

Oltița CÎNTEC

Sincretismul postbelic, modalitate de extindere a teatralității

Peisajul artistic al perioadei postbelice abundă în demersuri originale. Comparativ cu veacurile precedente, secolul al XX-lea a adus mult mai multe bulversări, provocate de creatori și curente îndrăznețe care au îmbogățit, ca în nici o altă vreme, spiritualitatea. Intervalul ultimelor șase decenii, unul de sedimentare culturală după sincopa provocată de cel de-Al Doilea Război Mondial, a excelat în căutări, contestări și inovații, afirmate curajos și răspicat, într-un ritm rapid. În conexiune cu celelalte manifestări ale spiritului, teatrul a fost contaminat și el, plasându-se sub același semn: experimentul și înnoirea. Noul teatral a fost reflexul unei operațiuni de contrazicere a formulelor tradiționale, dar, odată lansat, s-a manifestat alături de variantele clasice și a conviețuit artistic cu ele. Creatorii au optat, în funcție de sensibilitatea și viziunea lor, unii, pe drumul deja consacrat, alții, pe cărări mai puțin umblate.

Orice este permis, acesta a fost orizontul trasat, larg, de o avangardă care nu numai că îngăduia orice alăturare, orice combinație, ci chiar o încuraja. După ce academismul trasase jaloane riguroase, ce nu trebuiau încălcate, înscrierea în canoane constituind principala îndatorire a artiștilor, experimentatorii începutului de secol trecut propuneau o cu totul altă paradigmă. Normele, regulile stricte erau abolite și înlocuite cu o libertate absolută de creație, condiție *sine qua non* a evoluției. Încercările de pionierat artistic din perioada interbelică dovedeau multiplele variații posibile, așezând pietrele de temelie a ceea ce s-a desăvârșit estetic după ce a doua conflagrație mondială s-a sfârșit.

Timp îndelungat, artele s-au orientat, fiecare, către ele însele, „izolându-se” pentru a se delimita de celelalte și pentru a se limpezi în privința a ceea ce constituie propriul limbaj și diferența specifică. Procesul era întru totul firesc pentru etapele de clarificare a identității și de afirmare a acestei identități. Conturarea universului propriu, stabilirea axiomelor definitorii, enunțarea lor prin creații-reper, semnate de personalități care să atragă atenția asupra genului, au reprezentat faze ale unui proces ce a dus artele la o culme, dincolo de care perseverarea pe aceeași direcție ar fi însemnat epuizare, drum închis. Acesta a fost momentul – un moment de câteva decenii bune – în care artele, firește, inclusiv teatrul, au resimțit nevoia unor împliniri. Atunci au încetat să mai fie preocupate doar de ele însele, de conservarea arealului și sistemului lor axiomatic, și au început să privească și înspre teritoriile învecinate; din care nu au ezitat să preia ceea ce li se părea potrivit pentru a se revigora, prin noi combinații, prin noi sinteze. Deși anunțat ca tendință încă înainte de jumătatea veacului anterior, fenomenul sincretismului s-a manifestat în toată plenitudinea după 1950. După acest moment istoric se poate vorbi chiar despre o preferință manifestă pentru o *estetică a impurului*, a unor combinații altădată inacceptabile. Artă sincretică prin definiție, teatrul a jonglat, pe tronsonul său postbelic, cu raporturile dintre artele ce i-au fost dintotdeauna ingrediente – literatura, pictura, muzica, dansul. Diversificarea proporțiilor dintre teatru și artele conexe și împrumutarea mutuală avantajoasă a unor procedee artistice au avut drept rezultate

aparitia genurilor artistice de graniță (teatrul-imagie, teatrul-dans, teatrul ambiental, teatrul ecvestru, teatrul instrumental, teatrul mijloacelor combinate). Reprezentând cea mai palpabilă concretizare a extinderii teatralității și către alte zone, noile forme de teatru, formele sincretice, au infuzat întreg spectrul artei. Sintezele de acest tip sunt absolut firești în diacronia cunoașterii și creației, iar istoria culturii oferă, prin însăși structura sa, suficiente mostre.

