

SPRE O POEZIE SCENICĂ

PROFILURI ȘI TENDINȚE ÎN NOUA REGIE

În ciuda sfaturilor unora de a se resemna „la misiunea ci auxiliară” de „supraveghere” a debitării textului, în ciuda ditirambilor înălțați în cinstea regiei pocăite, debile, incolore, caracteristicul activității regizorale din teatrul nostru la ora actuală este prezența vie, activă, creatoare.

Ceea ce a constituit efervescența artei spectacolului în ultimii ani (care, între altele, a făcut să crească interesul pentru teatrul românesc în cercurile teatrale și critica internațională) se datora, în bună parte, fermentului intelectual adus cu sine de noua regie în sinul vechilor sau noilor colective. Nu se poate ocoli faptul că reprezentanții tinerei regii au insuflat artei spectacolului — adesea obosind în meșteșugărim și rutină — o neliniște constructivă, o problemă estetică și uneori filozofică, au pus în discuție formulele instituite în poncife, au deschis orizonturi inovației și căutărilor.

Este interesant de reamintit observația criticului Hans Lossmann, care, în prestigioasa publicație vieneză „Die Bühne”, remarcă faptul că spectacole care, în alte țări, chiar de o mai veche cultură teatrală, ar fi rămas „experimentale” — adică sortite unui număr restrâns de reprezentări cu adresă mai mult în cercurile specialiștilor —, cunosc la București, pe scenele teatrelor de Comedie sau Mic, de pildă, serii întregi, întinse pe două sau trei stagioni. Observația e foarte semnificativă pentru că ea circumscrie un aspect care nu prea a fost discutat: dialogul între public și noua regie nu numai că a fost stabilit, dar cunoaște și un proces de extensie. Uimirea criticului vienez nu poate fi și a noastră, care știm că în urma acestor rezultate stă o întreagă muncă dusă cu perseverență ani de zile.

S-a reamintit de mai multe ori adevărata bătălie angajată acum vreo zece ani pentru apărarea montării *Domnișoarei Nastasia*, realizată pe scena Teatrului Giulești, de Horea Popescu, în colaborare cu Tody Constantinescu. Aceasta a prilejuit atunci o regroupare a forțelor tinerei regii și a unei părți din critică pentru impunerea unor poziții creatoare. Astăzi, pozițiile pentru care ne băteam atunci au devenit achiziții curente și pe nimeni n-ar mai scandaliza faptul că, de pildă, prin acoperișul casei curelarului Sorcovă, publicul, cu ochii Nastasiei, vede nu numai sordidul ambianței, ci și stelele... Erau însă pași făcuți spre constituirea unui limbaj teatral, care de atunci s-a ramificat și diversificat. Puncte de pornire la acest important început de drum l-au constituit spectacole ca: *Baia* la Teatrul Giulești, în regia lui Horea Popescu și scenografia lui J. Perahim; *Hamlet* la Teatrul Național din Craiova, realizat de Vlad Mugur și Tody Constantinescu; *Sfânta Ioana* și *Cum vă place* ale lui Liviu Ciulei; activitatea practică, dar mai ales teoretică, a lui Radu Stanca; prezența creatoare a lui Tony Gheorghiu...

Timpul a trecut, tinerii de atunci s-au maturizat, lor li s-au alăturat elanurile și energiile dornice de manifestare ale noilor veniți, încât se poate vorbi astăzi, obiectiv, de existența unei *școli regizorale românești* în plină ascensiune. Realizările — subliniez: realizările, nu aspirațiile — obținute arată că preocupările creatoare s-au concretizat în succese, care ne dau încrederea că moștenirea lăsată de Ion Sava, Victor Ion Popa sau

Camil Petrescu a rodit. A deplînge această îmbucurătoare stare de lucruri — cum s-ar părea că fac anumiți cronicari — este cel puțin ciudat.

