerea în valoare teatrală” a tuturor semnificațiilor textului și a tuturor disponibilităților scenei? dacă un spectacol cum a fost *Regele Lear* tindea către o comuniune integrală cu spectatorul, către captarea „omului total” prin incitarea spontană a facultăților intelectuale și a senzorialității, a rațiunii și a tensiunilor afective? „Infinitul valorii estetice rezultă — după Paul Valery — din infinitatea, din plurivalența trăirilor subiective” 9). Teatrul total înseamnă numai biomecanică și actori gimnaști sau înseamnă un teatru saturat, plurivalent ca încărcătură a mesajului și ca putere de comunicare a acestuia? Ce înseamnă „demitizarea” teatrului, ce înseamnă „remagicizarea” teatrului? Ce înseamnă o montare „denotativă” și ce înseamnă o montare „conotativă”? Sînt întrebări pe care teatrul acestei etape în mod firesc și le pune, sînt termeni care în mod necesar se adoptă, sînt probleme obiective, inevitabile cu care teatrul nostru intră în contact și față de care creatorii lui operează selectiv, adoptă sau resping formula, îi adaptează sau îi modifică semnificația în funcție de condițiile mediului nostru socio-cultural, în funcție de disponibilitățile lor artistice, în funcție de întreaga structură cognitivă în care sînt integrați. Se produce și în arta regizorală a acestei etape „sinteza specifică”, cum o numește C. Noica, așa cum s-a întîmplat mereu în istoria acestei arte ca și în istoria limbii și culturii românești în ansamblul ei. Sinteza reprezintă la noi — conchide — cu temeinicie autorul cărții *Creație și frumos în rostirea românească*, o contopire, nu o compunere. Nu sincretism și nu armonizare exterioară, ci mai curînd „o armonie nouă, o încordare nouă, o nouă solicitare spirituală” 10). Se joacă piesele lui Brecht și Eugen Ionescu în această „sintează specifică”, se joacă *Rosmersholm* și *Troienele* și *Cameristele* în această „armonie nouă”, se joacă teatrul lui Shakespeare. Büchner și Gogol într-o „încordare nouă” într-o „nouă solicitare spirituală”. O puternică orientare realistă a creației scenice, neîntreruptă dimensiune în evoluția teatrului românesc de la origini și pînă astăzi, o școală de actorie de o extremă vitalitate, prodigioasă ca sustanță temperamentală și ca diversitate a talentelor, o gândire regizorală originală, de o mare mobilitate, antrenată într-un vast registru repertorial, lucidă și responsabil în abordarea noului, toate acestea fac posibilă „sinteza specifică”, fac posibilă modelarea spectacolului românesc în acord cu noile cereri ale artei și științei contemporane și, în deplină fidelitate, față de o spiritualitate proprie. Pentru că inovația nu e incompa-

6) George Thomson, *Inspirație și descoperire*, București, 1973, p. 187.

7) Vezi M. Breazu, *Cu privire la obiectul esteticilor*, în *Estetica filozofică și științele artei*, București, 1972, p. 12—13.

8) Vezi G. Thomson, *op. cit.*, p. 72.

9) Vezi Paul Valery, *L'infinit esthétique*, Paris, 1957, vol. II, p. 1344.

10) Vezi Constantin Noica, *Creație și frumos în rostirea românească*, București, 1973, p. 15.

