fața și reversul relației dintre om și destin"), exemplarele *momente* (unde „lectorul e silit să stea continuu la pândă, fiindcă, adeseori, scriitorul clipește complice din ochi abia perceptibil și semnele sale pot ușor să treacă neobservate"), românismul lui N. Steinhardt și secretul *Scrisorii pierdute* („codul binar «Iartă-mă–Te iert» nu mai funcționează în vremea noastră, nu pentru că nimeni nu ar fi putut să spună «Te iert», ci pentru că nimeni n-a căzut în genunchi, exclamând «Iartă-mă!»"), triomul Eminescu-Creangă-Caragiale („ultimul este cel ce relevă, de fapt, fiorul religios cel mai profund și înfiorat") și, firește, cele trei incursiuni care întregesc imaginea clanului prin copiii Mateiu, Luca, Ion și Tușki, „estetizându-se și rafinându-se spiritual".

Pomenesc la urmă eseul consacrat scenetei *Începem*, scrisă și reprezentată o singură dată la inaugurarea Companiei „Davila", de obicei neglijată și considerată un text minor în ansamblul operei lui Caragiale. Profesorul vede în ea, dimpotrivă, fondul serios de „artă poetică, o mică sinteză asupra problemelor teatrului și, mai ales, asupra artei actorului". Asociind-o ingenios cu *Improvizația de la Alma* a lui Eugen Ionescu și avansând ipoteza unei reluări"ca uvertură a unei premiere" (chiar!), distinge, printre „aberațiile burlești" ale Profesorului de estetică (aluzie la Pompiliu Eliade), viziunea unui teatru „viu, cald, fierbinte", de o incandescență fluidică... o teatralitate de-a dreptul stihială „a Doamnei abracadabrante, cu temperamente pasionale într-un ritm infernal". Treptat-treptat, comentariul lui Caragiale începe să semene tot mai mult cu acela al excentricei Doamne din instantaneul său: «Ce vervă fosforică!... A intrat, a uimit, a răsturnat, a devastat și se duce ca o furtună luminoasă, ca un meteor orbitor...»".

Traseul eseistic al unei idei

Când am văzut cartea Mirunei Runcan la sfârșitul lunii octombrie la un salon cultural UNITER condus de doamna Sorana Coroamă-Stanca, ce ne-a recomandat-o cu entuziasm, am avut simultan un sentiment de bucurie și o nedumerire. Bucurie asociată cu imensă prețuire pentru tema aleasă, în spectaculoasă eflorescență practică astăzi în lume și la noi, privind teatralizarea teatrului, cu adjuvantul nostru de reteatralizare impus de sinuozitățile istoriei. Termeni despre care tot discutăm de multă vreme, unii cercetători i-au ilustrat prin contribuția individuală a unor personalități din interbelic (Florica Ichim despre Camil Petrescu, Virgil Petrovici despre Victor Ion Popa și Ion Sava), în studii, monografii și comentarii curente apar nuanțat și frecvent, dar o radiografiere a dezvoltării conceptelor în spațiul cultural românesc, atentă și aprofundată, n-a încercat nimeni până acum. Motiv, firește, de recunoscătoare stimă pentru eseista Miruna Runcan, care, de mai multă vreme, scrutează cu subtilitate estetică, direcția și tendințele. Pe un câmp vast de sincronizare, sau nu, cu cel internațional. Nedumerirea privea arcul investigației, 1920–1960... adică, de ce 1960, ziceam eu, când tocmai anii '60 au fost cei mai înfloritori pentru confirmarea temei? Cu o memorabilă confruntare privind autonomia viziunii teatrale față de criteriile extrateatrale impuse atunci de o ideologie demagogică în cazul spectacolului *Cum vă place* de William Shakespeare al lui Liviu Ciulei; cu autoritare luări de poziție teoretice ale regizorilor, care au încununat la acea dată direcția de afirmare modernă a teatrului românesc prin celebrele lor spectacole de o splendidă expresivitate, Radu Penciulescu, Lucian Pintilie, Valeriu Moisescu, David Esrig, Lucian Giurchescu, Dinu Cernescu; de ce nu 1970, am zis eu?