Secolul al XX-lea a mai operat o extensie importantă, lărgind sfera noțiunii de artă. De la o perspectivă (aristotelică), în care artisticul era limitat la un câmp de reflectări, prin *mimesis*, ale realității, arta modernă și postmodernă au realizat o tăietură în adâncime, extinzând plaja noțională a artei, prin coborârea ei în cotidian. Orice fapt de viață, gest ori mișcare, orice obiect banal poate deveni artă, prin descoperirea valențelor lui estetice și prin asamblarea într-un produs artistic. *Pop-art*-ul, *ready-made*-ul, teatrul de stradă, *happening*-ul au fost variante care au concretizat întoarcerea artei la nivelul cotidianului. Arta nu se mai mulțumea să reflecte existența, ci dorea să-i evidențieze acesteia frumusețea, apropiind-o, astfel, de public. Din postura izolării ei pe un pedestal – ca reflex, prin mimetism, al realității –, arta secolului al XX-lea s-a reîntors, a coborât printre oameni, difuzându-se în faptele de viață. Arta încetează să mai fie un prețios obiect, îndepărtat, greu tangibil, preferând popularitatea pe care o recâștigă așezându-se la nivelul publicului, printre întâmplările obișnuite.

Refuzul *mimesis*-ului, distanțarea creatorilor avangardiști de reflectarea de tip oglindă a mai avut o consecință majoră, petrecută, de asemenea, în secolul trecut: conceptualizarea artei. Nonfigurativul nu mai pornea de la un element al realității înconjurătoare, ci re-crea ontologicul cu mijloace conceptuale. Respingând obiectul artistic, arta abstractă se autodeclara „arta ideii”, apelând la concepte ca „materie primă” pentru realizarea unor experiențe estetice inedite. Menirea abstractului era să transfigureze artistic realitatea, să o codeze în simboluri imaginate de artiști.

În ceea ce privește teatrul, transformările suferite de această a patra dintre arte au fost atât de profunde încât au atins chiar structurile sale. Una dintre cele mai importante a fost disocierea teatrului ca literatură de teatrul ca spectacol, cu efectul direct al apariției unei noi „branșe” artistice: *arta spectacolului teatral*. După o îndelungată perioadă în care istoria teatrului se suprapunea peste aceea a dramaturgiei, punct de pornire și scop al teatrului, de la jumătatea secolului trecut trebuie realizată o distincție între teatrul ca dramaturgie și teatrul ca artă scenică. Panteonul artelor a inclus de atunci o nouă disciplină: arta spectacolului teatral. Cel care a făcut posibilă această modificare atât de importantă a fost *regizorul*. Acest „personaj” care a apărut, timid, la sfârșitul secolului al XIX-lea, a câștigat încredere, a prins curaj, și-a impus treptat personalitatea. El a îndrăznit să i se împotrivescă dramaturgului, a cărui operă o folosește adesea doar ca suport al unei noi creații – spectacolul –, căreia îi dă contur prin scriitura sa. Subsumându-și toate elementele scenice, pe care le reorganizează în creuzetul propriei viziuni, regizorul a devenit stăpânul scenei, în sensul că tot ceea ce se petrece în lumina reflectoarelor este efectul voinței sale artistice. Entropia declanșată de regizor în universul teatral afectează toate compartimentele scenei. Devenind el însuși autor, regizorul novator ajunge să nege texto-centrismul. Îl împinge pe dramaturg într-un plan secund, rezervându-și sieși locul din față, pentru că nu se mai mulțumește să pună în scenă, la propriu, un text, ci îl re-scrie scenic: reinterpretându-l, descoperindu-i sensuri la care scriitorul nici că se gândise, mutând acțiunea în alte timpuri ori în alte spații

geografice, eliminând ori adăugând personaje, mixând mai multe piese ori folosind partitura textuală doar ca pretext pentru a-și exprima propriile frământări. Numit și director de scenă, regizorul își asumă toate prerogativele artistice, devenind autocrat în spațiul de joc. Postura îl solicită mai intens, îl obligă la o pregătire mai vastă decât a celorlalți implicați (scenograf, compozitor, coregraf, actori), pe care și-i asociază, dar, de fapt, îi pune în slujba reprezentăției teatrale pe care-o concepe. Deși lucrează în echipă, regizorul își amplifică deliberat sarcinile scenice. În consecință, el trebuie să dovedească o capacitate sporită de imaginare, de anticipare, de sinteză, pentru a reuși să controleze elementele ce fac spectacolul. De la cel care avea grijă ca literatura teatrală să ajungă la public așa cum o așezase în pagină dramaturgul, acum regizorul accede la statutul de autor, elasticizând sfera de cuprindere a noțiunii.

