

# MEMORIA TEATRULUI

Ion CAZABAN

## „Teatrul” – 50

S-au împlinit cinci decenii de când, în aprilie 1956, a apărut primul număr al revistei *Teatrul*, coordonată de un colegiu de redacție prezidat de Camil Petrescu, cel care a susținut consecvent necesitatea unei publicații de specialitate. Apariția acesteia a fost rezultatul demersurilor stăruitoare, eficiente până la urmă și datorită unei conjuncturi prielnice. Revista își propune să fie prezentă în problematica mișcării teatrale, consemnând și comentând ceea ce se petrece pe scenele din țară și de peste hotare, în dramaturgie (va tipări piesele vremii), în interpretarea actricească ori în creația regizorală și scenografică. Astfel, va interveni de la început în dezbaterile deschise de săptămânalul *Contemporanul*, privind situația realizării și calitatea spectacolelor de atunci, insatisfacțiile și dezideratele momentului. Articolele publicate în sprijinul „reteatralizării”, proces evolutiv inevitabil, necesar pentru viața scenelor noastre, își mențin și azi interesul, alcătuind o însemnată bază de date pentru studiile incluse în revistele și volumele Institutului de Istorie a Artei sau pentru substanțialul capitol ce i-a fost dedicat de Miruna Runcan într-o carte cu această temă tipărită de curând. A vorbi (cu precauții, de înțeles) despre autonomia spectacolului teatral, era foarte util și, totodată, foarte mult în condițiile de atunci. Personalitatea regizorului și a scenografului, preocupările și obligațiile fiecăruia sunt puse în discuție, încercându-se eludarea dogmatismului maniheist (realism-formalism) din stagiunile anterioare.

Peste doi ani, în vara lui 1958, după decesul lui Camil Petrescu, tot directivele politicii de partid vor duce la modificarea colegiului și înlocuirea redactorului-șef. Se fac epurări în echipa redacțională, iar unii (Ștefan Augustin Doinaș, Ion D. Sârbu) sunt arestați. În continuare, până în 1989, „strângerea șurubului”, ca și liberalizările tactice, temporare, aduse de diferite plene în domeniul culturii, se vor regăsi în sumarul revistei, în editoriale sau articole „de problemă”, în rubricile special introduse și subiectele abordate. Activitatea publicistică este mereu dificilă, tensionată de „sarcini” venite „de sus” și schimbări de „orientare” ce nu erau simplu de rezolvat, oricât de abili ar fi fost redactorii în utilizarea relațiilor salvatoare și a concesiilor reciproce. Totuși, nici directivele, nici fluctuațiile ideologice nu vor contamina total și nu vor denatura majoritatea aprecierilor critice, de obicei pertinente, deși dublu determinate, asupra fenomenului teatral în diversitatea și dinamica sa.

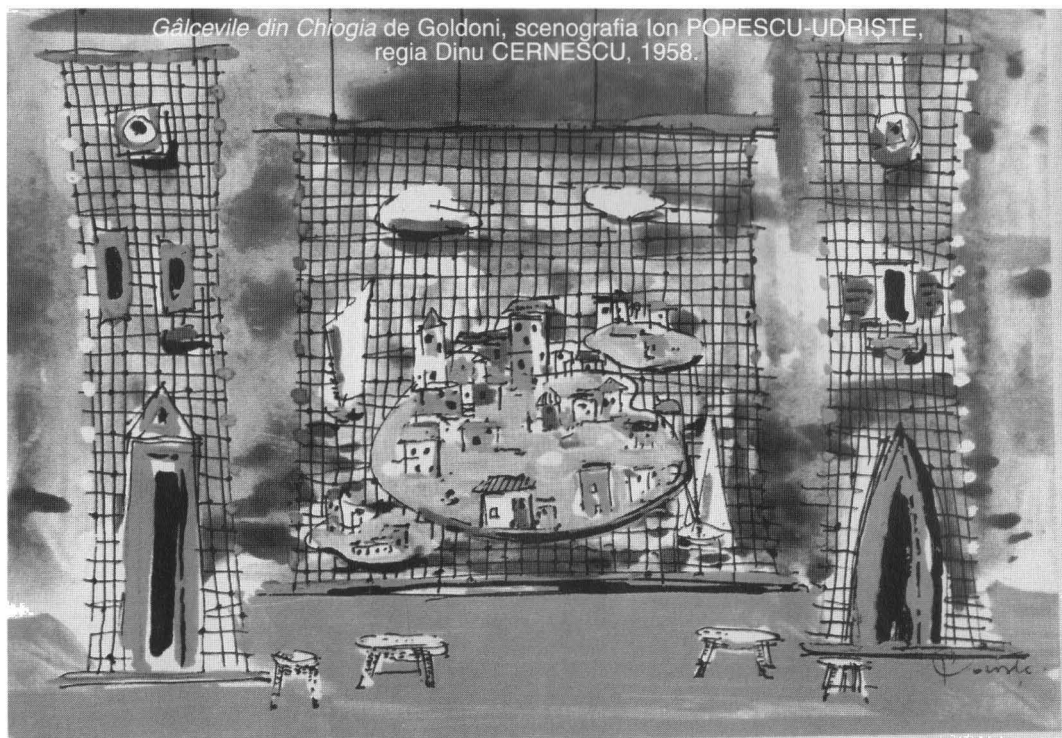
Cei interesați de istoria și istoriile acelor timpuri revoluate, pot consulta cu folos revista *Teatrul*, periodic specializat care, în longevitatea sa, a acoperit aproape o epocă și păstrează în pagini mărturii edificatoare, incomplete desigur, dar spunând uneori mai mult decât cuvintele scrise.

