

CONCEPTUL ROMÂNESC DE TEATRALITATE

Cercetarea estetică desfășurându-se deocamdată în cîmpul literaturii dramatice sau, mai rar, în teritoriul îndeletnicirilor actricești, statutul artistic al teatrului e eludat, arta aceasta de sine stătătoare și cu o distinctă proprietate a formei avînd parte doar de considerări culturale și periodizări în largi acolade istorice. De altminteri se și operează cu o terminologie evazivă, încă neelaborată științific, denuindu-se *teatru* cînd literatura destinată scenei, eînd reprezentarea ei, ori făcîndu-se referiri la *arta spectacolului*, categorie difuză care include nu numai reprezentația teatrală, ci și manifestări de altă textură, sau la *arta scenică* ce diluează și mai mult conceptul. Dar chiar și un consult laic al publicului va duce la încheierea că cel ce, îndemnat de un afiș, își cumpără bilet, intră într-o sală, se așază într-un fotoliu și așteaptă să se ridice cortina, e solicitat de o artă independentă care, oricîte componente detașabile și analizabile metodologic ar avea, îi înfățișează o operă unitară, cu caracteristici proprii, într-o desfășurare prezentă, operă denumită, de aproape trei milenii, *teatru*, toarsă ca atare din caierul sincretic al ritualelor preistorice. Ea și-a luat numele de la locul unde a căpătat înfiia oară realitatea-i efemeră (gr. „theatron”, lat. „teatrum”), definindu-se — după propunerea provizorie a lui Camil Petrescu, la capătul unui studiu în care îi considerase critic pe Hagemann, Dessoir, Gregor și alții — ca „o exhibiție organizată, al cărei obiect este o întimplare reproducută în fața unei mulțimi anume adunată”.

Din considerarea teatrului ca artă s-a născut, în estetica aplicată, mai nouă, conceptul de *teatralitate*, un concept dinamic, înriurit fie de evoluția stilurilor, fie de preeminența unuia din artele ce ocupă mai categoric, într-o perioadă, o parcelă a scenei, fie din gîndirea critică, nu atît a teatrologilor cît a practicienilor. Acest concept răspunde unei schimbări a centrului de gravitate a activității teatrale — cum observă cu justete Bernard Dort („Les temps modernes”, aprilie 1968) — care nu se mai află doar pe scenă sau doar în opera literară, ci se situează oarecum la punctul de intersecție dintre scenă și sală sau, mai curînd, la confluența teatrului cu lumea, opera teatrală neexistînd decît prin ceea ce ea semnifică pentru un public dat, într-un loc anume și într-un moment precis.

În confruntările internaționale și în documentele ce le fixează, școlile naționale, personalitățile, operele proeminente, curentele sînt racordate îndeobște unui atare concept,

oale ca o chintesea a unei teorii și a unei practici corespunzătoare, impicind o tendință în structurarea scenică a opere teatrale. În importantul colocviu mondial ce a debătut problematica „Locului teatral în societatea modernă” (Royaumont, 1961), Jean Duvignaud atrăgea atenția că noțiunea e eficientă atita timp cât se nutrește din dialectica raporturilor dintre teatru și societate, ea devenind o vorbă goală de îndată ce e privită ca o substanță inalterabilă, ca o esență a teatrului în indiferent care epocă. Tot aici, Luigi Lunari demonstra rolul de experiență formativă pe care îl îndeplinește în viața culturală italiană conceptul de teatralitate propus de Piccolo Teatro prin „discursurile” ținute publicului, adică „realizarea operelor celor mai valabile ale tuturor timpurilor și tuturor țărilor, recitate cu un spirit critic modern, ținind cont mai ales de rezonanțele pe care le pot avea în lumea de azi și de puterea lor de formare și educare în sensul civilizației contemporane”. Același concept era abordat din unghiul modalității de reprezentare a omului actual, în cele șase reuniuni anuale organizate de I.T.I. cu privire la pregătirea actorului (dintre care unul, despre improvizatie, a avut loc la București în 1964), sau din perspectiva realismului scenic actual, la masa rotundă Est-Vest (Viena 1965), ori în relație cu mijloacele moderne de comunicare cu publicul, la seminarul internațional de la Zagreb (1967).

Cum în atare reuniuni, sau cu alte prilejuri de interferență culturală, străinii studiază școala românească de teatru prin prisma conceptelor originale de teatralitate este firesc să încercăm a depista și la noi acasă, pe cont propriu, trăsăturile distinctive pe care le impun cele mai însemnate opere sau cele mai interesante încercări și căutări.

○ impresie mai generală e că teatrul românesc de azi excelează prin *atitudine*, termen care solicită înțelegerea noastră într-un mod foarte complex. Ea se manifestă în dezvăluirea legăturilor acestei arte cu lumea de azi — și în acest sens sînt pilduitoare fie spectacolul de dramă *Petru Rareș*, fie cel de comedie satirică *Opinia publică* — ca și în identificarea, pe planul existenței și pe cel al conștiinței, a mutațiilor survenite, a noilor calități, a perspectivei civice, etice, sentimentale a omului modern asupra evenimentelor și asupra sa însuși. Introspecția pînă în straturile cele mai profunde și mai misterioase ale microcosmosului și proiectarea individului într-un macrocosmos identic par a fi coordonatele cele mai frecvente ale actului teatral sub raportul atitudinii.

Această atitudine e mai certă în plan strict estetic, exprimîndu-se într-o interpretare ținînd de o optică personală, reclamînd o permanentă evaluare și reevaluare critică a operelor, situațiilor, personajelor, detaliilor, luîndu-și libertatea raportării la un sistem de referințe nutrit nu numai de opera literară și tradițiile profesiei, ci mai cu seamă de interesele societății și de elementele stilului artistic contemporan.

În această arie se declară azi opoziția principală față de teatrul unei epoci anterioare, teatrul reconstituitiv, în care frumosul nu era cu necesitate raportat, funcția civică fiind rezervată îndeosebi (și în cel mai bun caz) lucrării literare, elementele configurative ale mediului social-istoric — spectrului plastic, iar recompunerea psihologică a omului și implantarea sa într-o tipologie — exclusiv actorului.