Pe vremea când kilometrul zero al teatrului era textul, compoziția spectacolului o urma îndeaproape pe aceea a piesei scrise: expozițiune, intrigă, conflict, deznodământ. Ca o creație a regizorului, care are libertatea să pornească sau nu de la un text anume, spectacolul de teatru din istoria recentă a artelor nu mai urmează schema descrisă anterior, abandonând cu bună știință logocentrismul. Imaginarul scenic nu mai are ca sursă generatoare exclusiv textul. Se întâmplă tot mai des ca regizorul să configureze ideea de spectacol, aranjând mai apoi un scenariu, de unul singur sau în colaborare cu un dramaturg, rezultatul fiind componenta textuală a proiectului. Literalul, ca dimensiune esențială a dramaturgiei canonice, pierde astfel teren în favoarea spectacularului.

Și structura noii dramaturgii diferă de cea tradițională. În luptă cu regula aristotelică, ea e concepută după o poetică mai permisivă. Textul novator al secolului al XX-lea poate urmări o multitudine de linii narative, acțiunile pot fi multiple, simultane, paralele, rețeaua dramatică având mai mulți centri focali care îl provoacă pe privitor. Sunt și scrieri non-narative, cu compunere fragmentară, în care situațiile se repetă, cu diferențe de ritmare sau de accent, care nu urmăresc neapărat povestirea teatrală a unor fapte, preferând stările, haloul emoțional. Astfel încât nu e deloc exagerată aserțiunea că asistăm, în ultimele decenii, și la o substanțială ajustare a dramaticului ca gen. Formatul și conținutul clasic sunt modificate, frecvent chiar de dramaturgi, care simt că trebuie să intre în pulsul vremii. Scriitorii pentru teatru adoptă spiritul timpului, realizând piese de tip colaj, cu situații multiple, simultane, repetitive, cu citări și autocitări, după modelul postmodern. Nu mai există un singur centru de interes scenic, ci o multitudine, diverse acțiuni petrecându-se în același timp. Privitorului i se cere atenție distributivă, comunicarea nu se mai realizează exclusiv frontal, dinspre scenă spre sală, *feed-back*-ul e imediat, obligatoriu, și poate afecta la fel de direct evoluția evenimentelor. Spectatorul nu poate rămâne în afara ecuației. Publicul este asediat prin diverse tactici spectaculare, ce îl scot din pasivitatea formulei tradiționale. O formulă care-l țintuia în fotoliu și îi limita reacțiile la râs, oftat, foit, aplauze din când în când, gestul cel mai radical fiind părăsirea, mai mult sau mai puțin zgomotoasă, a sălii. Dramaturgul modern nu mai lucrează independent, la masa lui de scris, ci vine adeseori aproape de scenă, de regizor, împreună cu care redactează un text. Colajele, citările, rescrierile, intertextualitățile devin instrumente firești în arsenalul autorului de teatru contemporan. Există și suficiente exemple de regizori care preferă să-și scrie singuri textele. Fac adaptări, rescrieri pentru scenă, combină piese, preiau personaje ori teme foarte cunoscute, pe care le dezvoltă în noi contexte ficționale.

Scena, ca loc de prezentare a spectacolului, este și ea regândită, granițele ei sunt lărgite. Atunci când se joacă în incintele tradiționale, interpreții coboară de la rampă în sală, printre privitori, îi ridică pe aceștia de pe scaune, îi plimbă dintr-un loc în altul, îi silesc să aleagă o direcție în care vor să privească, îi implică în acțiune.