## Nevoia de „reteatralizare”

Cei care au participat la dezbaterile inițiate în anul 1956, cu privire la situația regiei noastre teatrale, nu și-au închipuit, probabil, că prin opiniile exprimate în articolele lor, alcătuiau un veritabil program teoretic, formulând o seamă de opțiuni, puncte de vedere și principii metodologice de o deosebită importanță pentru arta spectacolului românesc. Articolele tipărite în revista lunară *Teatrul* ori în săptămânalul *Contemporanul* reflectă preocupările oamenilor scenei aflați în



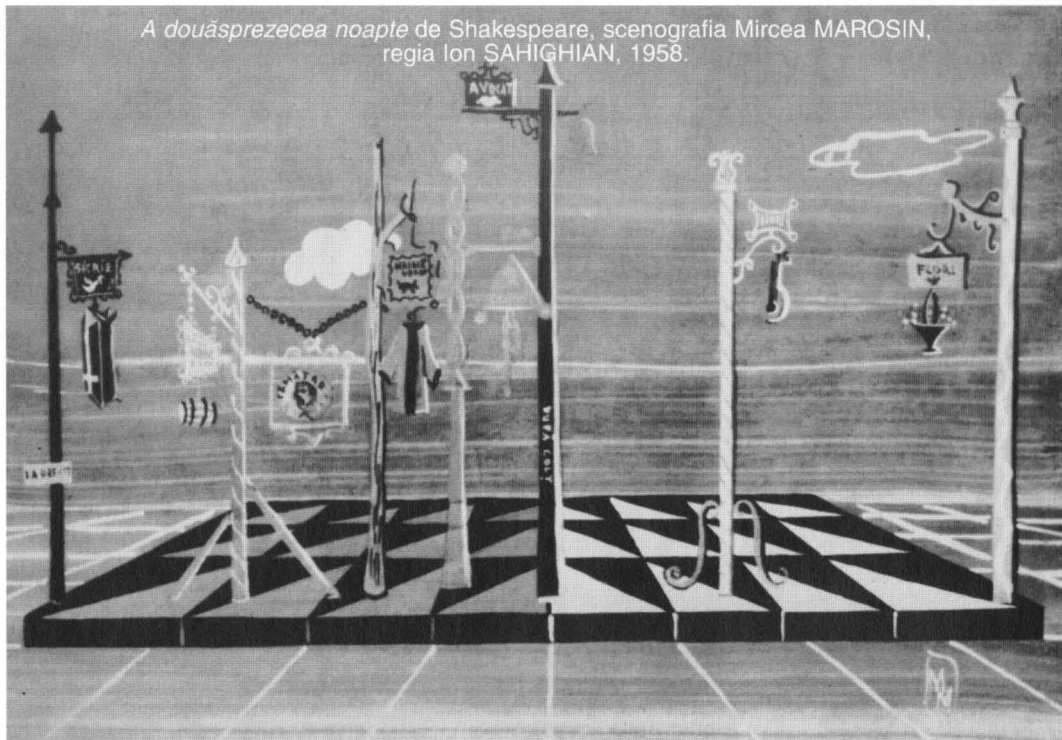
*Cum vă place de Shakespeare, în regia lui Liviu CIULEI, 1961.  
În prim-plan: Ileana PREDESCU, Dorin DRON, Clody BERTOLA.*



fața unei etape ce va fi decisivă pentru evoluțiile ulterioare. Sunt examinate critic, în limitele permise, cele realizate în ultimele stagioni și vor fi apreciate cauzele care le-au generat, chiar dacă analiza rămâne incompletă. Concluziile și exigențele exprimate, în articolele lor, de cei cu îndelungată experiență (Camil Petrescu, Victor Eftimiu, Ion Șahighian, Sică Alexandrescu, Dina Cocea, N. Massim, Marin Iordă, Velimir Maximilian) sau de tineri la primele lor spectacole (Liviu Ciulei, Sorana Coroamă, Radu Stanca, Toni Gheorghiu, Mihai Raicu, George Rafael) vor constitui programul unei necesare redefiniri a conștiinței artistice. Punctele de vedere converg uneori, alteori nu, se susțin sau se contrazic, polemizează în favoarea inovației sau a tradiției, caută prudent calea de mijloc, dar dezbaterea e vie, la obiect, și bine intenționată. Din această dezbaterie reiese că, prin activitatea și răspunderile sale, regizorul trebuie să fie un animator competent al întregului act teatral, coordonând și fertilizând corelațiile și colaborările specifice.

