

**REFLECȚII ASUPRA EXEGEZEI SCENICE ÎN SFERA REGIEI
CONTEMPORANE**

REFLECTIONS ON STAGE EXEGESIS IN THE SPHERE OF CONTEMPORARY DIRECTING

EMIL GAJU¹⁵,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0008-3753-4774>

CZU 792.027

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2024.12>

Începutul secolului XX, datorită unor personalități remarcabile ale teatrului universal, postează regia în funcția ei primordială în arta teatrală. Voi încerca succint, iertat să-mi fie laconismul, să trec în revistă unele nume de referință care au dat contur și valoare acestei profesii-cheie. Fără aportul înaintașilor nu vom înțelege căile de dezvoltare și avatarurile, metamorfozele și dialectica dezvoltării dinamice a acestei minunate vocații artistice. La fel de importantă este și o altă componentă – scenografia. În trecut fie spus, au fost exponenți ai acestei profesii care au încercat să dovedească dominația ei în teatru. Succesele au fost răzlete și needificatorii. O scenografie (o arhitectură scenică) bună în sine nu este, implicit, și un factor pozitiv în actul teatral. Scenografia trebuie să fie o parte componentă organică, care ajută la realizarea conceptului de bază a spectacolului, care îl ajută și pe actor să se manifeste și să se realizeze. Ea trebuie să pună în valoare ideea, subiectul, sensurile ascunse, forțele latente, valențele spectacolului dat. Desigur, sunt încă destule nume răsunătoare în regia românească și fiecare în parte ar merita un studiu minuțios și amănunțit.

Cuvinte-cheie: teatrul universal, regia contemporană, asta teatrală, arhitectura scenică

The beginning of the 20th century, thanks to some great personalities of the Universal Theatre, places Directing in its primary function in Theater Art. I will try to be brief, forgive my brevity, to review the great names that gave shape and value to this profession that has become a key one. Without the contribution of the ancestors, we will not understand the development paths and avatars, metamorphoses and dialectics of the dynamic development of this wonderful artistic vocation. Equally important is another component – scenography. In passing let it be said, there were exponents of this profession who tried to prove its dominance in the theater. Successes have been sporadic and unedifying. A good scenography (stage architecture) in itself is not implicit and a positive factor in the theatrical act. It has to be an organic component that helps realize the basic concept of the show that also helps the actor to manifest and realize himself. It must highlight the idea, the subject, the hidden meanings, the latent forces, the valences of the given performance. Of course, there are still enough resounding names in Romanian directing and each of them would deserve a thorough and detailed study.

Keywords: universal theater, contemporary directing, theater art, scenic architecture

Introducere

Și totuși, de ce teatru?

Ce întrebare minunată! Risc să devin patetic. Superfluu. Retic... Cu toate acestea, voi îndrăzni măcar cât de cât să mă apropiez de această întrebare majoră, fiindcă de peste două mii

¹⁵ E-mail: e.gaju@yahoo.fr

de ani atâta lume și-a pus această întrebare și nu sunt sigur că mulți dintre ei au fost mulțumiți de răspunsul pe care l-au dat. Dar, poate că așa e mai bine. E bine ca nu a fost găsit până acum un răspuns care să consume totalmente această problemă. E bine că până acum teatrul rămâne o minune, o veșnică întrebare. Atâtea minți luminate au încercat să-i dea niște definiții, să-l îmbrace în atâtea ipoteze și supoziții.

Misterul teatrului e infinit, nu are capăt, nu are început și, cu siguranță, că nu va avea sfârșit, atâta vreme cât spiritul uman va fi viu, cât dorința de a crea, de a adăuga fie și o infima cărămidă la colosul frumosului, va mai incita pe acei oameni care își jertfesc viața pe altarul creației, maxima ofrandă fiindu-le și maxima fericire. Nu voi întreprinde, dar nici nu aș fi capabil, să mă aventurez în a descrie izvoarele teatrului (s-a scris atât de mult, ca n-ar fi de ajuns o viață de om să le studiezi!). Voi încerca să abordez doar o bransă – regia – sau, mai concret – exegeza scenică în sfera regiei.

