

repere axiologice

Procesul difuziunii culturii teatrale, atît în Transilvania cît și în restul țării, are loc sub semnul unității dintre continuu și discontinuu, astfel încît un moment istoric că acela ce pune premisele unui nou mod de producție (și pe această cale, unor noi relații) nu poate fi apreciat doar prin ceea ce aduc structural nou un însemnat număr de instituții de artă stabile menite să contribuie la consolidarea noilor relații, ci și prin ceea ce continuă, asimilînd critic, cu o selectivitate mereu mai adecvată și eliberată de leștul unilateralizărilor, fructul tradiției. Pînă la acest moment istoric, scopul acoperirii cu deservire teatrală a întregului teritoriu era atins, nu rareori, prin eforturi eroice, în turnee care rămîn momente memorabile. Deși leagăn al teatrului românesc (cum istoria atestă atît de sugestiv atît prin varietățile de teatru popular, cît și prin mărturiile privind începuturile teatrului cult în limba română și în limbile naționalităților conlocuitoare), slujind idealul afirmării unității naționale și pe acela al progresului social, teatrul transilvănean nu era reprezentativ prin instituțiile sale (fie particulare, fie cele subvenționate de stat), ci prin extrem de largă audiență publică pe care a avut-o. A rezultat de aici necesitatea ca instituirea unei activități teatrale cu caracter permanent, pe o bază materială fără precedent în istoria noastră, să se finalizeze tocmai pentru satisfacerea acestei audiențe.

Este momentul în care aspirația exprimată cu o rară consecvență, și întruchipată exemplar în „Societatea pentru fond de teatru român”, găsește climatul efectiv al realizării sale.

Aceasta justifică aprecierea că o etapă distinctă — nu numai sub raport organizatoric, ci în complexitatea mișcării teatrale — se datează cu certitudine de aici. O perspectivă anumită a acestei etape, perspectivă fără de care afirmațiile noastre pot cădea în vidul autoamăgirii, s-a prefigurat deja. Actul critic, implicat în discutarea și consemnarea evenimentelor petrecute în perimetrul teatrului, a trecut cu necesara înțelegere a relativității (temporale) a punctelor sale de vedere, de la examenul detaliilor (consemnat mai ales în proliferarea cronicii de spectacol) la analize mai ample.

Timpul prezent al acestei etape marchează, în faptul ascendenței calitative a spectacolelor, confirmarea premiselor; sfera de atracție a teatrului este astăzi, ca întindere, mult mai mult decît și-au putut dori chiar și cei mai optimiști promotori ai „Societății pentru fond de teatru român”. Cît privește profunzimea ecoului, efortul principal al momentului actual o vizează tocmai pe aceasta.

Reperul pe care l-am fixat nu are doar o însemnătate metodologică. În jurul său se prefigurează direcția estetică unitară, relevabilă în formele ei specifice pentru întreaga mișcare teatrală românească, a unei arte de esență realistă menită să accelereze schimbul de valori și, pe această cale, să dea acel *conținut nou*, corespunzător idealurilor noii societăți, *conștiinței unității naționale*. Din perspectiva timpului, liniile de forță ale acestei direcții estetice (dar nu numai estetice) se deslușesc prin conținutul repertoarelor — poate mai mult chiar prin *direcția evoluției lor* — și de asemenea în acele realizări de vîrf ale întruchipării scenice a unor opere ale dramaturgiei naționale. În rîndul acestora nu se pot ignora piesele lui Delavrancea *Apus de soare* și *Luceafărul*, *Despot Vodă* a lui Alecsandri, *Ulaicu Vodă* de Davila și altele prezentate la Cluj, Baia-Mare, Sibiu, Brașov, Timișoara, Oradea. Sigur că teatrul transilvănean în ansamblu păstrează și alte trăsături caracteristice, între care sensibilitatea la o dramaturgie de factură romantică, echilibrul factorilor sintezei teatrale — și de aici rezerva față de exaltarea rolului regizorilor în teatrul modern, rezervă prelungită și în atitudinea sa față

de inovație, pe care o asimilează într-un ritm mai lent. Este un teatru al actorului de solidă profesionalitate, expus riscurilor devoțiunii pentru un anume gen, chiar dacă disponibilitățile sale sînt mai largi. Oricine poate însă constata că nu e vorba de un tablou înghețat, cu o finalitate regională, ci mai curînd de un moment al evoluției, favorizat din ce în ce mai pronunțat de schimbul rapid de valori, caracteristic teatrului contemporan. De aceea cred că se poate afirma că valoarea acestui teatru nu e oglindită, astăzi mai mult ca oricînd, în imaginea de ansamblu, ci de detaliile sale. Direcția evoluției se citește mereu în harta microstructurii.