În majoritatea articolelor, revine preocuparea pentru stil, pentru *personalitatea actului creator* și pentru „îndrăzneala” înțeleasă în spiritul primatului textului, ca „punerea în valoare, fără nici o reticență, a adevărului de fond, fără de care lucrarea dramatică n-ar avea sens să fie reprezentată”<sup>1</sup>. Adevărul artistic este o sintagmă indestructibilă, opusă imaginilor scenice naturaliste sau obținute după șabloane, meșteșugărește, constatate în anii precedenți. Se menționează, în strânsă legătură, atât rolul fanteziei regizorale, dar și al metodei de lucru, aplicată și asimilată la repetiții. „Azi au încetat directivele de birou în privința aplicării lui Stanislavski”, afirmă Mihai Raicu, referindu-se la interesul sporit pentru „metoda acțiunilor fizice”<sup>2</sup>. Este momentul când, în terminologia creatorilor și criticilor de teatru se întâlnesc deseori sinonimele unei atitudini experimentale: căutare,

A douăsprezecea noapte de Shakespeare, scenografia Mircea MAROSIN,  
regia Ion SAHIGHIAN, 1958.



încercare, tentativă, inovație... Îndrăzneala creatoare își are temei în cunoașterea vieții și pătrundere culturală, scria Sorana Coroamă, numind spectacole realizate de Radu Stanca, Dan Nasta, Crin Teodorescu, György Harag. Orizontul competenței și culturii teatrale se va extinde: Reinhardt, Copeau, Jouvett, Vahtangov, Ohlopkov, Zavadski, apoi Brecht, Strehler, Brook, Planchon. „Autenticitatea” reușitelor regizorale este o problemă de creație specifică. Pentru Camil Petrescu, a vorbi despre „măiestria artistică” proprie teatrului (bazată pe capacitatea de comunicare a actorului) nu mai poate însemna alunecare în „formalism”...

Ceea ce caracterizează „reteatralizarea” în primele sale manifestări (1955–1957) este – odată cu critica soluțiilor rutiniere – *reacția antinaturalistă*, la fel de viguroasă acum, pe cât fusese eliminarea modalităților convenției teatrale în stagiunile anterioare! „Primii pași” sunt făcuți în spectacolele lui Horea Popescu, Liviu Ciulei, Sorana Coroamă, Vlad Mugur. „Reteatralizarea” va urmări punerea în valoare a posibilităților de expresie scenică ignorate, apreciate greșit, comentate neadecvat. „Ceea ce este valabil în latura convențional-sugestivă a artei noastre fuese osândit și înlăturat de unii – scria Ciulei – pentru a fi înlocuit cu practica unei extrageri fotografice a realității, deși se vorbea insistent pe plan teoretic despre necesitatea pătrunderii în esență și semnificații”. Naturalismul dusese la neglijarea limbajului specific scenei, chiar dacă, se crede, a favorizat o anumită dezvoltare a scenografiei de localizare amănunțită. Dar n-a fost decât o dezvoltare disproporționată față de regie și de jocul actoricesc, „în dauna întregului, a spectacolului”. Acum se readuce în atenție compoziția regizorală, raporturile dintre componente, interdeterminările și motivațiile lor, coeziunea lor – criteriul „unității” spectacolului fiind frecvent invocat. Cele scrise de Ciulei, deși se ocupă îndeosebi

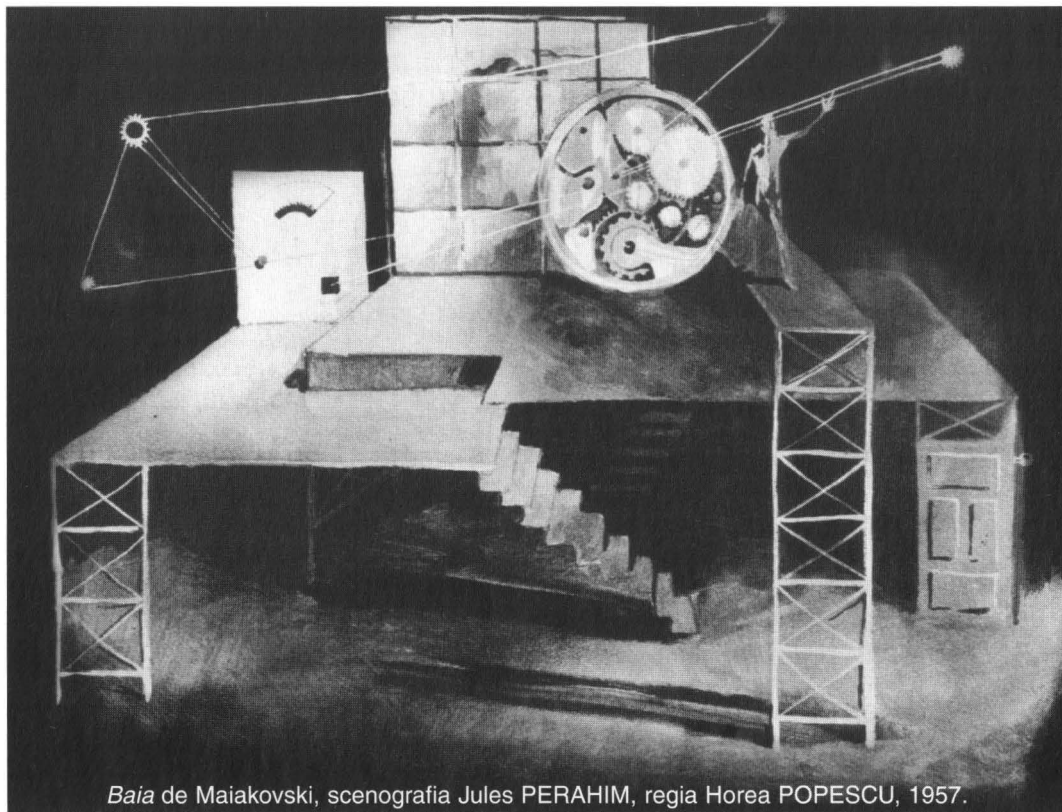




*Umbra* de Evgheni Șvarț, în regia lui David ESRIG, 1963.