De la un punct încolo, reprezentațiile se simt constrânse de spațiile tradiționale și artiștii decid să le părăsească. Orice spațiu este bun pentru teatru, atâta vreme cât el se poate „fabrica“ o dată cu acțiunea teatrală propriu-zisă. Strada, edificiile de tot felul (biserici, galerii de artă, școli, parcuri, apartamente etc.) găzduiesc spectacole folosind decorurile naturale ori arhitectonice, pornind în căutarea audienței. Interpretii trebuie să fie cât mai aproape de privitor, relația artist–public fiind amorsată și de proximitatea fizică. Asaltat, spectatorul nu mai utilizează doar canalul de receptare tradițional – senzorial, rațional, emoțional – ci recurge și la visceral, intuitiv.

În sistemul logocentric, actorul ocupa rangul al doilea, după dramaturg, în traseul pe care-l parcurgea cuvântul scris către spectator. Apariția regizorului, afirmarea sa, coagularea unor noi genuri, a unor noi gramatici artistice au afectat și statutul actorului de teatru. În reprezentația de tip modern, actorul nu mai este epicentru, ci devine unul dintre elementele scenice. Interpretarea actoricească nu mai constituie centrul de greutate al spectacolului teatral, ci o modalitate de exprimare artistică, alături de multe altele. În mod paradoxal, deși actorul pierde prim-planul scenei, în formulele sincretice rolul său se complică, pretențiile sporesc. Abilitățile sale nu se mai pot rezuma doar la priceperea de a rosti clar, teatral, un text scris dinainte și memorat, de a creiona un personaj credibil. El trebuie să se dovedească un interpret complex, pentru că așa va fi solicitat, atât ca actor, cât și ca dansator, cântăreț, sportiv. În variantele novatoare de spectacol, cel mai potrivit termen ar fi acela de *performer*, pentru că interpretul trebuie să știe și să declame, dar și să danseze, să cânte, să-și utilizeze vocea ca instrument de sonorități, să-și exploateze mimica, să mânuiască diverse obiecte, să facă jonglerii, acrobații etc. Cei alarmați de îngrădirea creativității actoricești nu au de ce să se teamă. Standardele din fața actorului de teatru contemporan sunt încă și mai mari decât erau în teatrul de factură tradițională, fiind vorba despre noi provocări estetice, care-l obligă la o mobilizare a inventivității sale.

În ultima jumătate de secol, însăși noțiunea de spectacol a suferit ajustări. De fapt, extinderi. Noțiunea de spectacol, de ceremonie, de întâlnire, a migrat și către alte domenii, fascinate de arta teatrală. Printre ele, prezentările colecțiilor de modă, devenite adevărate spectacole, după modelul celor teatrale: pornesc de la o temă, o dezvoltă recurgând la simboluri care ne spun scurte povestioare despre această temă, exploatează motive și semne teatrale.

Cu atât mai puțin au rămas indiferenți la fascinația pe care o poate exercita un spectacol asupra unui auditoriu interpreții de muzică (rock, pop, jazz). Cu gândul la fani, și ei apelează la talentele regizorilor de teatru pentru a le concepe concerte în care mijloacelor muzicale le sunt atașate modalități de expresie tipic teatrală. De această dată, scopul nu mai este exclusiv prezentarea ultimelor compoziții, ci a elementelor fundamentale care definesc și individualizează un muzician. Tema e prestabilită, ea rezumă o dimensiune a universului componistic în cauză și e dezvăluită printr-o narațiune sonoră, după același tipar teatral; cântăreții își asumă și rolul de actori care evoluează într-o poveste plasată sub semnul muzicii.

Estetica ultimelor șase decenii stă sub semnul impurului, nu în sens peiorativ, ci în sensul renunțării la puritatea absolută a speciilor. Metisajele artistice repun în discuție specificitatea fiecărui gen și așază frontierele sub semnul labilității. Preluarea unor elemente tipice altor arte duce la apariția unor formule hibridizate, sofisticate, mai expresive, deci mai atractive pentru public. Sunt formule de graniță, sincretice, care au reconfigurat topografia culturală, îmbogățind-o prin noi specii. Noile specii au apărut și s-au impus printr-un subtil proces de osmoză între mijloace de exprimare teatrală și procedee caracteristice altor arte. Mereu în căutarea celor