Poate cea mai pregnantă concretizare a *atitudinii* se observă în alegerea liberă a formei, pe care spectatorul nu mai este invitat s-o autentifice sub raport documentar sau să n-o observe, ca neutră, ci s-o accepte ca posibilă — chiar dacă violentează realitatea anterior cunoscută — în măsura în care e convins, prin convenție, de consubstanțialitatea ei cu opera. Așa s-au născut structuri scenice noi, unele adoptate imediat, deși neobișnuite (*Nu sînt Turnul Eiffel* la Piatra Neamț, *Becket* la Iași), altele ciudate, dar atrăgătoare (*Othello* la Craiova, *Șvejk în al doilea război mondial* la Teatrul de Comedie), altele complicate, aclimatizîndu-se cu timpul (*Cum vă place* la „Bulandra”, *Umbra*, la Teatrul de Comedie), cîteva intrînd în cîmpul minat al controverselor, unde exploziile sînt oricînd reeditabile (*Cinci schițe și Cîntăreața cheală* la Teatrul Mic, *Uiforul* la Cluj, *Bertoldo la Curte* la Ploiești), iar unele fiind iremediabil respinse din felurite (dar întemeiate) motive (*Amfitrion 38* la Teatrul „Delavrancea”, *Antigona* de Anouilh la „Nottara”).

În această libertate dezlănțuită a formei se poate întrevedea descătușarea forțelor creatoare, care se călăuzesc acum nu după percepte normative, ci după idei profesate și, în orice caz, nu se mai văd etalonate cu criteriul unic al realismului transparent.

Aici a avut la noi o mutație radicală, binefăcătoare. Ca și științele sociale, estetica se integrează contextului istoric actual, când — cum atît de limpede spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu la adunarea intelectualilor din Cluj — „omenirea are nevoie de gîndire creatoare, de oameni care să judece, să reflecteze, să-și exprime părerea...“, căci „...numai din confruntarea ideilor se poate cristaliza adevărul...“ și e evident că „nu se poate admite să se pună frîu gîndirii omului, cercetării științifice — dacă vrem să facem cu adevărat știință“. De aceea chiar, secretarul general al Partidului Comunist Român se și adresa călduros intelectualilor cu cuvintele „rugăm pe toți intelectuali noștri, pe toți oamenii nuncii din patria noastră — să vă ridicăm neconținut nivelul de cunoștințe în domeniul în care lucrați, să cercetați, să confrunțați ideile, părerile“, deoarece „numai o cercetare liberă, numai o gîndire liberă pot asigura progresul în toate domeniile“.

Gîndirea noastră estetică bucurîndu-se, în atare condiții, de o evoluție liberă, normală, am putut observa direct că realismul însuși s-a extins enorm, categorial vorbind, spre zone alegorice, simbolice, parabolice, mitice, iar din alt punct de vedere spre explorarea nu numai a logicului, ci și a paralogicului, ba chiar a ilogicului, spre abordarea nu numai a raționalului, ci și a iraționalului. Pe de altă parte, practica artistică refuzînd realismul ca unic criteriu axiologic a obținut reușite remarcabile în manieră simbolistă, ori cu procedee naturaliste sau într-o plastică expresionistă — ca să folosim terminologia teoriei literare. Teatrul, a cărui teorie a formei e încă în față, complică și mai mult, în același timp mai fertil, lucrurile, prin compoziții baroce, constructivism în arhitecturarea spectacolului, grotesc al expresiei mimice corporale, distanțare a actorului față de rol și prin diverse alte modalități și formule cărora încă nu li s-au elaborat denominativele și care se amestecă adeseori între ele, iscînd armonii noi și unități surprinzătoare, sub semnul unui gust ordonator și al unei idei estetice integratoare. Un spectacol creat simfonic, cu o structură barocă ce mixează grotescul și lirismul, naturalismul crud și esențializarea cadrului, realismul documentar și simbolismul naiv, mișcarea frenetică și meditația zăbavnică e *Troilus și Cresida* la Teatrul de Comedie. Originalitatea sa incontestabilă, ratificată în cel mai amplu forum internațional de care a avut parte pînă acum un spectacol românesc, este, printre altele, corolarul spiritual al unei *atitudini* care a subordonat piesa unei problematice polarizante (descoperite în ea), împotriva interpretărilor anterioare, generînd edificarea unui univers scenic insolit, diferit de toate reprezentările anterioare, o relație nemediată a comediei-parodie cu cea mai gravă problemă a omenirii în ceasul de față.

Această originalitate afirmîndu-se polemic, e normal să aibă parte de împotriviri; dar controversele o tonicizează. Dorința multora ca ceea ce e nou să fie validat imediat și să capete tot numaidecît forța unui exemplar clasic e omenească, dar s-a realizat atît de rar în istorie, încît ar merita să ne facă a medita asupra fenomenului cu oarecare luare-aminte. Situîndu-se în cîmpul literar, Hans Magnus Enzensberger observă că „ceea ce este considerat azi drept realism corespunde stării de conștiință de la începutul secolului al XIX-lea; adică aproximativ evoluției mașinii cu aburi (nu reactorului), astronomiei luminii (nu radioastronomiei), lingvisticii istorice (nu structuralisticii) etc. Dar cele mai avansate opere literare au atins intelectualicește nivelul științei moderne. Dacă însă nimeni nu face reproșuri fizicienilor și biologilor că operele lor nu sînt ușor accesibile oricui, operelor literare li se pretinde în mod absurd să devină consumabile în mod general și fără opoziție“ („Secolul XX“, nr. 2/1964). Nu chiar atît de absurd, de vreme ce lucrările științifice nu au ambiția publicului universal ce-l rîvnește indiferent care operă de artă. Totuși, propoziția criticului german e legitimă în esență, fiindcă, de îndată ce o creație artistică se rupe de toate modelele preexistente, bunul-simț comun neavînd alte criterii față de ea în afara celor constituite de strălucite modele anterioare, începe prin a compara și, îndeobște, a o respinge. Thibaudet ne previne că nu numai bunul-simț, ci chiar și gustul nu se exercită decît asupra operelor existente; „de îndată ce e vorba de ceva cu totul nou, gustul singur devine neputincios“ („Fiziologia criticii“, E.L.U. 1966). De abia ulterior, printr-un proces multilateral de înțelegere și adaptare, și la capătul unui șir de exegeze (asediate de controverse inerente), se cucerește o accepție largă și un statut de model.