De aceea cred necesară inițierea studierii *poeziei scenice*, creație a regizorilor, privită cu un ochi mai atent decît cel care o înregistrează grăbit în cele cîteva rînduri înghesuite la finalul unei cronici.

Evident, nu nouă ni se cade să ne luăm această sarcină, și de aceea dezideratul formulat mai sus nu poate fi împlinit în cele ce urmează. De asemenea trebuie subliniat că, în nici un caz, nu este vorba de un articol bilanțier care să cuprindă *toate* figurile valoroase care s-au conturat în noua noastră regie. E vorba doar de transcrierea unor fișe în care am încercat să prindem, din cîteva linii schițate fugar, profilul artistic al unor regizori, nucleul interior al realizărilor lor. Ceea ce am dori ar fi să reușim să convingem că, așa precum un critic literar poate întocmi portrete lirice diferențiate lui Marin Sorescu, Ion Alexandru sau Nichita Stănescu, tot astfel se pot întocmi și portretele unor creatori de „poezie scenică”. Încă o dată, omisiunile sînt din motive fortuite și nu dintr-un criteriu valoric: de vină este insuficiența cunoașterii sau nereușita noastră de a-i „prinde”. De aceea, galeria de profiluri poate fi continuată, și chiar și de alte penele...

* * *

Spectacolele realizate de Vlad Mugar trădează o natură apolinică și poartă mesajul unei poezii a inocenței, a gingășiei, a unei purități care se vrea salvardată. Pentru el, actul teatral se constituie ca o formă a iubirii, ca un ceremonial liric. Rostirea cuvintelor capătă în spectacol o aură, un halo incantatoriu, oficianț (*Ifigenia în Aulida*). Diafanitatea tonurilor și gesturilor vizează o zonă rarefiată, de aspirație spre curățenie (*Poveste din Irkutsk*), de gravitate meditativă (*Tragedia optimistă*) sau de farmec, de vrajă (*Hamlet*). Comicul shakespearean se învâluie în melancolie (*Noaptea regilor*), iar cel al lui Beaumarchais capătă o delicată grație. Culorile violente, contrastele bruște, durițările se estompează — fără să-și piardă tristețea — într-o simplitate rafinată, în care vibrează nuanțe stinse: tonurile de gri domină tablourile din *Hamlet*, ca și din *Ifigenia*. Aici, corurile de femei au o melodicitate a mișcării rar obținută; evoluțiile lor au liniștea marilor ritualuri. Mișcarea despuiață de orice agitație pletorică și desfășurată pe vaste spații goale tinde spre o imobilitate statuară: tensiunea emoțională încremenește eoul într-un „semn” tragic.

Dimpotrivă, o imagistică barocă, aglomerată, expresie a unei naturi vulcanice, dionisiace — dar care a reușit să-și impună rigorile unui stil, ale unei gândiri disciplinate —, o întîlnim în multe din spectacolele lui Liviu Ciulei. De la *Sfînta Ioana* (spectacol poate încă pletoric și prolix), trecînd prin tablourile de o luxuriantă poezie prerafaelită, dar aspră și nu lipsită de frustete din *Cum vă place*, prin monumentalul brutal și sarcastic din *Opera de trei parale* și pînă la imensa construcție cu sumbre reflexe metalice, impregnînd un sentiment de amărăciune, din *Danton*, se poate observa efortul artistului de a-și condensa impulsurile temperamentale spre enorm, spre proliferare exacerbată, într-o ideografie densă, vizînd un realism dur, zgurînturos. Aceeași poezie aspră cu tente de brutalitate, expresia aceleiași naturi, o întîlnim într-un spectacol de cu totul altă factură, ca *Un tramvai numit dorință*, pentru că în creația lui Ciulei coexistă două linii paralele de modalități spectacologice. În prima, regizorul e un constructor de „ideograme” prin care-și exprimă gîndirea: aparența exterioară a realității e părăsită, ochiul regizorului vizînd a-i scormoni latențele ascunse sub acest înveliș. El descompune imaginile obișnuite pe care ni le dă simțul comun și le recompune în imagini noi, care fac vizibile, „dau pe față” toate fisurile și carențele obiectului studiat. Acțiunea la *Sfînta Ioana* se desfășoară în interiorul unui rug urias, care îmbracă toată scena, luînd uneori aspectul unor măsele supradimensionate prinzînd între ele personajele minuscule ale istoriei. În *Opera de trei parale*, pe toate înălțimea zidurilor ce închid cutia scenei sînt fixate scări metalice pe care femei de stradă, apași și schilozi etalîndu-și diformitățile viermuiesc ca într-o viziune terifiantă de Hyeronimus Bosch. În *Danton*, bucătării sordide cu veselă spălată în aburi de leșie, de unde abia se ghicește prezența unei umanități înjosite, pivotează pe o turnantă pentru a se arăta saloanele cu mobilă rococo etajate deasupra. Mari plăci de aramă cu scilipiri lugubre închid scena, și o ghilotină se profilează sinistru în toată realitatea ei materială în finalul spectacolului. Toate aceste imagini dau o teribilă concretăteț sentimentului regizorului — aș spune, chiar angoasei sale — în fața mizeriei umane aflate în realitatea socială pe care a investigat-o.