de scenografie, se pot extinde (va remarca și Radu Stanca) la totalitatea surselor de expresivitate scenică. Tânărul regizor se detașează de naturalism (care a omis posibilitățile de revelare ale teatrului), ca și de simbolism sau de spectacolul „abstract și excesiv”. Ciulei va fi, atunci, mai aproape de Stanislavski și dublul său refuz în fața „devierilor plate ale naturalismului”, dar și a „falsei teatralizări schematizatoare”<sup>3</sup>. Încă din acest articol se anunță poziția sa, afirmată peste câțiva ani, pentru valorificarea expresivă a „concretului” pe scenă. Tot acum, Camil Petrescu reia pledoaria sa contra naturalismului lipsit de autenticitate, fiind incapabil să transmită, prin imagini scenice, „sensurile concretului”. Grava lacună a regiei naturaliste este că nu sesizează profunzimea semnificativă a dramei. Iluziile de „realitate” confecționate sunt „lamentabile”<sup>4</sup>.

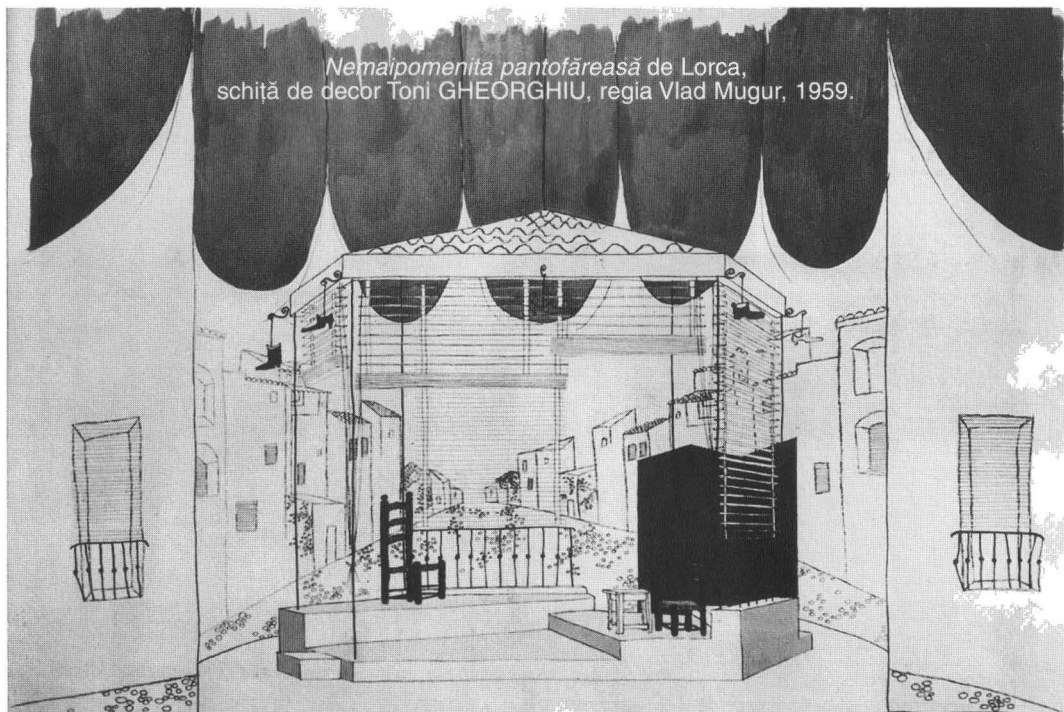
Din punctul de vedere al articolelor ce prefătau „reteatralizarea”, *realismul* are o calitate spirituală care îi lipsește naturalismului. Realismul tinde la o exprimare complex emoțională, cu toate mijloacele sintezei teatrale, a „semnificațiilor umane”. De aceea, simbolul scenic poate fi realist și inteligibil pentru public, fără să fie o calchiere supusă a „realității concrete fizice a vieții”, propunându-și altceva: „să reflecte doar realitatea semnificativă a vieții, pe care o potențează”<sup>5</sup>. Acest obiectiv va reveni insistent: imaginea scenică nu copiază, nu imită, nu reproduce realitatea, ci o potențează pentru ca semnificațiile ei să treacă rampa. Consfătuirile de specialitate (1959–1960), dezbaterile publicate în anii următori, vor fi consacrate unor teme tangente ca: „profesia de regizor” (1960), „calitatea spectacolului” (1962), „realismul în teatru” (1964–1965).