Drumul acesta a fost uneori mai lung, ca în cazul sculpturii lui Brîncuși sau al poeziei lui Ion Barbu, mai scurt pentru pictura lui Grigorescu, sau n-a avut nevoie deloc a fi parcurs de proza lui Sadoveanu. Originalitatea operelor teatrale reprezentative în actualitate implică și ea un proces complex de însumări și retracții, proces

Teatrul Național „I. L. Caragiale”

„ENIGMA OTILIEI”

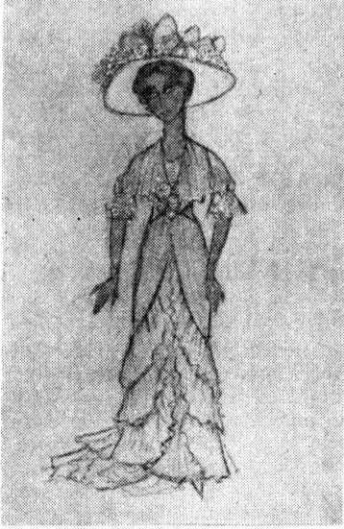
dramatizare de Iosif Bita după romanul lui

George Călinescu

Regia : Ion Cojar

Scenografia : Adriana Leonescu





Schițe de costume pentru personajele Otilia, Moș Costache, Pascalopol, Stănică, Felix, Aglaie, Georgeta, Simion.



pe care trăindu-l noi înșine nu avem totdeauna capacitatea și disponibilitatea de a-l examina cu detașarea necesară. E cert însă că ne depărtăm simțitor, și aici, de realismul plat, al reproducerii exclusive a ceea ce cade imediat sub simțuri și dobândește fără nici o caznă recunoașterea imediată. Acest presupus realism devine azi o erezie estetică; „o eroare formalistă — zice cu mare îndreptățire G. Călinescu — este aceea de a identifica opera de creație aproape exclusiv cu calitatea plastică, în sensul unui realism de senzație, fără oglindire convexă, cerînd artistului formule liniștitoare și reduciind ca stranii și maladeve producțiile polemice“.

Conceptul românesc actual de teatralitate se află în opoziție cu un concept anterior, de teatru reconstituitiv, declamator și neevoluat sub raportul compoziției de ansamblu. Dar nu se află și într-o *contradicție* ireductibilă cu teatrul de odinioară; istoricește vorbind, elementul de discontinuitate coexistă cu puternice elemente de continuitate. Interpretînd, constituindu-și o optică proprie, cele mai reprezentative opere teatrale actuale se află pe făgașul esențial al teatrului ca artă, care și-a propus din toate timpurile să fie un „tipar al veacului“ (Shakespeare), „un punct de vedere asupra lumii“ (Victor Hugo). Deopotrivă, aceste opere triază și înglobează, într-o sinteză modernă, cele mai înaintate gânduri și cele mai îndrăznețe încercări ale artiștilor de altădată.

Aristia, Eliade Rădulescu nu-și putuseră pune în arc estetic problema sintezei teatrale; momentul istoric revendica mai cu seamă o racordare culturală, în special în direcția alcătuirii unui repertoriu, formării actorilor, edificării instituției naționale. Dar Costache Caragiale, Millo, Pascaly au început a formula opinii generale (și în același timp specializate) foarte cutezătoare, pentru că negau dialectic o ambianță împovărată de diletantism și lipsă de țel, de trupe de strînsură și interese mercantile. Cine va studia mai apropiat manifestele lor, precum și gălăgioasele conflicte care i-au tot despărțit, va observa că poziția față de necesitatea acordării unui sens major operei teatrale ca unitate estetică le era comună, divergențele fiind de natură stilistică sau metodică, ori iscîndu-se din preferințe repertoriale particulare. I. L. Caragiale a răspuns genial necesității istorice a unui *teatru de intervenție activă în realitate, în forma cea mai eficace pentru contemporaneitate*. El marchează — ca autor, regizor, critic, director — punctul cel mai înalt al teoriei și practicii realismului secolului trecut, acesta fiind, la rîndu-i, cel mai înalt pisc estetic al peisajului spiritual al anilor 1870—1890.

Afirmînd multilateral și doct — cu puterea de convingere pe care i-o confereau propriile sale realizări — calitatea de artist (și nu de artizan), a actorului, Nottara generaliza și consolida teoretic intuiții ori simple afirmații ale epocii anterioare, jaloinînd ferm calea spre teatrul modern („prin amănuntele, personalitatea, originalitatea cu care își alcătuieste rolul, actorul are, ca și autorul, dreptul la creațiune“). Tot cam în pragul veacului nostru au început să fie sesizate însemnătatea regizorului și caratul funcției sale artistice, una din cele mai limpezi exprimări în acest sens fiind cea a admirabilului actor, director de scenă și pedagog ieșean State Dragomir. El era convins că „regizorul are întreaga răspundere de interpretare justă a personajelor, a stărilor sufletești de care sînt ele afectate, de intenționare psihice ale dramaturgului, precum și de tonul general cu care trebuie jucate diferitele piese ce i s-au încredințat pentru studiu“ („Arta“, nr. 1, 1903). Recunoscînd plurivalența actului teatral și inerența căutării unei forme optime, Davila făcea pasul următor, spre înțelegerea naturii artistice a întregii sinteze scenice, lansînd pentru prima oară o distincție, operantă și azi, între spectacolele „făcute“ și cele „create“ și stipulînd că, de vreme ce sînt posibile interpretări („din care, evident, cutare e cea mai justă“), nu se poate conchide niciodată că o interpretare ar fi absurdă în raport cu *alta*. („Din torsul zilelor“, Ed. „Oltenia“.)

Cu Victor Ion Popa, Camil Petrescu, G. M. Zamfirescu, Soare Z. Soare, Aurel Ion Maican, creatorii multilaterali de o factură deosebită, animatori și teoreticieni, cu directori de teatru ca Liviu Rebreanu, Victor Eftimiu, Tudor Vianu, Lucia Sturdza Bulandra, cu scriitorii remarcabili, cunoscători ai meseriei, și o pleiadă de mari actori care refuzau parcelările și traversau cu brío toate genurile și stilurile, a căpătat curs general și rang de virtute primordială aspirația spre *fațtul teatral organic, de concepție*, aspirație care — chiar dacă nu s-a materializat totdeauna în realizări pe măsură — rămîne unul din indicii epocii. Ea a fost încheiată de Ion Sava prin activitatea sa ieșeană, tot el fiind acela care a deschis epoca următoare, prin creațiile bucuștene din anii 1944—46, prin afirmația violentă, în fond o chemare ardentă

spre personalitate și acțiune coordonată de formare a teatralității românești moderne: „nu pot concepe decât un spectacol complet «digerat» de mine din toate punctele de vedere”, ceea ce înseamnă, în exegeza lui Tudor Vianu, „artistul care face dintr-o multiplicitate, o totalitate unitară” („Jurnal”, E.P.L., 1961)