O a doua modalitate, vizibilă în *Clipe de viață*, ne restituie realitatea în imagini cvasifotografice, dar care — chiar prin această voință de urmărire încăpăținată a documentului brut de viață — devin expresia aceluiași temperament, a aceleiași viziuni a lumii: realismul lui Ciulei e necruțător, el nu-și permite nici o edulcorare.

David Esrig și-a marcat prezența prin căutările sale creatoare vizînd inovarea jocului actoricesc. Experiențele lui pornesc de la o restructurare a mișcării fizice a actorilor. Cu unele puncte de coincidență cu teatrul biomecanic meyerholdian, tînărul regizor se preocupă de studiul mișcării și al descompunerii mecanismelor ei, urmărind să valorifice în spectacol — prin perseverente exerciții pregătitoare cu actorii — elemente interpretative noi, ca expresivitatea corporală și jocul gimnast, ceea ce a dus la o îmbogățire vizibilă a tehnicii actoricești. La el însă expresivitatea corporală a actorului capătă funcție specială. Nu se mai joacă de dragul „imitării” acțiunii, nici al „trăirii”, ci jocul devine o trimitere către o semnificație, o *acțiune-semn*. Un semn obiectiv al unor realități complexe, generale, abstracte chiar. Operația de demitizare și demistificare, de deromantizare, de dezumflare a falselor concepte el o transformă în sarcini actoricești. Împreună cu actorii, elaborează acțiuni scenice, care în obiectivitatea lor șocantă vizează să condenseze complexitatea relațiilor umane pe care dialogul singur nu le-ar fi redat. În *Umbra*, niște soldați cu ochii acoperiți de căciuli imense patrulează, orbecăind încoace și încolo, pipăind spațiul cu minile întinse ca orbii lui Breugel; ei arestează pe cel pe care hazardul îl face să cadă sub simțurile lor tactile. Este o acțiune-semn cu o trimitere teribil de obiectivă la o realitate cumplită: fascismul. Polemizînd cu teatrul de interiorizare, de nuanțe, de psihologism intimist, el cultivă un teatru al îngroșării psihologiilor pînă la grotesc și diform, sacrifică nuanțele în favoarea liniilor dure, simplificatoare. Acceptînd declarat o schematizare în tratarea personajelor, el realizează un primitivism nu departe de stilul groaselor farse medievale. Căutările sale nu rămîn însă niciodată gratuite, pentru că Esrig e un antiestetizant: el urmărește un mesaj social, vizînd să rupă vâlul de iluzii și mistificări care acoperă realitatea invizibilă, dar esențială, a mecanismelor sociale în care omul se află angrenat. Arta sa urmărește o eliberare de reprezentările eronate pe care lumea veche le făcea despre sine, prezentîndu-le ca reale și imuabile. Creațiile sale denotă o natură severă, necruțătoare, aridă, refuzîndu-și lirismul și înduioșarea. Risul său e scrisnit, încordat, spus mereu spre grotesc, niciodată încălzit de umor. Poate aceasta a făcut să i se reproșeze de către unii, ca fiind prea vizibilă, prezența sa continuu tensionată, dominînd crispat de-a lungul întregului spectacol.