Baia de Maiakovski, scenografia Jules PERAHIM, regia Horea POPESCU, 1957.

Cum se poate discuta despre reușita unui spectacol, dacă n-au fost stabilite în consens elementele definitorii pentru actul teatral, criteriile specificității acestuia – se întrebau creatorii de atunci. Radu Stanca încearcă să le reamintească celor ce uitaseră câteva stagiuni. În articolul *Reteatralizarea teatrului*<sup>6</sup>, se dovedea consecvent cu principiile expuse un deceniu în urmă, când era numai un poet atras de scrisul dramatic. În acel text precursor, se ocupă de cele patru „elemente esențiale” care, într-un mod sau altul, având o diferită dominantă conceptual-estetică, vor intra într-o „colaborare intimă și transfigurată” în spectacol. Radu Stanca numește elementul poetic (piesa), elementul „coregrafic” (indicând viziunea sa specială asupra actorului), elementul „muzical” (prin care se referă la aspectul combinatoriu al reprezentării scenice, regizorul asigurându-i unitatea, asemeni unui dirijor), elementul public (indispensabil, ignorat ca atare în sinteza spectaculară, fiind socotit de unii doar un mediu de rezonanță, de propagare a ideilor). Se pune în evidență un mod de a vedea *specificul teatrului*: desfășurare spațială, dinamică, proteică, transfiguratoare, a cărei expresivitate este, în primul rând, a unei arte temporale (Lessing nu era omis). Tânărul scriitor se apropia de teatru cu opțiuni puriste, apăra prioritatea poeziei dramatice, mergând până la includerea decorului – alături de elementele lirice sau epice – printre cele auxiliare. În diferite perioade, „valorile de esență ale teatrului se surclasează unele pe altele, se domină intermitent, se atrag separat, se despart învrăjbite, în fine, sunt într-o continuă tensiune”. În acel prim articol, Radu Stanca susținea „teatrul literar” și „regizorii literari”, menționându-i pe Laube, Copeau sau Jouvet. După

*Nemaipomenita pantofăreasă de Lorca,*  
 schiță de decor Toni GHEORGHIU, regia Vlad Mugur, 1959.



zece ani, se axează pe aceleași idei, dar intervine mult mai pragmatic într-o dezbatere din care se desprindea „tendința din ce în ce mai manifestă a oamenilor noștri de teatru de a se întoarce la adevărata substanță a spectacolului: teatralul”, Radu Stanca scrie ca răspuns la apelul adresat de Liviu Ciulei, pe care-l va considera necesar de extins de la scenografie la întreaga creație teatrală. Spre deosebire de trecut, când indica „elementele proprii”, acum consideră teatrul nu doar însumare, conglomerat, complexitate, sinteză de arte, cum se scrie de obicei, „ci mai este și *teatru* propriu-zis, iar acest fapt obligă toate celelalte arte componente să se adapteze la esența lui, să se teatralizeze”. De la Goethe până la Stanislavski, „viața” pe care regizorul trebuie să o insuflă spectacolului, este una specifică. O va obține printr-o „contaminare”, punând în relație „atât pe poet, cât și spectator și, în fine, publicul”, într-o relație de justificare reciprocă, de intercondiționare nu numai a ideilor și emoțiilor vehiculate, dar a nevoii de prezență a fiecăruia. Elementele spectacolului trebuie să se „presupună” unul pe celălalt – scrie Radu Stanca. În opinia sa, dezbateră despre reteatralizare trebuie să clarifice și situația unor „categorii eterne” ca patosul, retorica, grotescul, socotite de unii inoperante pentru sensibilitatea modernă, deși posibilitățile lor nu s-au epuizat. Regizorul le poate reda strălucirea și vitalitatea, funcția sa fiind revelatoare pentru o seamă de probleme de artă teatrală rămase în suspensie.

Pentru Liviu Ciulei, ierarhizarea componentelor artistice ale spectacolului în esențiale și auxiliare nu-și probează utilitatea în condițiile prezentului. Criteriile sale acordă pondere vizualului și vizualizării. Teatralizarea decorului este o cerință de actualitate, nu pentru a promova această componentă printre cele principale, ci pentru că, din perspectiva naturalistă, fusese redusă valoarea sa expresivă. Ciulei nu este de acord cu rolul secundar, de „fundal” dat scenografului, care ar



Millo director de Alecsandri,  
regia Dinu CERNESCU,  
1962.

avea doar datoria să „încadreze” actul teatral. El este, însă, parte indispensabilă a acestui act, iar dezvoltarea scenografiei noastre a avut chiar o influență stimulatorie asupra regiei și jocului actorilor. „Conlucrarea colectivă” devine condiția primordială a „reteatralizării”.

Deși a avut de înfruntat critici dogmatice, decorul lui Tody Constantinescu pentru *Domnișoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu (Teatrul Giulești, 1956) este exemplar pentru tendințele momentului. În apărarea sa, se susține integrarea în „ficțiunea artistică” a montării. Concepția scenografului este „complice” unui act dramatic, nu vrea să ofere „cadrul cotidian al întâmplărilor de reportaj”. Dacă se pretinde decorului să corespundă unei „percepții reale”, aceasta nu poate fi decât a realității artistice a dramei. Tody Constantinescu preferase „simplificarea cadrului, care concentra drama, lăsând atenția solicitată de fluxul lăuntric al eroilor”<sup>7</sup>. Regizorul Horea Popescu încearcă o aprofundare ce pare doar de sorginte stanislavskiană, într-un decor metaforic, cu unele influențe expresioniste.