mai potrivite formule care să-i exprime, creatorii au încercat să-și apropie și tehnici străine, teatralizându-le, revitalizând arta scenică și surprinzând publicul prin prezentare la rampă. Globalizarea, liberalizarea granițelor sunt realități nu doar sociale și politice, ci, iată, și artistice. Insularizarea ține de trecut, teatrul reconfigurându-și conexiunile cu artele-surori. Rețelizarea, alt *trend* al vremurilor noastre, obligă arta teatrală la (re)configurarea plasării sale estetice. Genurile rezultate prin sincretismul postbelic tocmai asta fac: edifică un nou sistem de relații între teatru și celelalte arte, iar nodurile acestei noi rețele sunt teatrul-imagie, teatrul-dans, teatrul gestual și toate celelalte.

Cel mai concret și mai vizibil efect al sincretismului ca modalitate de extindere a teatralității a fost generarea speciilor de graniță, recunoscute ca atare, care și-au definitivat și afirmat propriile limbaje scenice. **Teatrul-imagie** a traversat demarcația dintre artele plastice și teatru, a anulat-o, adresându-se publicului pe canalele vizualului; în prezent, ochiul este organul cel mai solicitat, asaltat cu mii de imagini pe secundă, cu fluxuri continue din care trebuie să le trieze și conserve doar pe acelea care au relevanță. Într-o lume a clipurilor, a esențializării prin imagine, a *zapping*-ului, receptarea de factură vizuală pare să fi surclasat alte tipuri. Teatrul-imagie diminuează contribuția cuvântului ori renunță la cuvânt în favoarea imaginii, considerând comunicarea vizuală mult mai eficientă artistic. Cuvântul este folosit doar ca sonoritate, ca o componentă acustică a imaginii scenice. **Happening**-ul (cu variantele sale, **performance** și **instalații**), **teatrul-imagie**, **teatrul multimedia** sunt variante, rezultante ale operațiunii de teatralizare a artelor plastice, a luminii, culorii, formelor și volumelor.

Teatrul gestual și **teatrul-dans** au apropiat alte două arte înrudite, teatrul și coregrafia, redescoperind corpul, caligrafia motrice și vocea protagoniștilor, teatralizând gestul, mișcarea și dansul, și transformându-le în mijloace de expresie favorizate. Corporalitatea revine în atenția creatorilor de teatru într-o nouă lumină. Teatrul gestual și teatrul-dans au revoluționat nu numai raportul teatrului cu corpul actorului/dansatorului, ci și raporturile cu muzica. Armonia este abandonată, coloana sonoră se poate rezuma la o suită de tăceri ori de zgomote produse în cele mai felurite moduri, la colaje dintre cele mai uimitoare, pentru că alături fragmente de muzică populară, simfonică, pop ori prelucrări ale acestora. Perspectiva s-a modificat radical și prin transformarea raporturilor dintre muzică și dans. Dansul contemporan încetează să mai fie, cum era cel clasic, o ilustrare prin mișcare a partiturii muzicale, și devine „desenul“ coregrafic pentru care este creată muzica de scenă. Compoziția coregrafică se naște concomitent cu cea muzicală, între ele nemaifiind raporturi de preexistență ori de subordonare. Coregrafia și muzica sunt gemelare, se presupun, se sprijină reciproc.

O punte a fost aruncată de teatru și către **muzica simfonică**, a cărei interpretare este animată prin elemente teatrale executate chiar de instrumentiști. Genul a fost botezat **teatru instrumental** și urmărește dinamizarea interpretării unei partituri prin teatralizarea ei. Adică și prin interpretarea actricească a partiturii, încercând-o cu mai multă emoție, transmițând-o publicului nu doar sonor, ci și vizual și cinetic.

Arta spectacolului de operă a fost și ea infuzată de teatralitate, toți regizorii importanți ai scenei ultimelor decenii realizând și reprezentații de acest tip. Câștigul a fost o creștere a gradului de teatralitate a spectacolului de operă. Având ca materie primă compoziții de acum câteva sute de ani, opera a încercat să-și depășească academismul, impunând soliștilor săi implicarea actricească, în beneficiul intensității dramatice, a trăirii și a forței de convingere. Din colaborarea teatrului cu opera a avut

de câștigat și arta teatrală. Unii regizori au prețuit somptuozitatea spectacolelor de operă atât de mult, încât au importat-o și în creațiile lor teatrale.