Vorbind de libertatea formei, semnalăm implicit *capacitatea de invenție a creatorilor*. Refuzând restituțiile sleite și nemulțumindu-se cu înțelesurile aleatorii, ei caută precedee, tehnici, forme care să-l atragă pe spectator pe drumul ideii propuse, să-l determine a fi copărtaş la actul scenic și să integreze gândirea operii teatrale în viața sa personală. Se încearcă a se tensiona cât mai mult acțiunea vibratorie a teatrului asupra sensibilității sau intelectului, nu numai prin reflecție nemijlocită a realului, ci — după o expresie a lui Paul Surer — și prin refracție, eludându-se iluzia plată pentru a se capta un adevăr nou, mai profund. Paradoxal, noua teatralitate își are sursele în tradițiile originare ale artei dramatice, revitalizând cu succes jocul străvechi al mimilor, dezinvoltura fără graniți a mășcăricilor, spațiile circulare, teatrul în teatru, măștile, corul, narația scenică.

Se nasc totodată și convenții noi.

O anchetă a revistei „Théâtre dans le monde” printre artiștii din mai multe țări, cu privire la modalitățile de cuprindere a lumii actuale pe scenă, aducea, nu de mult, printre felurite opinii sesizante, și una ciudată, cel puțin contrazicătoare: dramaturgul și regizorul argentinian Augustin Cuzzani pretindea că teatrul este arta cu cele mai multe anevoițe, întrucât aici forma ar fi drastic predeterminată de un ansamblu de factori convenționali, de semne și semnificații. E știut însă că în indiferent care perioadă istorică a sa, un teatru viu, păstrînd, inevitabil, cele câteva convenții primare și perene, definitorii pentru această artă, înregistrează mutațiile cele mai sensibile tocmai în domeniul formei. Așa se și face că nu există un unic și peren concept mondial de teatralitate, ci concepte modulate istoric în virtutea unor factori schimbători.

Experiențe interesante în acest perimetru parcurg acum toate compartimentele activității de creație teatrală. De pildă, drama istorică românească își schimbă factura — ce era dominată, pînă nu de mult, de modelul romantic —, fie negînd efigiile statornicite și formulîndu-și propriul punct de vedere asupra unor figuri și situații reale, sub inspirația unor idei contemporane despre personalitate, destin și timp (*Săptămîna patimilor* de Paul Anghel), fie turnînd în tipare proprii reacțiile psihologice inedite ale eroilor în momente cardinale, cu alte cuvinte elaborînd psihologii într-un context istoric dat (*Procesul Horia* de Al. Votin). Regia compune nu numai pe orizontală, ci și pe verticală (*Arden din Faversham* la Piatra Neamț), proiectează acțiunea într-un univers poetic, cu o mișcare de vis, tradusă în joaca stenică a tinerilor (*Șeful sectorului suflete* — ambele spectacole regizate de Andrei Șerban). Scenografia propune decoruri planetare, sinoptice, care clivează mereu universul comentat, recompunînd grandios și tectonică lui integrală (*Moartea lui Danton* de Liviu Ciulei); sau plantează desfășurarea acțiunii într-o lume fantezistă, sintetizată de o imagine-cheie, simbol și herb: *Capul de rățoi* de Ion Popescu-Udriște — un clișeu vechi restituit privirii noastre printr-un burduf întors de aparat fotografic, sau *Richard II* de Toni Gheorghiu — un tron în jurul căruia colcăie patimile unui veac, ori *Richard III* de Mircea Marosin — o vatră funerară pe marginile căreia eroii uciși se pietrifică treptat, pînă ce-l înconjură definitiv pe ucigașul rigă. (E de observat și amănuntul că am depășit stadiul picturii de teatru, scenografului raliîndu-i-se acum arhitectul, scenotehnicianul și, după caz, specialiștii în vitralii, fonererie, imprimeuri, constructorii de măști, sculptorii în lemn etc.) Numeroși actori potenzează la maximum mijloacele specifice, practicînd un joc gimnast, cu o plastică corporală excepțională (Gheorghe Dinică în *Umbra*), valorînd vorbirea ca și tăcerea, mișcarea ca și nemișcarea, izbucnirea pătimașă ca și ghemuirea în sine, pasionalitatea, dar și cerebralitatea personajului (George Constantin în *Henric IV*), respingînd diferențierile de gen ale vechiului teatru și chiar împărțirea desuetă în roluri compuse și roluri necompose („Nu există personaj care să nu trebuiască a fi compus — declară ritos Jean Vilar —, nu există rol care să nu fie de compoziție”), exersîndu-se în a trăi și sugera, a reda și reprezenta, a figura stări de spirit și stări de conștiință, a păstra intactă și în ritm constant pulsația ideii (Radu Beligan în *Rinocerii*).

Ō preocupare mai recentă, dar care își are străvechi antecedente, e aceea de aflare a unor noi spații teatrale. Valeriu Moisescu și Paul Bortnovski au recurs la un moment dat la scena rondă înălțată deasupra sălii (*Cazul Oppenheimer*). Dinu Cernescu a montat pe lacul dintr-un parc craiovean *Gilcevoile din Chioggia*. În acest an, la Teatrul studentesc din București și într-o sală a Asociației oamenilor de teatru au avut loc spectacole fără scenă și fără aparat teatral, într-un spațiu pe care-l delimitau chiar spectatori, amintind cu fior de acea arie magică a reprezentației, în care actorii și publicul comuniau în ritual și care e, fără îndoială, printre izvoarele cele mai îndepărtate ale actului teatral

Evident, acestea se întâlnesc fie predominant, fie printre altele în activitatea unei trupe, a unei scene, într-o stagiune ori în mai multe, dispartate și sporadice într-un loc, frecvente și pregnante în altul. Sînt însă date configurative; din cînd în cînd le întîlnim la cea mai înaltă expresie și într-o viziune integratoare în opere complexe, de vastă rezonanță, semnificînd prin excelență noul concept de teatralitate — așa cum e *Nepotul lui Rameau* creat de D. Esrig, Gh. Dinică, Marin Moraru, Ion Popescu-Udriște, ing. D. Manolescu la Teatrul „Bulandra”

În atare opere, *atitudinea e infuză în întreg*, gîndul director sensibilizează fiecare particulă a montării, senzația de inedit se află în echilibru cu cea de imagine familiară. Comunicarea e integrală, omogenitatea desăvîrșită, în sfîrșit, sensul constructiv al atitudinii e peremptoriu.