Un termen frecvent care indică intențiile de expresivitate teatrală este cel de „potențare”. Îl găsim în articolele lui Radu Stanca, Dan Nasta, Crin Teodorescu („a potența toate componentele spectacolului către un plan superior, un mesaj, o idee poetică”). Potențarea indică o expresivitate revelatorie, îndepărtând teatrul de realismul „plat”, firescul banal, „intimismul” fără vibrație emoțională. Uheori, modalitatea pare să nu țină seama de criteriul unității spectacolului. Soluția lui Ciulei – regizor și scenograf la montarea piesei lui Shaw, *Sfânta Ioana* (Teatrul Municipal, 1958) – vrea să potențeze eficient și totodată să corespundă modului în care dramaturgul aborda istoria prin corelații semnificative, concretizate în anacronisme. Mai târziu, Ciulei va reveni asupra viziunii sale, explicând-o: „am căutat să unesc planul abstract al dezbaterii despre istorie cu imaginea a două epoci suprapuse – Evul Mediu și timpul



contemporan – pentru a aduce în fața spectatorului drama eroismului<sup>8</sup>. Și în viitor va utiliza asociațiile multiple, necesitând un anume nivel de cultură.

Poate niciodată nu s-a vorbit atât de mult despre „poezia” teatrului ca în acei doi-trei ani. „Sugestia poetică” primește un înțeles larg și conexiuni dintre cele mai diferite. Important era ca, opuse imaginilor naturaliste, „poezia” modalității scenice să acționeze asupra fanteziei publicului, impulsionat în direcția dorită. Comparând scenografia naturalistă și decorul „teatralizat”, Ciulei remarcă faptul paradoxal: „în teatru, văzând «totul», acest «tot» se limitează. «O parte» declanșează fantezia care completează restul și «totul» poate fi mult mai convingător, ba chiar infinit”. Într-o „reteatralizare” incipientă, „poezia” se obține, operativ, prin deschiderea decorului, compunerea sa eliptică, implantarea metaforei și simbolului vizual. Dar nu numai plastica scenografică este comentată, ci totodată aceea a interpretării actoricești. Dan Nasta va căuta să consemneze emoția resimțită la „poezia atitudinilor” și „poezia intonațiilor” din jocul Margăi Anghelescu, *Nastasia* lui G. M. Zamfirescu. Actorul generează imagini care stimulează participarea subiectivă, aprofundează semnificații, deschid alt orizont. Metafora scenică are un scop sensibilizator și revelator, rolul ei va fi mult timp argumentat, cum va face, peste ani, Crin Teodorescu: „să descoperim dincolo de aparențe, de banalități, fața adevărată a lucrurilor [...] rostul metaforei este tocmai acela de a descoperi ceea ce privirile tocite nu mai văd”<sup>9</sup>. Înăuntrul unei viziuni teatrale unitare, Radu Stanca va fi pentru metafora care concentrează și permite un act emoțional, unificator pentru creator și spectator, prin care „se descoperă, între lucrurile lumii, corespondențe poetice nebănuite”. El va distinge, în practica sa și a altora, metafora sugestivă, axată pe conținutul unui episod, și metafora semnificativă care luminează sensul întregului spectacol. În definiția lui Radu Stanca, „regizorul este un poet căruia îi stă la dispoziție întreaga bogăție de mijloace ale poeziei”<sup>10</sup>.

Alt concept introdus de „reteatralizare” va fi *esențializarea*, raportat constant la relevanța semnificațiilor. În acest scop, procedeul răspândit, mai mult sau mai puțin reușit și justificat, rămâne, pentru moment, stilizarea care nu trebuie limitată la scenografie (deși, de obicei, așa s-a întâmplat), ci se cuvine aplicată coerent la modul de rezolvare a spectacolului. Pentru Tudor Vianu, stilizarea înseamnă simplificare, reducere la esențial, cu posibilități de generalizare și de „punere în evidență a ritmurilor fundamentale”, cum nu îngăduiau montările amănunțite, aglomerate, exagerând în localizare și individualizare. Urmărindu-se esențializarea, în spectacole se va produce o „dezgolire” progresivă a spațiului scenic, vastitatea sa fiind pusă la dispoziția actorilor. Elementele de decor capătă simplitate sugestivă și, uneori, mobilitate, iar importanța luminii se accentuează elocvent. În spectacolul Soranei Coroamă cu *Vrăjitoarele din Salem* de A. Miller (Studioul Actorului de film, 1956), la fiecare început de tablou, o rază căuta prin întuneric, se fixa semnificativ asupra unui obiect, „monologa” câteva clipe, ca apoi, lumina crescând, să se deslușească restul decorului. Lumina conducea clarificator privirea publicului, putea fi socotită un comentariu metaforic al atitudinii regizorale. Dar orice exclusivism dăunează, încât scenograful Toni Gheorghiu avertiza că esențializarea nu trebuie realizată monoton prin același număr de procedee. Și pentru Ciulei, esențializarea intensifică sugestivitatea spectacolului, permite „o generalizare imediată”<sup>11</sup>. Selecția și amplificarea înseamnă filtrarea și ridicarea unui detaliu „la scară scenică”. Astfel procedează la *Sfânta Ioana*, unde stilizează evocator, așezând pe scenă un fundal de nulele împletite, o ciudată configurație de volume și un cadru ogival modificabil – sugerând, în cursul spectacolului iminența rugului, ambianța