Repere ale teatrului universal

Desigur, regia este unul dintre cele mai importante compartimente studiate de estetica artei teatrale. Iată ce spune profesorul universitar, doctor Ion Toboșaru: „Socialitatea faptului teatral, caracterul angajat al creației scenice, conștientizarea creației artei actorului și aspirația actorului-creator spre propria-i devenire ca actor modern, virtuțile regizorale, capacitate regizorului de a se afirma ca exeget și arhitect al artei spectacolului, deschiderea creației teatrale spre un public nou, tentativele de generalizare a educației estetice, toate acestea se cer a fi studiate de estetica artei teatrale(...)” [1 p. 22].

Este o confirmare elocventă a faptului ca regia a făcut obiectul studiilor unor importanți oameni de teatru. Regia este singura funcție cu preistorie incertă și discutabilă. Ea își face apariția abia în secolul XIX, ca acțiune conștientă, cu toate că, virtual, exista dintotdeauna în teatru. La începuturi, ea presupunea o ordonare obiectivă, constând în descrierea animației teatrale și a accesoriilor necesare jocului, pentru a deveni ceea ce noi numim azi „mise en scène”, adică interpretare personală, sugerată de opera dramatică și coordonând toate elementele spectacolului. Apariția regiei propriu-zise o atestăm în activitatea de la Weininger a ducelui Georg al II-lea și a lui Ludwig Kronegk. Apoi urmează Antoine, simbolistii, Craig. Faptul că această funcție se impune foarte rapid demonstrează caracterul său necesar pentru spectacolul de la sfârșitul secolului XIX.

Începutul secolului XX, datorită unor personalități remarcabile ale teatrului universal, postează regia în funcția ei primordială în arta teatrală. Voi prezenta succint, iertat să-mi fie laconismul, unele nume de referință care au dat contur și valoare acestei profesii-cheie. Fără

aportul înaintașilor nu vom înțelege căile de dezvoltare și avatarurile, metamorfozele și dialectica dezvoltării dinamice a acestei minunate vocații artistice.

Una dintre cele mai importante figuri în istoria teatrului universal este, desigur, Constantin Sergheevici Stanislavski. Împreună cu Vladimir Ivanovici Nemirovici-Dancenko creează celebrul *Teatru de Artă* în 1897. Lupta vehement împotriva patetismului, a declamatorului, a clișeelelor, propunând un nou tip de interpretare, bazat pe adevărul sentimentelor umane, pe autenticitatea relațiilor dintre personaje. De asemenea, una dintre preocupările sale este reconstituirea mediului unde se desfășoară actul teatral. „Teoria” lui Stanislavski [2 p. 46] nu este o lege rigidă, imuabilă. Ea este o minunată temelie pe care, reieșind din adevărul trăirilor lăuntrice, pot fi construite cele mai diverse edificii. Se înșală amarnic cei care susțin că Stanislavski e depășit! Cum poate fi depășit ceea ce stă la baza unei arte atât de complexe, cum poate fi depășit ceea ce înarmează creatorul de teatru cu cele mai eficiente ustensile pentru a putea zi de zi să se perfecționeze, să crească și să îmbogățească măiestria sa? E o eroare opinia conform căreia Stanislavski a fost un realist (naturalist) unilateral, care a urmărit cu meticulozitate doar reconstituirea scenică fidelă a epocii, a locului desfășurării acțiunii, ca în jocul actorilor a impus întotdeauna respectarea academică a realismului și naturalismului. Dar extraordinarele sale spectacole poetice *Pasarea albastră* cu feeria și magia sa înaltă, dar puterea de expresie și patima nestăvilită din *Inimă fierbinte* – lista ar putea fi continuată cu numeroase alte exemple. El știa să creeze o impresie fascinantă a unei „felii de viață”, foarte des urmărind scopul ca lumea să uite că se află la teatru. Iluzia era majoră, dar această iluzie care a dărâmat, a alungat falsul din teatru, era pe atunci o mare inovație. Apoi, arsenalul de procedee care au lărgit arealul elementelor scenice a devenit din ce în ce mai variat, mai divers. Căutările nu s-au oprit nici pentru o clipă. A rămas o fire zbuciumată și în febrile căutări până la sfârșitul vieții. Tot lui Stanislavski îi aparține meritul de a-l fi descoperit pe Cehov și de a-i monta piesele.