N-aș putea spune că am înțeles asta după parcurgerea celor 315 pagini ale cărții (îngrijit publicată de Editura Eikon, Cluj-Napoca, „Biblioteca Teatrul Imposibil", 2003, cu o atractivă ilustrație în care pe fond roșu-negru, e reprodusă o caricatură a regizorului Aurel Ion Maican, de Victor Ion Popa). Am înțeles, desigur, că „această cercetare nu se dorește în primul rând o istorie a spectacologiei românești", cum afirmă net autoarea (pag. 285), ci înlăuntrul unei lente schimbări de mentalitate. Dar nu sunt convins – sau nu mă las convins – că urmărirea ideii se oprește tocmai în punctul ei maxim de evoluție, după schimbări lente și controversate, când se afirmă, se împlinește și se autentifică în noi ramificații teoretice, exploziv conținute în practică. O spune și autoarea, parcă întinzând o nadă: „Deceniile care vor urma vor produce elaborarea unui model spectacologic în fine admis în mod egal de către creatori dar și de către spectatori" (pag. 311). Da, dar în *desăvârșirea ideii* avută în vedere. Atunci de ce convingerea că „ciclul de evoluție al teatralizării, ca fenomen specific târziei noastre modernități, și-a încheiat parcursul" înainte de 1960? (pag. 10).

Miruna Runcan ne stimulează interesul pentru cercetarea sa de la început cu o întrebare simplă: „A teatraliza teatrul? Dar încotro a fugit, s-a depărtat acesta de propria-i natură ca să-i fie necesară o restituire? Cumplit de dificilă întrebare" (pag. 5). Aparent simplă, deci, pentru că presupune o vastă și minuțioasă explorare a istoriei gândirii teatrale românești pe un segment de cinci decenii, când „acumulările ideatice și stilistice din interbelic produc o evoluție mai degrabă lentă la nivel teoretic, și profund individualizată la nivel spectacologic", iar momentul '56–'57 „pare să tragă... concluziile experiențelor dintre războaie, către un nou început" (pag. 306). Am putea amenda în parte lentoarea evoluției teoretice din interbelic, astfel formulată, cu însăși diversitatea de opinii și principii exprimate îndrăzneț, competent, în epocă, de voci pe care le evocă chiar autoarea în prima parte a volumului, autoritare și bogate în referințe dacă se aud distinct (și meritat) pe două treimi din volum (192 de pagini). Dar e vorba, mai degrabă, de lentoarea (sau indiferența) receptării acestor voci, de ne-coagularea lor într-o *acțiune programatică*, într-o *mișcare colectivă unitară,* în măsură să determine o schimbare de mentalități în modul de a percepe și a crea teatrul, ca sinteză artistică autonomă. Cum spectaculos s-a întâmplat în '50–'57, moment unic în viața teatrului românesc, prin ieșirea la rampă a unei noi generații de regizori care și-a revendicat această autonomie, în virtutea unei științe profesionale specifice.

Volumul urmărește, așadar, evoluția ideii de teatralizare în două etape, prima referindu-se la enunțul și cristalizarea ei relativă în perioada interbelică și a războiului, a doua reluând-o, așa cum s-a formulat ea în anii '50, cu sintagma *reteatralizare.* Este, după câte știu, *o primă sinteză cuprinzătoare* a dinamicii unui concept estetic, în fluctuațiile inedite cu timpul, în istoria teatrului românesc, și pentru asta autoarei i se cuvin neprecupețite elogii. Modul de investigare este sistematizat pe direcții care conturează fațete ale determinării problemei, de la optimismul formei și absența interogației (pag. 15), genul de trupă, genul de teatru (pag. 21) la sincronizarea cu gândirea teatrală europeană și autonomizarea regiei (pag. 36). Unul dintre cele mai interesante capitole este cel intitulat „Jocul ideilor în căutarea regiei moderne", și cel mai bogat, unde autoarea ia în discuție aspecte multiple care privesc starea, organizarea și proiectele teoretice de program artistic ale unor cunoscute personalități. Subliniind din capitolele anterioare rolul important pe care l-au avut în privința teatralizării experiența lui Victor Ion Popa la Cernăuți, a lui Aurel Ion Maican, Ion Sava și George Mihail Zamfirescu la Iași, în anii '20, în „cea mai spectaculoasă etapă de înflorire din destinul teatrului", dânsa sesizează că „o piață a valorilor estetice nu se poate dispensa de confruntarea concurențială a unor instituții cu adevărat alternative" (pag. 105). Teatrele