Într-adevăr, avem în cei 20 de ani ce constituie vîrsta teatrelor din Transilvania (cu excepția Teatrului Național din Cluj, celelalte sînt înființate începînd cu 1 iunie 1948 — Sibiu, în același an Brașov, un an mai tîrziu Timișoara, apoi celelalte pe rînd, pînă la 30 decembrie 1952, cînd își începe stagiunea sa teatrul din Baia-Mare, urmează Tg. Mureș și, chiar în acest an, Satu-Mare) suficiente repere menite să afirme cîteva direcții remarcate în contextul artei teatrale naționale.

Instituție de prestigiu, Teatrul Național din Cluj, deși trece prin experiența (nu totdeauna fericită) a numeroase schimbări de profil (în repertoriu sau în orientarea artistică), încearcă să păstreze o linie de continuitate, căreia activitatea din ultimele stagioni i se integrează armonios. Se întîlnește preocuparea pentru a nu ceda influențelor trecătoare (chiar dacă ele cuprind restul teatrelor, dintre care unele și ele purtînd titlul de Naționale), cum și cele privind profilul specific al instituției, exprimat atît prin fidelitatea față de un anumit stil interpretativ, cît și prin cea față de o zonă de altitudine a dramaturgiei. În spectacole ca *Ifigenia în Aulida*, *Constructorul Solness* de Ibsen, realizate sub conducerea regizorului Vlad Mugur, directorul Naționalului clujean, cît și în programul imediat ori de perspectivă, s-au putut desluși asemenea preocupări.

O direcție care a fost generatoare de emulație, și sub semnul căreia au evoluat apoi și alte teatre ale țării, a fost aceea pe care a instituit-o la Sibiu regretatul Radu Stanca. „Reteatralizarea” teatrului, pe care a încercat-o atît în rezolvări teoretice, cît și în practica sa regizorală (prelungită în spectacole de interes la Naționalele din Cluj și Iași și chiar la Turda, unde în general nu se poate vorbi încă de nici o tentativă de direcție estetică originală), a constituit, după cum timpul confirmă, nu numai un moment, ci premisa consolidării unei echipe aflate și astăzi într-o fericită stare de emulație. Atît prin Mihai Dimiu, Mihai Raicu, cît și prin Călin Florian (care duce echipa, montînd *Prima zi de libertate* a lui Leon Kruczkowski, la un premiu al unei confruntări, de ecou) și, mai tîrziu, prin alții, care găsesc aici o trupă de bună profesionalitate, se continuă de fapt munca stăruitoare, începută ca o *universitate de teatru* (decî de la cultura actorului pînă la cultivarea sensibilității sale), depusă de Radu Stanca. Născută sub aspirația „universalizării” lui Caragiale, actuală și astăzi, montarea în alb-negru a *Scrisorii pierdute* reprezenta, alături de experimentul cu piesele lui Pușkin sau de tulburătoarea *Steaua fără nume* a lui Sebastian, tendința inovatoare așezată pe fundamentul solid al unei elaborări care implica deopotrivă formă și conținut. Reținînd cu ani în urmă o piesă ca *Stana*, adaptare după Agârbiceanu de Dumitru Stan Petruțiu și Nicolae Pîrvu, Radu Stanca socotea că ea poate da naștere unui „spectacol prin care profilul unui teatru din Transilvania să cîștige în particularitate și autentic”. Yannis Veakis, excelent pedagog și nu mai puțin subtil interpret contemporan al operelor clasice, a consolidat la Sibiu, prin *Rețeta fericirii* a lui Aurel Baranga, prin *Despot Vodă* — montare polemică a dramei istorice — și apoi prin *Cymbeline*, această orientare. El aduce însă ceva nou, resimțit