O figură absolut aparte, de o incandescență uimitoare, a fost Evghenii Bogrationovici Vahtangov, minunat actor, incomparabil pedagog, genial regizor. Elev și continuator al lui Stanislavski, creează, la rândul său, o direcție aparte, care păstrează „temelia” stanislavskiană, dar îi conferă un spirit de o teatralitate și de un sărbătoresc fără precedent. Forța sa de imaginative și inventivitatea nu au asemănare și pereche.

E. Vahtangov a susținut întotdeauna că teatrul are propriul sau realism, propriul său adevăr. Adevărul teatral e în adevărul sentimentelor, care se transmit prin intermediul fanteziei și mijloacelor teatrale. Maestrul, ca nimeni altul, a explicat cum apare, de unde ia naștere starea de creativitate: din vocație, fiindcă repetiția e sărbătoare, și nu lecție; de la

îndrăzneală și cutezanță; de la conștiința demnă că ești artist, că ești dotat cu voință, temperament, cu umor, cu voce, cu o dicție minunată; din conștiința faptului că știi ce vrei în viață, din aceea că știi legile scenei; din aceea că ești maestru al teatrului și nu un amator accidental; din aceea că în scenă îți este întotdeauna ușor, ești vesel și plin de bucurie. Spectacolul (din păcate ultimul) care i-a adus cea mai mare faimă a fost *Prințesa Turandot*. E o operă de creație și este greu de comparat cu altceva. Se zice că foarte mult s-a bazat aici pe improvizație. Dar n-a fost o improvizație stihinică, ci una înțeleaptă, calculată, care era de fapt un joc în improvizație. Vahtangov s-a străduit să împletească organic tragedia împreună cu o veselie nețărmită, umorul de bălci cu o lirică sublimă, gluma cu patosul. Deviza lui a fost: „Întotdeauna să crezi” – iată unicul drum și actul de eroism al cărui rezultat este victoria [3 p. 17].

Nu putem trece cu vederea alte câteva nume, care s-au afirmat cam în aceeași perioadă. Vsevolod Emilievici Meyerhold este unul dintre regizorii remarcabili, care au lăsat o urmă adâncă în spectacologia secolului XX. La începuturi e lângă Stanislavski, ca apoi să se distanțeze de el, creându-și propria cale și propriul stil. Trece prin mai multe etape: stilizarea, grotescul, convenționalitatea, constructivismul. Este un militant înflăcărat al afirmării caracterului convențional al spectacolului, combătând identificarea lui cu viața. Posedă niște virtuți plastice deosebite în *Hedda Gabler* de Ibsen, redescoperă forme ale teatrului popular în *Balagancik* de Al. Block. În pregătirea actorului a elaborat o practică specială numită biomecanica. Stilizarea pentru care a pledat Meyerhold elibera teatrul de exigentele verosimilului contemporan în favoarea armoniilor cromatice, a mișcărilor și a expresiei corporale, specifice doar actului teatral.

O altă figură importantă în sfera regiei a fost Edward Gordon Craig, regizor, scenograf, gravor și teoretician englez. A debutat ca actor, dar ulterior a renunțat, pentru a se consacra în totalitate regiei și scenografiei. Afirmă și teoretizează arta regiei ca artă a spectacolului în condițiile unei teatralități eliberată de servituțile și dependența față de text. A publicat în 1905 cartea *Arta teatrului*, lucrare decisivă pentru gândirea teoretică modernă. El enunță pentru prima oară termenul de „supramarionetă” vizavi de funcția actorului. De fapt, după părerea mea subiectivă, această idee constituie o reducere și o obstrucționare a rolului actorului în procesul artei scenice, admițându-l doar ca interpret, și nu creator cu reale valori artistice independente. Edward Gordon Craig pledează pentru decoruri stilizate, epurate de cultul imitației realiste, respectând spiritul și esența piesei; pune în scenă opere de Purcell, Händel, iar apoi lucrări de Ibsen și Shakespeare.