Martore la sincretizarea realizată de teatru, celelalte arte ale spectacolului au procedat la fel. O „tulpină” conexă, care apropie arta spectacolului de operă de concertul simfonic, este **opera în concert**, o variantă care o aduce în sălile filarmonicilor. Aici, în acordurile orchestrelor simfonice, vocaliști de marcă susțin arii cunoscute ori, dimpotrivă, în primă audiență, pentru a le supune probei publicului înainte de a deveni spectacole.

Când clasică scenă s-a dovedit neîncăpătoare pentru fantezia regizorilor, **teatrul ambiental** a deschis porțile și a vizat și alte spații: în aer liber (străzi, parcuri, curți interioare, stadioane) sau incinte (biserici, gări, baruri, școli) a căror arhitectură devenea scenografie gata construită. Astfel, au fost teatralizate și spațiul și arhitectura, cu un câștig evident în planul relației artei teatrale cu publicul. Ieșită din instituțiile tradiționale, arta spectacolului teatral s-a apropiat de spectatori, într-atât de mult încât adesea i-a și implicat, nu doar afectiv, ci efectiv, în reprezentație.

Creatorii au privit admirativ la maniera atât de directă și de simplă, dar eficace, în care ciroul se adresează publicului, la capacitatea sa de impresionare. Prin combinarea dresurii cailor cu elemente de coregrafie umană și cu muzică contemporană a apărut **teatrul ecvestru**. Alții au redescoperit **teatrul ambulant**, ca mod de viață și de creație, întorcându-se în timp și practicând nomadismul artistic.

Acolo unde alții s-ar fi așteptat cel mai puțin, în lumea inanimatului, inventivii au revelat un potențial nemaipomenit. Sub acțiunea fanteziei, materiale de tot felul au devenit obiecte teatrale și, într-un **teatru al mijloacelor combinate**, s-au înregistrat performanțe pe care nici o altă zonă a creației nu le-a izbutit. Genul asociază marioneta și actorul, mișcarea, muzica și lumina etc., demonstrând că teatrul este o artă aptă să-și asume orice procedeu care-i poate aduce un supliment de expresivitate.

Prin definiție, artă bazată pe alte arte, teatrul a dus lucrurile într-atât de departe, în istoria sa postbelică, încât adâncirea caracterului său sincretic a condus și la elasticizarea înțelesului acordat termenului de teatralitate. Dacă, în epoca teatrului vorbit, teatralitatea se referea mai ales la reprezentabilitatea sau lipsa de reprezentabilitate a unui text dramatic – pe o scenă, prin interpretarea unor actori, într-un decor-cadru, cu un fundal sonor și cu mișcare scenică, în fața unui public – ultima jumătate de veac a schimbat optica. Acum teatral devine orice element care poate servi regizorului ca mijloc de exprimare artistică. Extinderea noțiunii de teatralitate prin sincretism a lărgit și sfera din care provin creatorii de spectacole. Formația multidisciplinară este, în acest context al fuziunilor artistice, obligatorie, astfel încât nu mai surprinde pe nimeni faptul că, spre exemplu, un regizor precum Robert Wilson, practician al teatrului-imagine, a studiat și artele plastice, literatura, muzica și dansul, a avut și preocupări de psihologie și a urmat cursuri pentru realizarea efectelor speciale. Există, pe de altă parte, suficiente cazuri de plasticieni, muzicieni, coregrafi sau dansatori atrași de mirajul spectacolului teatral, pe care-l exersează în formule sincretice ce le poartă amprenta. În cazul multor realizatori contemporani, asistăm la un alt interesant proces: fuziunea regizorului cu scenograful, care poate deveni și performer, cum se întâmplă în *performance*-uri și instalații.

