

# SPECTACOL ȘI IDEE

■ MIHAI  
NADIN

Dacă teatrul este spectacolul — prin intermediul căruia textul scris devine dramaturgie, iar toți ceilalți factori ai sintezei se recomandă ca atare (regizor, actor, scenograf, personal tehnic) — atunci e limpede că a cerceta teatrul, indiferent de perioada cercetată, înseamnă a cerceta spectacolul (sau, când este cazul, a-l reconstitui). Determinarea sa specifică îl face amăgitor ca licărirea în noapte a licuricilor; dar nu și inabordabil. Sigur, a trăi spectacolul — chiar dacă după aceea urmează obiectivarea (atît cît poate urma) — este altceva decît a-ți-l imagina, a-l deduce din cronicile altcuiva (și alții din cronică noastră), sau a-l „vedea” din fotografii sau filme.

Există însă un anumit element care nu e afectat de coroziunea timpului și care chiar dacă nu e spectacolul, îl reprezintă pînă la un punct. E vorba de *ideea* sa, de *concepția* pe care a transpus-o în carne și sîngele ființei sale trecătoare. Nu identificăm concepția cu ideea, subliniem însă relația lor reciprocă, intercondiționarea lor. Așa stînd lucrurile, ori de cîte ori vorbim de perspectiva estetică din care privim spectacologia, nu înseamnă că ne oprim la categoriile formale, nici că ne putem mulțumi cu o examinare la nivelul aparentelor, ci căutăm să înțelegem relația, necesară sau întîmplătoare, dintre o anumită tendință și cauzele ei, dintre realitatea spectacolului și factorii (sociali, politici, administrativi etc.) care au contrazis o direcție estetică sau alta.

Semnul decisiv al momentului de la care privim în urmă istoria de circa 30 de ani a spectacologiei românești este acela al democratizării teatrale. Diseminarea instituțiilor de spectacol (nu numai teatral) a redistribuit

unele valori (Mișu Fotino și Nunuța Hodoș la Brașov, Dorel Urlăteanu la Oradea etc.), dar noile teatre și-au format trupele nu numai din actorii consacrați (diverse nivele de consacrare), ci și din serii succesive de noi veniți, amatori de regulă, care au insuflat spectacolelor, în care s-au găsit distribuții, spontaneitate, trăire și o anume ingenuitate. Evoluția teatrală în timp a fost una spre cultură, deși a rămas constantă nostalgia acelei spontaneități și ingenuități de care aminteam (dovadă „redescoperirea” actorilor neprofesioniști, distribuirea „cinematografică” de tip Margareta Pislaru, N. Secăreanu etc.).

Nevoia perfecționării profesionale a determinat succesive faze de redescoperiri. Ne explicăm astfel, luînd în discuție tot ideile afirmate și concepția ce a guvernat punerile în scenă, de ce, vreme de peste un deceniu, în fapt pînă la spectacolele lui Radu Stanca (la Sibiu și Cluj) și pînă la acel atît de comentat *Cum vă place* (1961) al lui Liviu Ciulei, avem o succesiune de spectacole în care se joacă după „programa analitică” a unui curs „scurt” de teatru, urmat evasi-unanim, în general sub devisa unică a teatrului de „linie” al lui Stanislavski (dealtfel destul de bine cunoscut în România).

Studii recent publicate (de pildă în volumul *Teatrul românesc contemporan, 1944—1974*, Editura Meridiane) s-au preocupat atît de aspectele continuității (linia tradiției) în arta interpretativă, cît și de cele de negare (dialectică, sau nu). Vom reține aici că spectacologia românească de astăzi nu-și fișează începuturile numai la un moment (sau mai multe) de ruptură — de pildă cel legat de dispariția unor teatre și apariția altora, distribuite după alte criterii și alte cerințe — ci și

la momentele de continuitate ale activităţii unor regizori, la Sibiu, la Oradea, la Craiova sau Bucureşti. Şcoala regizorală românească s-a format făcînd „şcoală”. Subliniem acest aspect — şi nu este esenţială lista, ci tendinţa de care vorbim, şi astăzi evidentă — întrucît omogenizarea (relativă) a mişcării teatrale este opera simultană a apariţiei şi valorificării a noi promoţii de actori, regizori, scenografi, teatrologi.