O interesantă sinteză între aceste poziții o realizează foarte tînărul Andrei Șerban. El reușește un echilibru între utilizarea tehnicii corporale a jocului gimnast și vibrația lăuntrică. Experiența sa a dovedit posibilă fuziunea modalității biomecanice cu viața interioară. Tot timpul, mișcările acrobatice ale tinerilor săi actori sînt scăldate dinăuntru de scîlpirile unui lirism de cea mai nobilă esență. Evoluțiile actorilor plutesc mereu la altitudinea sentimentului, fără căderi și discontinuități. E aproape uimitor cum reușesc să execute figuri destul de complicate, fără ca puritatea emoției ce-i stăpînește să sufere vreo modificare, fără ca tonul liric al dialogului să aibă vreo alterare. Grația jocului lor reușește parcă să înfrîngă legile gravitației, ca și cum ar deveni imponderabili. Și această metaforă scenică a plutirii onirice exprimă cum nu se poate mai fericit ideea de bază a dramaturgiei (*Șeful sectorului suflute*). Reușita sa e semnificativă, pentru că a risipit prejudecata că trăirea interioară, vibrația emoțională, e strict legată de teatrul psihologist naturalist și că teatrul expresivității corporale e obligatoriu uscat.

La Valeriu Moisescu, inovarea jocului pe linia accentuării expresivității mișcării capătă mai mult o funcție ludică, cu libertăți de fantezie. Mai relaxat decît Esrig, nu e lipsit însă de aceeași urmărire, prin tușe puternice, a criticii sociale. Punerile sale în scenă sînt ritmate ca adevărate baletе, pline de culoare și savoare comică, purtînd în ele condamnarea unei lumi de fanteze topăind într-o veselie mecanică, expresie a vidului lor interior (*D-ale carnavalului* la Teatrul de Stat din Galați, *Cinci schițe* de Caragiale la Teatrul Mic etc.).

Lucian Pintilie ajunge la o forță satirică la fel de nimicitoare pentru lumea a cărei pustiire sufltească o denunță, pe alte căi decît cele ale mecanizării mișcării sau ale hiperbolei groteste. Temperamentul său e de fapt al unui liric (vizibil în unele secvențe de o despletită poezie tragică din filmul „Duminică la ora 6”); dar, din străfundurile acestui lirism, nu încetează o clipă să nu se facă remarcate scîlpirile jucăușe ale unei inteligențe poznașe. În ultimele sale spectacole, regizorul are o poziție

polemici față de imaginile stilizate, reconstruite arbitrar de fantezia sau de gândirea realizatorilor. El adoptă un ton firesc, al celui mai plat cotidian, și un descriptivism declarat, aglomerând detaliile unei realități pedestre și turpide. El ajunge la o veritabilă poezie a sordidului, necăzind nici o clipă în vulgaritate: descriptivismul său de fotograf de cartier e suprasaturat de sarcasm, iar materialul frizând trivialul, pe care nu se sfiește a-l utiliza, e înnobilit de privirea inteligentă pe care o simțim continuu încorporată într-însul.

Radu Penciu este un pasionat al dezbaterii de idei. Unele din spectacolele sale s-au caracterizat printr-o austeritate „jansenistă”, cum ar fi spus Louis Jouvet, nu lipsită uneori de o compoziție geometrizantă. El reușește tot prin compoziția scenică să dimensioneze o piesă de un diapazon minor ca *Doi pe un balanșoar* pînă la nivelul unei drame a atomizării existențelor, a incommunicabilității din marile aglomerări ale orașelor capitaliste. În *Richard II*, în același cadru auster, urmărind însă de data aceasta revitalizarea și concretețea jocului, vizează o meditație filozofică asupra dramei puterii.