Căci relevînd atitudinea ca sigiliu al unei teatralități originale actuale, înțelegem totodată că această atitudine, de substanță ideologică, se multiplică în sensuri, fiind deci nu gratuit polemică, ci funcțional constructivă.

Unul din aspectele cele mai fecunde pe care le îmbracă atitudinea este *sentimentul civic* al operii teatrale. Propensiunea sa e ghidată de noua dramaturgie, a noastră și a altora, dar mai cu seamă de spiritul cetățenesc al creatorilor, dornici a participa la viața obștească a societății socialiste în mod specific. Întrucît noțiunea pomenită a suferit, de-a lungul anilor, prin uz și abuz, oarecare demonetizări, e nevoie de precizarea că civismul operii teatrale reprezentative nu se află în declarativismul congestionat și nici în adiacențe demonstrative, ci emană din revelația puternică a substanțelor politice, din extrapolările sensurilor implicate spre teritorii ideatice asociate, e generat de reverberații subtile ale afabulației în cîmpul mental al privitorului și ascultătorului de azi. *Tango*, piesa polonezului Mrozek, se supune, prin ambiguități voite de autor, unor interpretări plurale: Radu Penciulescu și trupa Teatrului Mic au lăsat deschisă poarta înțelgerii pentru mai multe idei, dar, în ceea ce-i privește, au optat deschis pentru una. Declarîndu-și astfel poziția și argumentînd-o sistematic, sagace, au oferit un cifru pentru pătrunderea majorității enigmelor piesei, care a fost în genere, adoptat

Prin aceeași prismă privind lucrurile, se pare că una din cele mai ample și mai substanțiale reprezentări ale dramaturgiei lui Arthur Miller a fost cea românească, începînd cu *Toți fiii mei* la Teatrul Național din București (1948), continuînd cu *Urăjitoarele din Salem* (la fostul teatru „Nottara” din strada Sărindar, apoi la Iași). *Moartea unui comis-voiajor* la Teatrul „Bulandra”. *Incident la Vichy* și *Amintirea a două dimineți de luni* la Teatrul Mic, *Dubă cădere* la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, *Uedere de pe pod* la Teatrul din Tg. Mureș (secția română), fiecare din aceste spectacole irizînd în culori proprii, în acrul scenei, cercurile concentrice ale semnificațiilor istorice, explorînd, sub realismul anecdotei, generalitatea simbolică a existențelor frînte, dezvăluînd natura raporturilor speciale, determinate social, ale indivizilor cu mediul

Civismul e potențat în teatru de repertoriu, evident, dar nu numai de literatura aleasă. *Tezaurul lui Justinian*, ce s-a dorit o satiră socială, n-a putut evoca nimic în conștiința spectatorului, în timp ce *Ifigenia în Aulida* (la Cluj) răscolea adînc. Același titlu (*Punctul 0*) de Yves Jamiaque nu înscamnă pentru spectatori unui oraș decît o comedioară casnică, petrecută în timpul războiului, în timp ce pentru ieșeni sau timișoreni e o dezbatere gravă, pasionantă, dinamică asupra responsabilității inteligenței în circumstanțe extraordinare. Numeroase fapte pledează pentru ipoteza că cele mai fericite cazuri de concordanță își au sorgintea în alegerea deliberată a piesei (poate mai exact: în subsumarea ei), echipa realizatorilor, în frunte cu regizorul, optînd pentru

Teatrul Național „I. L. Țaragiale”

„BECKET” de Jean Anouilh

Regia : Horea Popescu

Scenografia : Florica Mălureanu

**Moment din repetiție cu Damian Crișmaru (Henric) și Gheorghe Cozorici
(Thomas Becket)**



opera literară în virtutea unei ideologii teatrale, care în acest fel, prin această lucrare, își va găsi o exprimare corespunzătoare nu sub imperiul unei conjuncturi sau prin aderență formală la o idee curentă, ori „pentru a face față”. Existența de artă independentă a teatrului, sarcinile culturale specifice ale instituției teatrale, gândirea crea-tore originală a artiștilor pretind ca scena să aleagă conform cu rolul asumat, nu să intermedieze între dramaturgie și public. Avem doar experiența a destule piese ce s-au voit foarte în contingent și care — deși li se destinau destule scene — nu izbuteau să se stabilizeze în măcar un singur spectacol durabil. Dar când Teatrul Mic și-a însușit, conform programului său, *Jocul icelor*, am avut în sfârșit cel mai modern și mai pătrunzător politic spectacol Camil Petrescu, după cum opțiunea, tot aici, în cadrul aceluiași program ferm, consecvent, a piesei *Simple coincidențe* a însemnat unul din spectacolele cele mai reprezentative sub raportul cuprinderii unor realități românești actuale; ori *Lovitura* (la Teatrul „Nottara” și la Galați) — o demonstrație de publi-cistică teatrală ardentă.

Vocația cetățenească a teatrului românesc constituie o tradiție foarte veche și trainică — mobilul pentru care elevii de la Sf. Sava recurgeau, acum un secol și jumătate, la *Mahomet* al lui Voltaire, oficiind la altarul revoluției împreună cu publicul lor înflăcărat nu atât prin text cât prin subtexte. Această tradiție dobândește o vigoare nouă în anii revoluției socialiste. E vorba de o tendință dominantă, nu însă și atot-cuprinzătoare; *operele* teatrale coexistă cu *înjghebările* teatrale, fiecare stagiune înre-gistrând la bilanțul pierderilor în neant și un număr variabil de reprezentări de o irealitate somnolentă, comedii cu ștregării coclite, drame caramelate, piese istorice nădușite în ceaprazuri, țartamuri și paftale, spectacole manufacturiere care, sub unghi etiologic, se explică prin absență din contemporaneitate, iar sub unghi estetic semnifi-că ateatralitate.