Desigur, în aceasta ordine de idei, ar trebui să menționăm încă niște nume care au jucat un rol important în afirmarea teoretică și practică a regiei contemporane: Adolphe Appia și Toirov, care au adus o contribuție substanțială, aportul lor fiind incontestabil. Dar spațiul nu ne permite o desfășurare pe măsură.

Înainte de a trece la nume de personalități importante din activitatea noastră, aș vrea să subliniez câteva aspecte importante din sfera esteticii regiei în corelare și interacțiune cu alte componente integrante ale artei teatrale. S-a vorbit mult în trecut (și azi se mai aud voci răzlețe) despre primatul în teatru al autorului dramatic. Disputele s-au dus între mari personalități. A fost, într-adevăr, o perioadă destul de lungă când dramaturgului i se atribuia rolul decisiv în actul scenic. Odată cu apariția regiei, ca factor important și indispensabil, raportul de forțe se schimbă radical. Marile figuri din domeniul regiei pledează pentru autonomia spectacolului, pentru un limbaj specific doar teatrului, dramaturgia fiind tratată ca pretext, imbold, ca factor secundar sau chiar superfluu. Desigur, varianta optimă ar fi (părerea mea pur subiectivă) o corelare organică, dinamică și dialectică a tuturor componentelor, care ar duce la varianta cea mai reușită a actului final – spectacolul.

La fel de importantă este și o altă componentă – scenografia. În trecut fie spus, au fost exponenți ai acestei profesii care au încercat să dovedească dominația ei în teatru. Succesele au fost răzlețe și nedificatorii. O scenografie (o arhitectură scenică) bună în sine nu este, implicit, și un factor pozitiv în actul teatral. Ea trebuie să fie o parte componentă organică, care ajută la realizarea conceptului de bază a spectacolului, care îl ajută și pe actor să se manifeste și să se realizeze. Ea trebuie să pună în valoare ideea, subiectul, sensurile ascunse, forțele latente, valențele spectacolului dat. Tot aici aș adăuga și semnificația luminii, a costumului care își au rolul lor creativ doar respectând cele enunțate mai sus.

Despre relația actor – regizor se poate vorbi enorm (aceasta va face tema unei lucrări posterioare). Această corelare mi se pare primordială în teatru. Important e ca actorul să nu fie tratat ca un simplu interpret, ca o figură secundară, ci ca un colaborator decisiv, ca un creator cu drepturi egale. Prin el totul capătă viață și esență. Prin el învie decorul, costumele, arhitectura, prin el își află valoarea coloana sonoră și efectele de lumină. Omul este măsura tuturor lucrurilor – în aceste cuvinte se exprimă marele adevăr.

Relația spectacol – public spectator e la fel de importantă și definitivă. Pentru el se creează spectacolul. Putem considera o reușită un spectacol doar atunci când publicul este parte activă a actului scenic, când el este coparticipant activ, integrant și edificator.

Peter Brook este, fără doar și poate, una dintre cele mai reprezentative personalități în regia modernă. Debutază foarte devreme (cu succes) cu *Dr. Faustus* de Marlowe. Montează