* * *

Opțiunile noastre merg către realizarea unui limbaj teatral, în același timp simplu și încordat.¹ Dezbrăcat atît de excentricitate și ostentație, cît și de culoare (pitorească, grotescă, sau nerealistă), reducînd la maximum detaliile, accesoriile și chiar mișcarea, se caută obiectivarea peisajului interior, actorilor cerîndu-li-se dezvoltarea unei cît mai mari plasticități lăuntrice. Aici nu interesează atît faptele, cît semnificațiile lor, reverberațiile pe care le produc în conștiința oamenilor. Tema preferată este „*tensiunea în conștiință*” — dusă uneori pînă la situații-limită, la explozii — provocată de ciocnirea între reprezentările anterioare ale eroilor despre ei și despre lume și concluziile pe care le trag din experiență. Preocuparea aceasta constantă s-a putut urmări în *Jocul ielelor*, *Din jale se-ntrupează Electra*, *Oedip-Rege* și, parțial, prin drama judecătorului Jancovich, în *Procesul Horia*.

Crin Teodorescu

P. S. Am citit cu interes articolul „Actorii” al actorului Dumitru Furdui. M-a cucerit tonul sincer al notațiilor sale. Ele dezvăluie o putere de observație originală, un ochi ingenuu, plin de prospețime, care știe să vadă și în profunzime, să intuiască esențe. Se vede aceasta mai ales în portretele pe care le schițează cîtorva maeștri (excepțional de bine prins, N. Bălțățeanu). De asemenea, m-a mișcat sinceritatea ultimelor rînduri, în nostalgia cărora am simțit că sînt strivite și citeva lacrimi.

Aceasta mi-a reamintit o foarte profundă cugetare a lui Meyerhold (citez din memorie): Cine n-a știut să înțeleagă implorarea mută, plină de panică, din privirile pe care i le adresa actorul, acela să plece din teatru, nu e regizor.

Pentru că într-adevăr momentul catastrofal pentru destinul creării unui spectacol este acela cînd actorul pierde încrederea în regizor și nu-l mai simte cel mai apropiat sprijin, prieten și aliat în bătaia care va fi pentru el clipa cumplită a contactului cu prezența tentaculară, devoratoare, a privirilor publicului. Și cred că toate resentimentele actorului Furdui adresate global „regiei” nu sînt decît expresia generalizării unei nefericite experiențe individuale, generalizare bineînțeles nedreaptă ca toate imputările și imprecățiile exprimînd amărăciunea unui amor înșelat: cu cît sînt mai vehemente, mai brutale, mai pline de furie, cu atît ele măsoară mai mult cantitatea de dragoste pierdută, sau nădăjduită. (Și se știe că oamenii sensibili cînd explodează, la mînie, devin cei mai feroci.)

Mutînd discuția pe un plan mai general, trebuie atrasă atenția că actul regizoral autentic, pe care-l considerăm *esențial creator*, că prezența activă a regizorului, pe care o considerăm *obligatorie* în reușita unui spectacol, nu pot fi confundate cu impostura autoritară, cu mediocritatea tiranică, cu absolutismul agresiv și fanatic al semidoctului veleitar.

Pentru a nu amesteca lucrurile însă, e necesară o judecată de valoare, fermă, în măsură să ierarhizeze adecvat planurile, ca și acel „esprît de finesse”, capabil să cîntărească imponderabilul „calității”.

Dar asta presupune o detașare obiectivă, o analiză la rece, un calm, pe care ar fi absurd să le pretindem cuiva care-și trăiește încă o decepție...

¹ Poziția față de unele fenomene mimetice de epigonism și ostentație exhibiționistă am formulat-o clar în „Regizori și actori”, din „Teatrul”, nr. 9/1966.