Nu e cazul a se blama existența unor reprezentații de corectă factură tradițională, alături de cele ce ilustrează impetuos o tendință novatoare; nici a se incrimina efortul de satisfacere a felurite categorii de gusturi, efort absolut normal în travaliul unei instituții ce trebuie să cultive publicul. Referirea anterioară privește însă vacuolele care se creează în peisajul teatral, acele dîre cenușii ce spintecă tabloul și încă în contra-sens. Se știe de pildă cu cită unanimitate critică s-a exprimat dezolarea opiniei publice față de orientarea către facilități desuete a celei mai mari părți a programului Teatrului Național „I. L. Caragiale” în stagiunea 1967/1968. S-au aglomerat și în alte reper-torii lucrări aliterare și ateatrale sub pretextul „deconectării”, una din formele acul-turale de activitate ce demit teatrul din rosturile sale; aceste rosturi le erau înaintașil-or noștri foarte clare acum o sută și mai bine de ani, cînd socoteau că teatrul a venit pe lume pentru „îmbunătățirea năravurilor și educația obștească” (Alec Russo), pentru „a pune bazul culturii intelectuale” („Gazeta Teatrului Național”, 1846), pentru „a uni utilul, frumosul și veritabilul” (Nicolae Filimon).

Problema, azi, nu e numai a abundenței materialului manufacturier, ci și a stag-nării evoluției în atare zone de aglomerare, în care, ca într-o anomalie magnetică, se dereglează toate busolele culturii teatrale și ale gustului, căci „gustul nu ți-l poți forma contemplînd lucruri mediocre — îl învâța Goethe pe Eckermann —, ci numai privind tot ce e mai izbutit”.

Iarăși, nu e cazul să se contrapună tragedia, prin excelență „serioasă”, comediei, prin excelență „neserioasă”, și nici măcar comedia poetică, filozofică, aceleia pe care o alintăm de obicei cu termenul teoretic de „divertiment” și cu cel categorial de „drăguț”. Cumplitele mistere medievale erau conjugate, în același spațiu din fața catedralei, cu năstrușnice farse; atrocele ceremonial bizantin, pietrificat în hieratism parateatral, era spart de demente bufonade, la care împăratul însuși participa cu însu-flețire, despovărat o clipă de grelele odăjdii. Chestiunea e alta, anume că — prin facilități și frivolități, prin abandon deliberat al funcționalității intelectuale și a unui sens director — se extrag din sfera artei felurite reprezentații, paralizîndu-se energii și sterilizîndu-se potențe artistice. Adică, acele spectacole în care piesa își pierde impor-tanța, regizorul moare în actor și actorul moare în propria sa exhibiție, totul sucom-bînd în uitare.

Brecht a exprimat foarte rațional gradualitatea raporturilor cu publicul, amintind că teatrul poate rezerva plăceri slabe (simple) și plăceri intense (complexe), acestea din urmă fiind mai ramificate, mai bogate în asociații, mai pline de contradicții și mai grele de consecințe. Ar mai fi de adăugat că sub limita inferioară a plăcerii simple,

teatrul mai poate oferi și succedaneul, simulacrul de plăcere.

Și că operele teatrale care produc intense voluptăți spirituale mai au și valoarea de etalon.

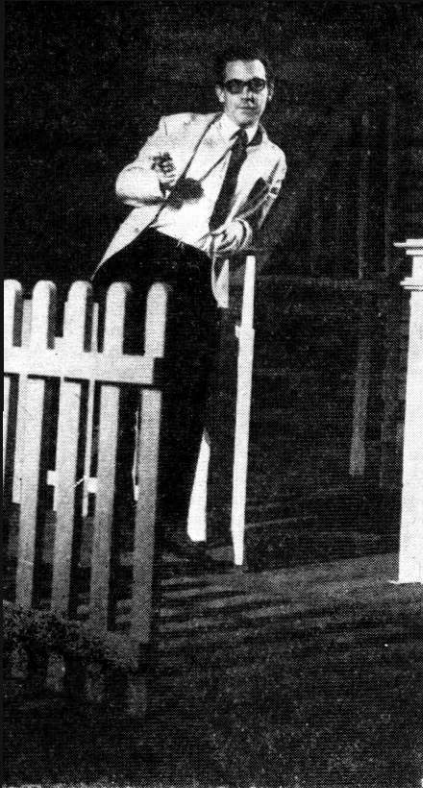
Poate și pe aceea de prefirare a viitorului.

Un semn al teatralității originale pare a fi tendința de populare a scenei pentru a se reconstitui un *climat*. E ceea ce a făcut Lucian Pintilie în *D-ale carnavalului* aducînd carnavalul de care se vorbește în piesă la vedere, dîndu-i un rost dramatic, extinzînd locul acțiunii în ulița mahalalei unde e frizeria lui Nae Girimea și în cămăruța de dîndos a frizeriei, situînd întreg actul doi într-o sală goală, între bufet și toaletă, dar lăsînd și aici o fereastră deschisă spre salonul de bal pentru a cuprinde astfel cît mai larg umanitatea ce viețuiește în text. Însemnătatea acestei opere teatrale o măsoară în primul rînd aglomerarea de date caracterologice prelungite în bogăția descrierii, prin ample mișcări exterioare, a stărilor sufletești individuale, precum și a unui psihism colectiv. În vechile reprezentări, ceea ce era primitiv și sălbatic în această lume se topea în vioiașia vodevilescă a tratării, tonurile tari se diluau în cadruluri și se piteau în bibiluri. În spectacolul de față, Pampon, fost tist de varăști, nu-l sfichiuieste în glumă pe Crăcănel, ci-l bate crunt, pînă la desfigurare, de unde mînia feroce a celuiilalt și groaza cînd își revede adversarul. Trădarea lui Girimea nu e o simplă nacafa a unui fante suburban: e renunțarea, lipsită de scrupule, la nenorocita de Mița — ofilită, murdară, slugă tristă la doi stăpîni, prea devotată, gospodăroasă și săritoare ca să mai prezinte vreun farmec — în favoarea Didinei, proaspăt fluturaș de noapte și cu toate atuurile unei tinereți obraznice, nepăsătoare. Momentul din bal cînd această lume sordidă și ursorică se strînge în jurul lui Pampon și Crăcănel, înaintînd, cu ei, ca un val mut, amenințător către presupusul „Bibic“ (Catinatul), nu mai e deloc vesel: ochii lucind sub măști, chipurile încordate, imobile, tăcerea lugubră vădesc că e momentul crimei — și dacă spițerul n-ar fi mistificat-o pe Mița dîndu-i „cerneală violentă“ în loc de „vitriion englezesc“, tînărul nevinovat ar fi fost o victimă sigură. Aceasta-i lumea gata să schilodească pe necerțate un presupus atentator la proprietate (*O noapțe furtunoasă*), să-și tortureze adversarii numai pentru că sînt adversarii (*O scrisoare pierdută*), să ucidă dintr-o glumă (*1 aprilie*). spectacolul Teatrului „Bulandra“ intrînd astfel — cum dorea Radu Stanca într-un articol — în integralitatea satirică a operei caragialene, evaluînd deopotrivă, și într-un chip inedit, dramatismul atroce al comediei.