numeroase spectacole de Shaw, Anouilh, Dostoievski și Sartre. Dar este cunoscut mai ales pentru montările sale shakespeariene: *Măsură pentru măsură*, *Regele Lear*, *Visul unei nopți de vară* etc. Realizează diverse experimente, de la Teatrul Cruzimii până la Teatrul Documentar. A inițiat și conduce până în prezent, cu mare succes, un laborator internațional de cercetări ale mijloacelor expresive ale actorului [4 p. 68]. Peter Brook este reprezentantul tipic al omului de teatru european, exprimându-i deschiderea către varietate, capacitatea de asimilare a formelor și limbajelor și limbajelor elaborate pe alte continente, dar și păstrând legătura cu tot ce au realizat înaintașii. Întreaga sa activitate constituie, în buna măsură, reluări, aplicări și perfecționări ale experiențelor anterioare, proprii teatrului european, ale biomecanicii lui Meyerhold, ale semnelor propuse de Craig, sau reflectând adevărul psihologic conform teoriei lui Stanislavski. Minunata sa carte *Spațiul gol* (lucrare de capatii pentru mulți creatori de teatru) este rezultatul unor îndelungate experiențe cercetări. Aici persista dorința de a înlătura artificialul din arta spectacolului, aducând pe scenă marile adevăruri poetice. El apără autonomia artei teatrale, chemând la abandonarea procedeelelor cunoscute, a șabloanelor și clișeelelor, făcând apel pentru reclădirea teatrului de la podiumul gol. Problema principală pentru el este cea a acordului perfect între mijloacele scenice și necesitățile epocii noastre, modificarea limbajului scenic în funcție de psihologia, gândirea, gustul și cerințele publicului actual. Un regizor, care este aservit de text, riscă să realizeze un spectacol incolor și fără strălucire; intervenind, însă, brutal, poate ajunge la exteriorizări exagerate și lipsite de poezie. Actul teatral începe din momentul în care un individ privit de un altul pășește într-un spațiu gol, schițând un gest sau o mișcare, proprii artei scenice.

Într-unul din capitolele acestei cărți se vorbește despre *Teatrul Mort*. Prin el se subînțeleg montările fastuoase, exterioare, captări artificiale de atenție, acelea care nu comunica nimic, ci se servesc doar de combinații plastice și vizuale cu frumuseți „în sine”, dar fără nici o valoare artistică. Peter Brook susține ca fiecare perioadă trebuie să-și făurească stilul său propriu, fără să dea impresia falsă că respectă tradițiile și exclusiv în modelele și tiparele care nu au sens și viață. În concepția lui, *Teatrul Cruzimii* e cel care recurge la mijloace mai dure, mai stridente, pentru a contura niște sensuri și concepții care cu mijloace obișnuite ar fi imposibile. Recurgând la contraste puternice, ofensive, directe, se obțin rezultatele scontate.

Teatrul Imediat e cel chemat să răspundă necesităților și gusturilor imediate. El vine să reflecte și să studieze o realitate apropiată, comună, ușor detectabilă, unicitatea teatrului constând în faptul că el poate oferi ceva ce nu poate fi găsit nici acasă nici la restaurant, nici la medicul psihiatru...

Teatrul Viu (sau *Teatrul Invizibil*), capitolul cel mai înălțător, ne vorbește despre o foame după invizibil, despre o realitate mai profundă decât cele mai împlinite forme ale vieții de zi cu zi, căci există nevoia unui contact real, prin teatru, cu o invizibilitate sacră...

O personalitate de o valoare incomensurabilă este Jerzy Grotowski, regizor și teoretician de teatru polonez. În 1959 inițiază Teatrul Laborator la Opole, iar apoi se mută la Wrocław. Jerzy Grotowski face cercetări asupra artei actorului; contribuie enorm la lărgirea registrului expresiv al actorului; modifică radical raporturile spectacolului cu spectatorul; montează câteva spectacole remarcabile: *Cain* de Byron, *Kordian* de Slowacki, *Akropolis* de W(?) *Dr. Faustus* de Marlowe, *Principele statornic* de Calderon-Slowacki. De asemenea, a scris cartea *Teatrul sărac*. Este un bun cunoscător al filosofiei indiene, pe care o folosește în experiențele sale, preocupat de metateatru și de formele parateatrale. Pentru Grotowski actul scenic înseamnă, în primul rând, un fapt estetic.

Exercițiile sale reprezintă o rezervă enormă pentru mărirea capacitații creatoare a interpretului, iar comunicarea sa cu publicul este de ordin estetic-extatic. A pledat pentru disponibilitatea fizică și psihică a actorului printr-o solicitare totală. S-a străduit să elimine orice barieră în munca sa cu sine însuși și în procesul de comunicare cu spectatorul. Este un militant pentru autonomia și unicitatea actului scenic ca o comunicare vie între actor și public. Conceptul sau de *Teatru Sărac* se manifestă prin eliminarea a tot ceea ce nu e legat direct de actor și de resursele sale expresive.