gotică și o multitudine de locuri ale acțiunii. Este folosită „suprapunerea“, cu lacune voite, umplute de imaginația și cultura spectatorului. Se adaugă costumele inspirate „din moda zilelor noastre“ – costume gândite astfel pentru apropierea imaginii scenice de mentalitatea publicului, preocupare regizorală constantă.

După cum observă Horea Popescu, unul dintre meritele „reteatralizării“ este că nu și-a transpus ideile programatice într-o unică formulă scenică. Se va vedea cu atât mai bine atunci când, alături de regizorii „primului pas al reteatralizării“ (din 1955–1957), se va impune încă un eșalon activ, de astă dată mai numeros: Ion Cojar, Mihai Dimiu, Lucian Giurchescu, Sanda Manu, Valeriu Moiescu, Radu Penciulescu, Lucian Pintilie, Dinu Cernescu, David Esrig – fiecare cu opțiunile și stilul său în formare. Să nu omitem dificultatea de a fi regizor în condițiile în care îndrumătorii politici culturale și cenzorii controlau – de la introducerea unei piese în repetiții până la „vizionarea“ din preajma premierei – spectacole de factură psihologică sau poetică, epică sau agitatorică, de viziune monumentală, eroică, sau de dezbatere etică...

Teatrul popular – „viiu, virulent și subtil“, cum îl dorește Esrig – va concentra îndeosebi energiile creatoare. Un exemplu memorabil a fost *Cum vă place* (Teatrul Municipal, 1961), în care „reteatralizarea“ se arată în coeziunea tuturor compartimentelor spectacolului. Din explicațiile date de regizorul Liviu Ciulei unor cronicari ezitanți (și nu prea dispuși să riște cu conținutul ideologic, când orice concesie ar fi fost pusă în favoarea revizionismului!), reiese preocuparea pentru *relieful convenției teatrale*: în mișcare, gestică, machiaj, în plastică și elaborarea semnificativă a imaginilor... Spectacolul lui Ciulei este considerat o „experiență deschizătoare de drumuri“, o „încercare îndrăznească“, subliniat fiind caracterul său „demonstrativ“ – ceea ce putea fi sau nu pe placul oficialităților culturale care reacționau deseori aparent contradictoriu, aprobând sau respingând, după interesele politice ale momentului.

Ca și Ciulei, Esrig se va înscrie cu *Umbra de Șvarț* (Teatrul de Comedie, 1963) în direcția mult discutată atunci, a spectacolului „total“, de complexă expresivitate. Interpretarea polivalentă, procedeele vizuale se întrepătrund într-o compoziție atractivă, justificată temeinic, posibilă mai ales datorită unor actori cu vocație specială. Prin performanțele lui Gh. Dinică sau, altădată, ale lui Mihai Pălădescu, se conturează, în practica spectacolelor, exigențele interpretului multilateral, complet, „total“ (cum îl calificase criticul Florin Tornea, în 1959). Un actor al cuvântului, ritmicii, dansului, pantomimei, cântecului, deci de „mare disponibilitate interioară și exterioară“, își propunea Valeriu Moiescu. În spectacolele sale, obține o *teatralitate sincretică*, manifestă, actorii săi vizualizează dinamic, colorat, cu imaginație comunicativă. Oarecum asemănător, la Dinu Cernescu plasticitatea jocului actoresc era convergentă cu cea scenografică, în montări de fantezie caricaturală. Numai un actor deosebit dotat și antrenat va putea, se spune, „să înfățișeze idei“ – *vizualizare ludică*, întâlnită în numeroase montări, la Liviu Ciulei (*Cum vă place*), Valeriu Moiescu (*D-ale carnavalului*, Oradea 1957; *Bertoldo la curte*, Ploiești, 1963), Dinu Cernescu (*Gâlceville din Chioggia*, Teatrul Național, Craiova, 1958; *Millo director*, *Dracul uitat*, Teatrul Regional, București, 1962–1963), Horea Popescu (*Baia*, Teatrul Giulești, 1957; *Ascensiunea lui Arturo Ui*, id, 1963).

Tendențele regizorale din acele stagii vor fi împărțite de Ciulei în câteva „famili“, definite printr-o imagine scenică: a) epurată, concentrată signalitic (în spectacolele lui Radu Penciulescu); b) concepută „total“, de factură teatral-populară (*Cum vă place*, *Umbra*, *Bertoldo la curte*); c) reconsiderând valoarea expresivă a concretului recognoscibil (la Teatrul „Bulandra“, *Copiii soarelui*, 1961; *Biedermann și incendiarii*, *Clipe de viață*, 1964 – în regia sa și a lui Lucian Pintilie).