mai ales când, după reperul fixat de Dan Nasta prin direcția spectaculosului alegoric (*Hamlet. Căruța cu paiațe, Sonet pentru o păpușă*), încearcă la Timișoara să dea substanță scenică unui teatru de rigurozitate geometrică, aspru uneori în expresia sa, bogat în faldurile scenografiei de care uezază (semnată consecvent de Elena Pătrășcanu-Veakis). Teatrul în care a lucrat, și pe scena căruia au evoluat personalități actoricești cu totul remarcabile, rămînc în planul evaluărilor estetice apt și dornic de orientări noi. Nu este singura instituție, de altfel, din Transilvania care a facilitat afirmarea unor direcții estetice rodnice pentru întregul teatru românesc. Lucrînd la teatrul din Oradea, Radu Penciușescu încerca în *Ciocîrlia* de Anouilh (jucată cam în același timp cu *Sfînta Ioana* de Shaw la Teatrul Municipal) să definească o direcție a lucidității, orientare împlinită apoi, e drept, pe alte scene, dar de neignorat pentru evoluția teatrului unde se afirmase pentru prima dată. Într-un alt mod lăsa tot aici Valeriu Moisescu o direcție posibilă (din păcate, inconsistent afirmată mai apoi chiar în activitatea lui), după cum la Baia-Mare regizorul Mihail Dimințiu de minimele schimbări ale teatrului din orașul său natal Ștefan (Ștefan) și actorii Coca Andronescu, Ion Siminie, Eugen Mercus reprezentaseră posibila orientare spre un teatru vivace, tînăr în spiritul său, cu valențe deschise spre spectacolul de tensiune. În primii ani de activitate, un anume romantism de factură modernă respira din spectacolele tinerei echipe (de proaspeți absolvenți) a teatrului din Tg. Mureș. *Gilceville din Chioggia* sau *Jocul de-a vacanța*, un spectacol de Filippo în regia lui G. Harag ilustrau tendința, astfel încît conlucrarea pe aceeași scenă a unei echipe de teatru în limba română și a alteia de limbă maghiară acționează emulativ. Este o particularitate relevantă cu atît mai mult cu cît nu e vorba de un caz izolat, precedentul său fiind reprezentat prin efectele, de observat pe toate planurile, ale activității pe aceeași scenă a unor colective teatrale de limbă română, maghiară și germană la Timișoara, română și germană la Sibiu, română și maghiară la Oradea. Tabloul reperelor axiologice în teatrul transilvănean al acestei perioade nu ar fi complet fără relevarea meritelor colectivului unui teatru de mare tinerete artistică, cum este acela de limbă maghiară de la Satu-Mare.

Sigur că direcția estetică, uneori doar prefigurată, alteori devenită marcă a instituției, și astfel puncte a liniilor de forță din teatrul nostru actual, a apărut cel mai frecvent ca legată de activitatea unor animatori. Dacă n-am urmărit însă doar un simplu inventar onomastic — sînt conștient că omisiuni ar fi de îndreptat, oricît am diferenția criteriile aplicate — aceasta se datorește faptului că deseori momente de emulație din activitatea unui teatru (sau a unui grup de teatre) s-au produs într-un context mai larg. Așa, de pildă, resurrecția spectacolului istoric este o direcție estetică în care aportul teatrului transilvănean e precumpănitor. Ea privește deopotrivă spectacole de amploare prezentate pe aproape toate scenele, diferențierea între un *Io, Mircea Voievod*, de rezonanțe clasice, patetice, de la Timișoara, și *Ulaicu Vodă*, montat de Mihai Raicu la Brașov — cu o veritabilă vocație a demitizării — nefiind numai una de stil, ci și de atitudine. Sigur că nu poate fi vorba la Brașov de o direcție, teatrul trecînd, cum se știe, prin școala dramei realiste (ilustrată de un ciclu al regizorului Ion Simionescu), fără a oferi însă, în timp, alte repere de luat în seamă. Situația particulară a colectivelor din Turda și de la Reșița face de asemenea inoperantă analiza din acest unghi; ele sînt confruntate în activitatea lor cu alte obiective, și cred că nu e de ignorat efortul depus aici (cu contribuția unor creatori din întreaga țară) pentru a le situa la ceea ce s-ar putea considera o valoare medie a activității de deservire teatrală.

Tabloul dinamic, suferind neconcentrat mutații, trăind interacțiunea specifică unei mișcări artistice vii (ca aceea care are loc în țara noastră), geografia reperelor axiologice se refuză oricărui bilanț. Ea rămîne de domeniul potențialului, direcție a unei traiectorii imposibile de anticipat. Substanța ei e mișcarea. Dacă o apreciere generală nu este totuși hazardată, sigur că ea nu poate fi alta decît aceea că, deopotrivă în noul teatru transilvănean și în acela al întregii țări — ca și în viață, în general, a țării —, noua realitate socială a acționat ca un accelerator al acestei mișcări progresive.