naționale vizau un rost educativ, companiile particulare nu se deosebeau în intenție și structură și, mai ales, nu aveau parte de „casta producătorilor" care să le susțină, ca în alte părți ale lumii. Iar grupurile de avangardă au fost sporadice și efemere. În „jocul ideilor", cercetarea semnalează opiniile lui Victor Ion Popa, Camil Petrescu, George Mihail Zamfirescu, Ion Sava, Haig Acterian despre pregătirea actorilor și starea învățământului (conservatoare, dominate de modelele de predare ale unui număr nu foarte mare de maeștrii-actori), chestiuni de arhitectură teatrală, scenotehnică, iluminat („în ce măsură mutația centrului de greutate de pe text pe decor (imagine) poate trece de la vis la realitate" (pag. 125), în fine, din încrucișarea ideilor expuse, o deslușire a superficialității artei teatrale, către un nou „primat". Cu zone de adeziune asumată, în raport cu ideile de pe alte meridiane, și de respingere fățișă. Sunt pomeniți Soare Z. Soare, cu elogiul său pentru actorul expresionist, „triunghiul" de teatralizare propus de Ion Marin Sadoveanu – Stanislavski, Meyerhold, Tairov –, deliteraturizarea preconizată de Mihail Sebastian, revoluția gândirii lui Wagner în materie de regie semnalată de Victor Ion Popa, cu deosebire studiul lui Camil Petrescu *Modalitatea estetică a teatrului*, cu referiri la viziunea plastic-imagistică a noii regii, și frecventele intervenții publicistice ale lui Ion Sava, „corifeul teatralizării", pentru „mult visata sa spectacologie, văzută ca *știință a teatrului*" (pag. 166). Și concluzia: la sfârșitul celui de-al doilea război mondial „teatralizarea nu are o unică definiție". La noi ca și aiurea.

Reteatralizarea, expusă în partea a doua, e o problemă a supremației de viziune a regiei întreruptă un deceniu de politica de îndoctrinare violentă dusă de noile autorități. Izbucnește cu forță în primăvara anului 1956, printr-o dezbatere inițiată de revista „Contemporanul" și susținută din vară și de revista de specialitate „Teatrul", înființată atunci, în care ies la atac tinerii regizori renumiți în cenaclu și simpatizați (Vlad Mugur, Mihai Raicu, Sorana Coroamă, George Rafael, Radu Stanca, George Dem. Loghin, Liviu Ciulei, Toni Gheorghiu ș.a.). Și izbândește în confruntare deschisă din ianuarie 1957 la consfătuirea oamenilor de teatru, când „baza operațională pentru o schimbare de mentalitate este așezată [...] probând faptul că evoluția naturală a unei mișcări artistice nu poate fi oprită" (pag. 282).

Strălucit excurs! Ce importanță mai are că în ilustrarea acestei ultime perioade ghidul nostru se folosește numai de comentariile revistei de specialitate, abandonând altele, pe cele din „Contemporanul" îndeosebi, cercetate înainte.

Și, pentru că a pomenit de teroarea care a reînceput brutal la sfârșitul lui 1957, adaug o mărturie personală din anul următor. Când, angajat în octombrie 1958 unde nici nu visam, la revista *Teatrul,* între euforia și inhibiția mea de a mă afla prematur acolo, s-a strecurat un ghimpe neliniștitor: se vorbea în șoaptă, cu aluzii și fraze neterminate, manuscrisele erau refăcute și politizate obsesiv. Plutea între pereți o spaimă și umbre sinistre păreau a se ivi la fiecare deschidere de ușă. Pentru că de acolo au fost ridicați de Securitate Ion D. Sârbu și Ștefan Augustin Doinaș în primăvară, iar redactorul-șef Horia Deleanu demis în vară. Funcționam sub teroare, interimatul redactorului-șef adjunct Florin Tornea era acut marcat de asta. La sfârșitul anului 1959, a venit de la Moscova un alt redactor-șef. Mi-a cerut să scriu o cronică la *Azilul de noapte* de Gorki regizat de Liviu Ciulei. Și pentru că i-am elogiat deschiderea universală a viziunii scenice, mi-a aruncat paginile pe jos, cu o scenă de isterie privind adeziunea mea neprincipială la formalism, în dauna spiritului slav presupus. Am demisionat. Peste un an, formalismul acuzat la *Cum vă place* a produs o reacție energică de confruntare de opinii, din care a ieșit șifonat. Și a triumfat autonomia viziunii regizorale – teatralizarea, sau reteatralizarea pe care ați numit-o aici, doamna Miruna Runcan. Cu salba de înscenări memorabile pe care tot cred că o veți evoca, într-o explorare ulterioară, cu aceeași parcimonie si patimă cu care ne-ați răsfățat acum pe traiectoria unei idei. În fond, vie ca și teatrul.