Intr-un alt sens a reconstituit Valeriu Moiescu lumea hanului Mirandolinei din comedia toscană a lui Goldoni, *Hangița*. Aici trec prin scenă — și participă la acțiune cu semne, atitudini, pantomimă, interjecții — grăjdari, bucătărese, chelneri, spălătorese, servitori, repețițiile translindu-se cu zburdălnicie și fără intreruperi dintr-o încăpere în curte, din grajd în odăi, din han în stradă într-un ritm rossinian și în coloritul păsos al picturii de gen flamande. E o revărsare de vitalitate care trece uneori prin albia naturalismului. aducînd cu ea elemente de viață materială și spirituală din acel mediu ce l-a inspirat pe Goldoni și care, fiind implicite pentru publicul vremii sale, poftit să vadă o comedie *actuală*, nu era necesar a fi și explicitate; astăzi însă, opera teatrală craioveană reface ambianța, dînd nu numai o imagine a subiectului, ci și o fină sugestie despre „actualitatea“ sa de atunci (pe urmele ideii lui Planchon care a „redescoperit“ înția oară lumea lui Molière și a lui Marivaux). E, aici, într-un fel, și rolul unei exegeze de ordin cultural, după cum *D-ale Carnavalului* e fructul unei cercetări regizorale personale de ordin literar, *Opera de trei parale* (a regizorului Liviu Ciulei) corolarul unui studiu sociologic, iar *Nepotul lui Rameau* al unei pătrunzătoare analize filozofice.

Asemenea realizări se opun structural unor vechi interpretări care devitalizau mai ales teatrul clasic, reducînd textul molieresc la schema unui balet cu rigori sterilizante în costume de epocă și decor pictat, sau descărînd dramaturgia goldoniană, oferind o fabulă anodină pe o mișcare mecanică zisă „în maniera commediei dell'arte“, a unor făpturi fals-vivace, cu chipuri porcelanoase.

Un studiu mai atent ar putea descoperi în recompunerea arborescentă a climatului psihologic, cultural, social, istoric și o înțelegere nouă a ceea ce se numește „caracter popular“, solicitarea publicului larg fiind exercitată acum într-o direcție cultă; căci, trebuie să fim de acord cu Jean Vilar: nu se mai poate imagina azi o formă de



Fotocronica

Teatrul Național „I. L. Caragiale”

„ORAȘUL NOSTRU”

de Thornton Wilder

Regia: Mihai Berechet

Scenografia: Mihai Tofan

◀ Mihai Fotino (Regizorul)

▼ Coca Andronescu (Mary) și Lucia Ocrain (Rebeka Gibbs)



teatru modern care să nu fie populară, tendințele de mandarinat artistic apărind drept curiozități exotice.

Pe de altă parte, caracterul popular al operei de artă nu e un dat imuabil, ci un raport labil între artă și gusturi, raport care se modifică mereu pe măsura sporurilor estetice în creație și a dezvoltării simțului pentru frumos în societate. O operă care nu e populară azi poate deveni astfel mâine, un stadiu actual îngust de înțelegere se poate lărgi pînă la accepția unanimă, în această privință acționind un complex de factori, printre care frumusețea, adevărul, ineditul, pregnanța piesei însăși pot juca rolul primordial, iar receptivitatea societății un alt rol principal.

O cale spre popularitatea teatrului oferă spectacolele distractive, agrementate uneori cu împrumuturi din alte regnuri — cîntece, dansuri, numere de circ, de estradă — substanța fiind pauperă, realismul epidermic, țelul frivol. O altă cale, cultă, și cu mindria specificității, este cea de atragere a spectatorului într-o ambianță familiară, reconstituită pe măturile textului și, dincolo de el, prin măturile altor arte, galvanizate toate de ideea unei teatralități ce lărgeste mereu cîmpul cunoașterii și sensibilizează multilateral capacitatea de percepție estetică.

În ultima vreme, dramaturgi, regizori și actori foarte tineri propun modalități noi de compunere a universului scenic. Un examen la Institut, *Goana după fluturi* (piesa lui Bogdan Amaru, regia Olimpiiei Varadi) ne-a proiectat într-o atmosferă funambulescă, agitată de spasmele elastice ale unei plase ce obliga personajele la o gimnastică perpetuă, obținindu-se o comicitate nouă, surprinzătoare, doar citeodată în detrimentul cursivității. Alt examen, dat de regizorul Aurel Manea la Sibiu, cu ibsenianul *Rosmersholm*, a adus un ecou din preocupările curente pe alte meridiane, de teatru crud și violent. Dacă s-ar fi împrumutat numai procedeele (costume și uneori măști negre, scena epurată de mobilier și recuzită, tonuri înalte, poze bizare, mișcări unghiu-lare, sacadări în vorbire etc.), n-am fi avut de remarcat decît analogiile superficiale. Dar aceste procedee au fost inserate aici unei forme organice, care a rezultat dintr-o perspectivă mai radicală (și deci mai adevărată în actualitate) asupra conflictului politic dintre burghezii orașelului norvegian, conflict a cărui încheiere tragică e ea însăși extrem de dură. Personaje fantomatice, printre care și soția pastorului Rosmer (doar pomenită în piesă), apar, dispar, rămîn în scenă, acționind cutremurător — alcătuiind lumea spectrelor generată de chinurile conștiințelor și căpătînd materialitate pentru că aceste chinuri determină cel mai material fapt din tragedie: sinuciderea pastorului și a prietenei sale. În sfîrșit, în spectacolele-compuse ale *Atelierului 68* (Studioul „Nottara“), dramaturgi debutanți prospectează universuri poetice (*Scrisorile* de Ilie Păunescu, *Frunze galbene pe acoperișul ud* de Leonida Teodorescu) în care personajele joacă alături de alter-ego-urile lor personificate, introspecția e ilustrată de retrospectii, iar eroii tind spre generalitate umană, nu însă în abstract, ci tot într-un context istoric, deși mai aburos. Evaziv în finalități și cu o înclinație ostentată spre esoteric, acest teatru populat de ființe onirice, innobilat de un patos mobil, neoromantic și clădit categoric pe un etos actual, poate deveni o orbită nouă în cosmosul artei noastre.