Deschiderea granițelor artistice a dus și la adâncirea diviziunii muncii scenice și la apariția unor noi profesii artistice. Descoperirea potențialului estetic al eclerajului, faptul că lumina poate face, ea singură, un spectacol, că poate deveni personaj, că poate mări dramatismul, sublinia tensiunile etc., a făcut necesară specializarea unor

artiști care au devenit designeri de lumini (*light-designer*). Utilizarea pe scară tot mai mare a noilor tehnologii, care au capacitatea de a spori dimensiunea spectaculară a reprezentațiilor, de a multiplica interpretii, de a permite simultaneități altfel irealizabile, de a propune un nou mediu de creație, interactiv, cel virtual, a dus la apariția designerului-multimedia, a tehnicianului specialist, care are și aptitudini artistice, punându-se în slujba celor din teatrul multimedia.

Nici zonele peste care se așternuse uitarea nu au fost ocolite. Îndepărtate geografic sau temporal, ele au fost readuse în atenție: limbi moarte, dialecte pe cale de dispariție, vechi credințe și filosofii orientale, filoane populare prelucrate în variante etno, mergând până la încercarea de a reînnoa o legătură, de a regăsi o dimensiune de mult pierdută de teatrul apusean: cea sacră. Revenirea la arta spectacolului teatral ca ritual, ca ceremonie a fost una dintre țintele pe care noile formule sincretice au încercat să o atingă. Pentru a oferi fidelilor săi, un loc de întâlnire, de socializare și comuniune.

Lăsat să participe la circuitul mondial de idei și valori numai sub controlul cenzurii, teatrul românesc a experimentat, atât cât i-a fost permis, și în izolarea impusă de comunism. Oamenii de teatru se străduiau să țină pasul cu timpul vremii, atât cât răzbătea și cât îl puteau simți în interiorul blocului comunist. Chiar în condiții de izolare ideologică, au fost exemple de sincronie cu ceea ce se petrecea pe plan european, regizorii autohtoni rămași acasă încercând să treacă peste îngrădirile impuse. Cei care s-au simțit sufocați au părăsit România și și-au făcut un nume în țările care i-au adoptat, dovedind soliditatea școlii naționale de teatru. Portretul teatrului românesc postbelic este configurat de o pleiadă de regizori care au practicat un teatru de idei, precum Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, David Esrig, Sanda Manu, György Harag, Vlad Mugur, Ion Cojar ș.a.

Controlul ideologic riguros a constituit o frână pentru încercările considerate prea îndrăznețe. În 1972, *Revizorul*, pus în scenă de Lucian Pintilie, la Teatrul „Bulandra” a fost interzis; repertoriile teatrelor trebuiau să poarte viza organelor de partid și erau obligate să includă texte de propagandă comunistă; vreme de un deceniu, regia artistică nu a mai fost studiată la institutele de învățământ superior, de fapt, la unicul institut, din București, cel din Iași fiind desființat abuziv în anii '50. O nouă generație de regizori (Cătălina Buzoianu, Aureliu Manea, Valeriu Moisescu etc.) a căutat porțile artistice pentru evitarea conflictelor cu cenzura, dar care să conducă și la impunerea unor noi modalități de exprimare. Metaforele scenice, simbolurile, limbajul aluziv, frecventarea unor noi zone ale dramaturgiei, recursul la dramatizarea unor opere neteatrale, reinterpretarea scenică a unor capodopere clasice, care să le permită afirmarea autonomiei spectacolului, căutarea unor noi surse de îmbogățire a limbajului teatral – redescoperirea gestului, a dimensiunii ceremoniale a spectacolului, a teatrului ca sărbătoare, așa cum era în arta populară – au constituit câteva coordonate pe care s-a dezvoltat teatrul românesc în perioada comunismului.

După 1990, redeschiderea orizonturilor culturale s-a resimțit și în domeniul creației teatrale. Încercând să ardă etape, să recupereze timpul pierdut, regizorii români valoroși au reintrat în circuitul european, preluând, adaptând și impunându-și propriile viziuni. Unii au continuat pe calea clasică, preferând să rămână în siajul stilistic a ceea ce se petrecea pe scena românească antedecembristă, alții au fost tentați de inovație. Exilații reveniți acasă au adus în bagajele lor, o dată cu propria carte de vizită, și noile tendințe occidentale. Andrei Șerban și Vlad Mugur, primul revenit într-un moment în care societatea nu era pregătită să-i accepe revoluția, cel de-al doilea plecat prea devreme în lumea neființei, au marcat spațiul teatral