Obiectivele „reteatralizării” depind de câteva probleme care își căutau rezolvarea: condiția distinctă a spectacolului, relația acțiune scenică–public, potențarea expresivității specifice, axată pe arta actorului. Era o etapă necesară, o „punte de legătură” atât în timp (reluând preocupări fertile din trecutul regiei românești), cât și în spațiu (cu teatrul european). După unii, un impuls perpetuu, inevitabil, cu modificări și modificări istorice ușor de sesizat; după alții, o tendință creatoare databilă – „reteatralizarea” corespundea „dezghețului” din anii 1955–1957 (fiind semnalată și în alte țări ale Europei Răsăritene, de după „cortina de fier”). Deși în campania antirevizionistă din 1958–1962, este mai apăsător cenzurată ideologic – prin accentuarea proletcultistă a unor teme, conflicte dramatice și modalități de spectacol – totuși, ea nu va putea fi anihilată ca proces în devenire.

#### NOTE

<sup>1</sup> Val Mugur, „Despre îndrăzneală și stil”, în *Contemporanul* nr.10, 9 martie 1956.

<sup>2</sup> M. Raicu, „Meșteșugari sau artiști?”, în *Contemporanul* nr.11, 16 martie 1956.

<sup>3</sup> Liviu Ciulei, „Teatralizarea picturii de teatru”, în *Teatrul* nr.2, iunie 1956.

<sup>4</sup> Camil Petrescu, „Naturalism în teatru”, în *Teatrul* nr.3, august 1956.

<sup>5</sup> Dan Nasta, „Simple note pentru detectarea poeziei regizorale”, în *Teatrul*, nr.3, martie 1957.

<sup>6</sup> *Teatrul* nr.4, septembrie 1956.

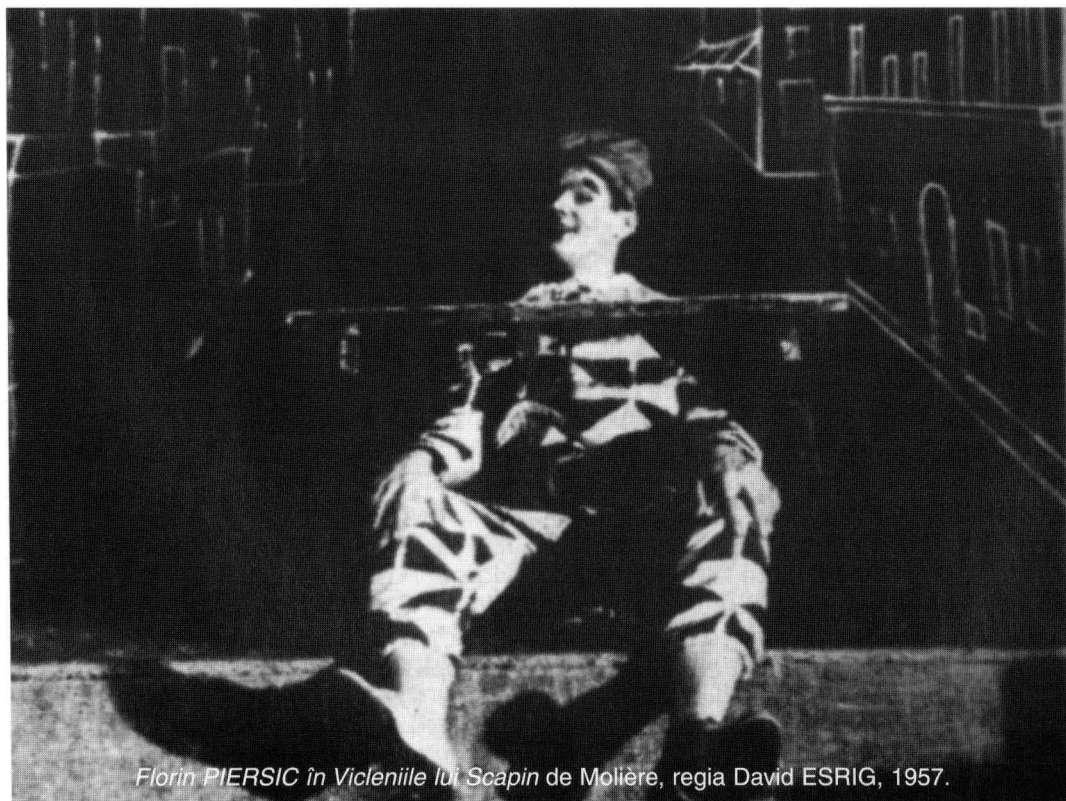
<sup>7</sup> Dan Nasta, *art. cit.*

<sup>8</sup> Liviu Ciulei, „Pasionantul drum spre realism”, în *Teatrul* nr.1, ianuarie 1965.

<sup>9</sup> Vezi *Teatrul* nr.9, septembrie 1964.

<sup>10</sup> Radu Stanca, „Metafora în arta regiei” (1957), în vol. *Acvariu*, Cluj-Napoca, 1971.

<sup>11</sup> Vezi nota 3.



Florin PIERSIC în *Vicleniile lui Scapin* de Molière, regia David ESRIG, 1957.