E limpede însă că oricît de atentă ar fi încercarea de sistematizare, ea stă sub riscul de a nu putea restitui toate detaliile. Situăm oricum în afara conului de lumină al estimării estetice acele tendinţe nesemnificative (epigonice, şablonarde, dogmatice) care s-au manifestat paralel cu afirmarea originală a unui concept de teatru care nu ignora nici tradiţia, dar nici înnoirea artei spectacolului în societatea contemporană şi în noile condiţii de existenţă ale omului. Într-o linie de analiză sistematică întîlnim asemenea tendinţe ca cele spre concepţia teatrului de reprezentare, a teatrului-eveniment sau a celui metaforic, alături de teatrul trăirii, un teatru orientat spre realismul psihologic (sau mai exact spre verismul de acest tip). În orice caz, tendinţele nu sînt opera exclusivă a regizorilor. Asistăm la punerea în relaţie a personalităţilor, relaţii frecvent dominate de actori, care-şi pun uneori decisiv amprenta asupra unor teatre sau asupra unor reprezentaţii. Am distins astfel o linie estetică a spectacolului de virtuoizitate —, în care actori de diverse tipuri (de la Lucia Sturdza Bulandra, la Vraca, Braborescu, Miluţă Gheorghiu, Birlic şi pînă la Radu Beligan, George Constantin, Toma Caragiu sau Virgil Ogăşanu — lista rămîne evident deschisă) beneficiază de regia care îi pune cel mai bine în lumină, după ce i-a distribuit inspirat (Moni Ghelester, Al. Finţi, D. D. Neleanu etc.). De asemeni, o linie de spectacol a romanticismului poetic, una a spectacolului de idei (fructificînd ceea ce s-a numit dramaturgia de idei — literatură de dezbateri, orientată conceptual), alta a realismului milos (erud) al

caractorelor — de exemplu de notorietate: *D-ale carnavalului*, în întregul concepţiei sale şi în linia pe care a confirmat-o varianta la *Domnul Biedermann şi incendiarii*, ducînd la o evoluţie departe de epuizare. Distingem de asemeni, spectacolul stilizării, cum şi pe acela al teatralităţii, direcţie în care s-au distins numeroşi regizori tineri.

Fireşte, sugestiile făcute nu sînt rigide. Realitatea teatrului nu este reductibilă la formule. Dar modelele de tip cognitiv ne interesează tocmai pentru a ordona cu ajutorul lor ideile, concepţiile prin care teatrul s-a păstrat în memoria şi conştiinţa publică.

A cunoaşte înseamnă, şi asta nu numai în teatru, a fi conştient şi a avea puterea de a schimba, de a ameliora. Tendinţa fără de care se intră în labirintul conservatorismului şi manierei, rătăcind acolo fără busola expresiei reale, necontrafăcute, a interesului public. Sigur, tipologia schiţată în rîndurile anterioare nu epuizează teatrul românesc în evoluţia sa. În plus, tabloul dat se poate completa cu tipologii rezultînd din alte perspective — morală, filosofică, ideologică, sociologică. Ceea ce, însă, nici o altă serie tipologică nu poate spune este felul în care spectacolul, ca formă de existenţă a teatrului, a împlinit (sau a ratat) idealul artistic ce a stat la baza lui. Înainte de a fi orice altceva, teatrul este o artă. Orice scop şi-ar propune sau ar avea de împlinit — şi nu scopurile îi lipsesc — el o face fiind artă. Dacă mirajul teatrului e succesul (dar cite se ascund după acest termen atît de larg, şi cite scapă, de regulă, vederii noastre ?!) valoarea sa nu e totuşi suma sau durata aplauzelor (uşor de contrafăcut), nici lungimea (în cadrati sau mii de cuvinte) a cronicilor elogioase, ci forţa şi necesitatea ideii prin care se afirmă şi pe care, implicit, o afirmă. Penetraţia ei, imediată — spre spectatori, în timp — spre generaţiile succesive de creatori.

A reconstitui spectacolul după chipul şi înfăţişarea ideii sale înseamnă a-i prelungi viaţa. Perenitatea teatrului este expresia perenităţii ideilor sale.