românesc prin montările lor. Din perspectiva sincretismului, printre cei de-acasă nu putem vorbi ferm despre modele de regizori care să se fi ocupat în mod predilect de vreuna dintre noile formule de teatru. Elemente sincretice sunt sesizabile în creațiile Cătălinei Buzoianu (preferința pentru vizual ca metaforă), Mihai Măniuțiu (care creează un teatru intelectualizat impregnând de elemente de vizualitate, de teatru-dans, teatru ambiental), Victor Ioan Frunză (sprijinit consistent pe relația cu imaginea scenică de scenografiile Adrianei Grand), Tompa Gábor (o cochetare sofisticată cu imaginea, cu corporalitatea actorilor, cu mișcarea), Alexandru Tocilescu, Alexandru Dabija etc. Din generația mai tânără, Radu Afrim este un rebel promotor al formulilor sincretice de tip postmodern, de influență wilsoniană. El dinamitează cu program factura clasică, scandalizând, dar fiind deja selectat, în semn de recunoaștere, la mai multe ediții ale Festivalului Național de Teatru. Ceva mai cumiți din perspectiva frecventării zonelor teatrului de formă adânc-sincretică, Claudiu Goga, Felix Alexa, Bocsárdi László nu refuză nici ei mijloacele de expresie de împrumut din alte arte ale spectacolului. Iar generația celor foarte tineri se află încă în căutarea propriei mărci. Întrebarea care se ridică este: îi pregătește școala suficient pentru deschiderea către experiment?

Pentru a conchide acest crochiu portretistic, revelatoare e o remarcă a lui Silviu Purcărete, unul dintre cei care au izbutit să convingă Europa de forța spiritului lui creativ, pe care o reproduc *in extenso*: „În ceea ce privește temperamentul românesc, el este unul *de sinteză*, mai ales în domeniul teatrului. Românul este mai puțin temerar. Noi n-am făcut nici mari călătorii, n-am descoperit nici insule misterioase. Stăm pe plaiurile noastre mioritice și nu ne aventurăm în ținuturi necunoscute. De obicei, ne place să gustăm fructele exotice pe care alții le-au descoperit și le-au adus. Și, uneori, *gustăm* cu destul de mult talent. Marile reușite în domeniul teatral românesc au fost niște opere de sinteză în care experimentele le-au făcut alții, iar noi am știut să le preluăm, uneori chiar să le înnobilăm”¹. Regizorilor români nu le-a fost ușor să recupereze paranteza istorică în care s-au aflat decenii la rând, dar au reușit s-o facă „din mers”. Nici structurile instituționale și nici cele administrative nu i-au ajutat, teatrul autohton fiind încă tributary modelului etatist. Din păcate, în țara noastră nu există încă un confort material care să încurajeze teatrul de tip laborator și cercetarea, condiții minimale pentru crearea unei atmosfere favorabile experimentării. Inițiativa particulară e destul de timidă, nesprijinită corespunzător, iar cadrul legislativ, incomplet și confuz. Dar chiar și așa, „fructele exotice” de care vorbea Purcărete i-au tentat pe creatorii autohtoni, care le-au gustat, le-au aclimatizat, ba le-au și „altoit” în variante cât se poate de personale.

Democratizarea la care s-a autosupus teatrul postbelic, prin acceptarea oricărei formule care i-a adus beneficii artistice, nu reprezintă decât o etapă dintr-o evoluție care nu a fost, și nici nu va fi, rectilinie. Cum va evolua arta teatrală e greu de anticipat. Până la proba timpului, datoria teatrologilor e să consemneze, prin analize și selecție, faptele teatrale semnificative din etapa istorică la care sunt părtași. Singurele enunțuri generale pe care vizionarii le-ar putea lansa sunt legate de tendințe: se vor practica, în continuare, reasezările, combinările, reinterpretările, revenirile. Vremea insularității teatrului a trecut, iar formele spectaculare, variate, vor coabita. În spiritul celei mai autentice estetici a impurului.

¹ Silviu Purcărete, *O operă artistică autentică conține doze de experiment*, în „Teatrul Azi”, nr. 7–8–9/1994, p. 8.