tibilă cu tradiția, pentru că înovind se ajunge de obicei, într-o perspectivă răsturnată, la sursele primordiale ale creației. Intreaga istorie a teatrului european din prima jumătate a acestui veac, marcată de patosul reateatralizării, e istoria unor neconținute explorări în straturile adânci ale unei tradiții proprii, sau în materia spectaculară rămasă proaspătă, nealterată, a teatrului asiatic tradițional. Meru consonantă cu problemele epocii, regia românească interbelică parcurge cu feroare același drum al căutărilor înnoitoare. Realizările, prea puțin cunoscute astăzi, ale unor regizori cum au fost Soare Z. Soare, V. I. Popa, A. I. Maieau și I. Sava, pionieri ai mișcării noastre de reateatralizare, structurează o estetică nouă în arta spectacolului românesc, deschid un drum, prefigurează o tradiție. O tradiție a inovației. Cu această tradiție se întâlnesc astăzi actualii inovatori și, peste decenii, soluțiile lor se înscriu pe o izbitor de clară linie de continuitate. Dar, a monta stilizat un spectacol și a-l juca în stilul Comediei dell'arte, așa cum a fost *Volpone* în regia lui V. I. Popa, a exploata semnificația simbolică a măștii, așa cum a făcut Sava în *Macbeth*, a face „teatru în teatru“ ca în *Henric IV*, pus în scenă de A. I. Maican (pentru a nu cita decât ultimele montări revoluționare ale acestor exponenți ai regiei interbelice), nu înseamnă numaidecât continuitate. Aceasta se păstrează mai curînd în plan spiritual, în tradiția unei gândiri înnoitoare, în fanatismul cu care se apără un principiu, în perseverența cu care se urmărește o idee, un program de artă.

Acestea au fost problemele mai speciale pe care și le-a pus cercetarea, înscriindu-și demersul în cadrul unei estetici care privește teatrul *ca artă realistă* și teatrul *ca artă angajată*, teatrul *ca mijloc de cunoaștere* și teatrul *ca mijloc de comunicare*. Acestea sînt rezultatele de pînă acum. Rămîne foarte mult de făcut de aici încolo. Dar, în primul rînd, obligatorie rămîne sarcina de a ne dubla calitatea de cercetători cu aceea de observatori direcți ai fenomenului teatral. Istoria unui veac și jumătate de teatru românesc e datare criticii dramatice. Am intrat într-o etapă fundamental nouă, contemporani cu eveni-

mentele ce urmează a fi consemnate. Sîntem recunoscători criticii actuale pentru exegezele făcute cu talent și cu înalt profesionalism și prin care se subliniază momentele de răscruce în evoluția artei noastre scenice; dar ne simțim frustrați în calitatea noastră de istorici, în raport cu opiniile critice deformatoare, unilaterale sau total negatoare, în raport cu aprecieri făcute în numele unor preconcepții, a unei tradiții prost înțelese, a unui conservatorism îndărătnic. Și, inevitabil ne gîndim la studiile noastre anterioare bazate aproape în exclusivitate, ca documentare, pe critica dramatică a trecutului. Cît de greu am greșit probabil de multe ori, folosind posibile aprecieri greșite! Sîntem astăzi în situația de a ne confrunta opiniile cu aprecierile criticii curente, sîntem în măsură de a ne formula propriile noastre judecăți de valoare. Și dacă greșim, greșim sub semnătură proprie. Să ne reconsiderăm deci statutul profesiei noastre și să dăm un sens nou noțiunii de cercetare. Un spirit de înaltă erudiție ca R. Wellek, observa cu umor că dacă cineva se duce la British Museum să consulte o carte rară, se cheamă că cercetează; dar dacă are acasă această carte într-o ediție populară, se cheamă numai că o citește. A ne duce la Biblioteca Academiei și a ne documenta în presa unei anumite perioade e desigur o muncă de cercetare. A ne duce la teatru, a urmări spectacolele într-un ritm susținut, ca și repetițiile, înseamnă tot o muncă de cercetare, și încă una activă, vie, în contact direct cu fenomenul viu, o cercetare deosebit de rodnică prin viitoarele ei rezultate de sinteză.

Vorbînd despre felul în care sînt alcătuite istoriile literare și de artă, R. Barthes notează undeva că, aceste istorii aduc la lumină o sumă de informații foarte cuprinzătoare și de mare interes general, dar că, de obicei, ceea ce le scapă este tocmai opera. Către o istorie a operelor, către o istorie a artei spectacolului se îndreaptă în perspectivă cercetarea noastră.

Lumea de azi înseamnă informație, coduri, mesaje. Dar mai înseamnă și putere de dăruire, și credință și nădejde. Le vom găsi probabil pe toate adunate la un loc în sintezele viitorului.