De un remarcabil interes sînt căutările — și găsirile — în domeniul specificului național, care în teatru are o sferă foarte amplă de manifestare. Ideea asimilării (sau elaborării) unor mituri românești în dramaturgia modernă a fost, în aspecte diferite, a lui Camil Petrescu (încă din 1918) și, mai tîrziu, a lui Lucian Blaga, Victor Eftimiu și a altora. Reluată în teatrul actual de Horia Lovinescu și Radu Stanca — mai ales pe linie blagiană, în evocarea anistorică sau, mai exact, sub zodie poematică și în modalitate tragică — ea se impune treptat și operei teatrale în întregul acesteia, cunoscînd o evoluție sensibilă de la simplu la complex, ostilă folclorismului de efect pur decorativ sau citatului artizanal flasc.

În *Stana* (Teatrul din Sibiu), un cor țărănesc impresionant furniza de fapt un personaj nou dramei, opinia gravă punitivă sau compasională a satului față de destinul meandrat al eroilor. *Miorița* (Teatrul „Delavrancea“) inventa o tipologie mitologică, mai ales prin personificarea în sens folcloric a unor elemente naturale și mai cu seamă sub raport plastic (înțelegînd aici și ritualele, ceremonialul rustic). *Procesul Horia* (București, Cluj, Craiova) și *Petru Rareș* (București, Ploiești, Tg. Mureș), acordau funcții dramatice unor obiceiuri (blesteme, incantații magice, prin dans, prefigurări mistice

ale morții). *Hora domniilor* (Teatrul „Delavrancea“) s-a centrat pe un mit (altminteri, destul de obscur în materie literară) care, fiind nucleul de foc al spectacolului, a iradiat personajele, dându-le fosforescența unui basm național. deși inițial gravitau într-un epos abstract. *Baltagul* (Teatrul Mic) este poate primul spectacol în care viziunea integrală de panteism robust și purificarea prin stilizare modernă a elementelor figurative au generat o structură specifică unitară și globală.

Această căutare a specificității naționale nu e izolată de aspirația spre universalitate a opere teatrale, ci pare să fie mai degrabă una din modalitățile ei (deocamdată manifestă în câmpul dramei și tragediei, în comedie fiind limitată încă la reproducția factologică a peisajului rural). E, în orice caz, una din modalitățile cele mai eficiente, la rîndul ei exprimabilă prin revelarea a felurite constante ale spiritului românesc, perspectivei de viață și idealurile poporului nostru. După cum o altă modalitate de universalizare e esențializarea, pornind de la contingent, sublimîndu-l în expresie abstractă și conferindu-i prin corporalitatea funciară a actului teatral, spiritul anteic al ideii contemporane, autentificabilă în contextul social-istoric prezent. Poate că în acest sens ar trebui cîntărită valoarea reprezentațiilor românești (la București și la Iași) cu tragedia modernă a lui O'Neill *Din jale se întrupează Electra*, excelînd ambele prin austeritatea trăirii și severitatea liniei, sau montarea farsei tragice moderne a lui Max Frisch (*Domnul Biedermann și incendiarii* la Teatrul „Bulandra“), sau chiar experiența parțial reușită, dar interesantă sub unghi programatic, a spectacolului *Iulius Cezar* (Teatrul „Bulandra“).

Recunoscînd această aspirație spre universalitate, reliefăm de fapt o trăsătură funciară a oricărei creații autentice, și tovarășul Nicolae Ceaușescu avea deplină îndreptărire să afirme, din nou cu toată limpezimea (tot în adunarea intelectualilor de la Cluj), că „poezia, proza, teatrul, muzica nu cunosc granițe de limbă. Indiferent în ce limbă sînt create, marile opere de artă (...) exprimă aceleași idei și simțămînte umane nobile“, ele fiind în funcție primordială, evident, de modul în care înțelege artistul „sensul vremii, preocupările și aspirațiile societății și de măsura în care dorește să se încadreze în aceste preocupări“.

Încercările (sporadice) de a schița originalitatea unui concept românesc de teatralitate (sporadice și ezitante, pentru că la noi teatrologia pendulează între cercetarea istorică și critica jurnalieră) sînt în orice caz consonante cu problematica modernă a domeniului. Dramaturgul german Peter Weiss elaborează o teorie a „teatrului documentar“: trupa americană itinerantă Living Theater emite în practică o teorie a „teatrului de șoc fizic și moral“; școala poloneză a lui Jerzy Grotowsky (care are acum discipoli în mai multe țări) cercetează căi noi de contact cu spectatorul, într-un teatru zis „sărac“ ca mijloace și „elitar“ ca frecvență de undă intelectuală; animatori francezi și italieni consolidează în schimb un teatru „național-popular“, de întinsă arie culturală și vastă audiență publică, întemeiat pe valorile perene ale repertoriului național și universal, dar deschis novatorismului militant; teatrul moscovit zis „Taganka“ elaborează o nouă formulă de teatru-poetic, de scenizare a poeziei și a prozei, preocupare care se întîlnește și în Bulgaria sau în Polonia; un curent puternic de racordare la contemporaneitate, în forme dintre cele mai cutezătoare, a clasicii naționale se înregistrează în Anglia, mai ales în celebra trupă Royal Shakespeare Company, și în Suedia, mai cu seamă prin inițiativele răsunătoare ale lui Ingmar Bergman.

În confruntările internaționale tot mai numeroase ale acestor preocupări, practici și ipoteze, se consacră de obicei ideile teoretice originale și operele teatrale care le ilustrează cu strălucire, în viziuni armonioase. Ceea ce a obținut pînă acum arta teatrală românească în acest sens e de bun augur. Eferescența actuală a spiritului creator e cu deosebire stimulatorie. Potențialul nostru artistic e foarte cuprinzător. Ce rămîne încă în discuție? Energia, cutezanța și continuitatea înfăptuirilor. Și, evident, dezbaterea sistematică (acum cvasiabsentă) vizînd depistarea originalității reale, rebelă falsului ori pastîșei, dar avînd orgoliul legitim al autentificării publice.