Grotowski s-a străduit întotdeauna să-l includă pe spectator în structura montării, obligându-l să intre în atmosfera acesteia, să-i simtă direct presiunea, tensiunile, influența sa nemijlocită. Fiind lipsit de decoruri, lumini, costume, machiaj, actorul lui se transforma într-un creator total, dăruind-se cu întreaga lui ființă actului scenic.

Voi încerca să enunț în continuare câteva nume, care mi se par deosebit de importante în contextul problemei studiate.

Anatoli Efros, unul dintre remarcabilii regizori ruși, a fost numit adesea „ce mai stanislavskian”. Dar este, în același timp, și un creator de o mare originalitate, cu o stilistică proprie, inconfundabilă. Acea bază solidă stanislavskiana îl ajută să descopere sensuri noi în piesele pe care le montează, străduindu-se să dezvăluie convingător și plenar adevărul vieții complexitatea trăirilor psihologice. Spectacolele sale sunt neașteptate prin soluțiile găsite, tulburătoare prin profunzimea sentimentelor și elucidarea străfundurilor sufletești. Efros, ca nimeni altul, știe să îmbogățească, din punct de vedere psihologic și intelectual, personajele, creând planuri multiple cu nesfârșite subtilități.

El considera că și regizorul, ca orice artist, trebuie să găsească un veșmânt concret-senzorial pentru gândurile și ideile sale, o formă plastică vie, în stare să provoace un impact puternic asupra publicului. Spectacolele sale de o rară frumusețe uimesc întotdeauna publicul. „Don Juan” de Molière, montat la Malaia Bronnaia, *Trei surori* la Taganka, *Othello* de Shakespeare; Rozov, Arbuzov, Dvoretki – sunt doar câteva din marile sale montări, care au influențat și dinamizat teatrul contemporan.

O altă personalitate, care se afirmă în paralel cu Efros, este Yuri Liubimov. Descendent al școlii vahtangoviste, el inițiază cu studenții săi un colectiv, care va deveni celebrul teatru Tuganco. Păstrând spiritul vahtangovist, el va crea un teatru militant, publicistic, incisiv, bogat în sensuri și risipitor în inimagini. El a știut să crească un colectiv care a dat artei numeroase personalități: Olga Demidova, Valeri Zolotuhin și, desigur, celebrul Vladimir Vîsoțki. Spectacolele sale au jucat și un important rol social, fiind de un curaj și o îndrăzneală excepționale.

Direcții în școala românească de regie

E limpede că intrarea valorilor artei teatrale românești în marea competiție internațională se datorează, în primul rând, originalității viziunilor regizorale. Nume răsunătoare, care au stat la baza școlii românești de regie, precum Soare Z. Soare, Aurel Ion Maican, Victor Ioan Popa, Ion Sava (din perioada interbelică), iar mai apoi Sică Alexandrescu, Moni Ghelerter, Alexandru Finti, Marieta Sadova ș.a., au dovedit cu prisosință valoarea autentică și incontestabilă a școlii și tradiției românești.

Evoluția artei teatrale românești a impus necesitatea unui nou limbaj scenic, cu o forță de expresie mai pregnantă, care se bazează mai mult pe sugestii, numai pe reconstituiri. Încă în 1945 ia naștere Seminarul de regie experimentală, înființat în capitală și condus de Camil Petrescu. În același an, Ion Sava inițiază cursurile de regie, completate în fiecare an cu metode elaborate sistematic. Sub îndrumarea lor s-au născut importanți creatori de teatru, care s-au afirmat în timp.

Sorana Coroamă, Mihai Raicu și George Rafael sunt cei care au apărut categoric necesitatea unei schimbări fundamentale, demonstrând că directorul de scena este adevăratul creator al spectacolului. Iată un citat din revista „Contemporanul”, 1 iunie 1956: „Atât textul poetului, cât și interpretarea lui de către actor își dobândesc caracterul expresiv major, devin opera conștientă numai dacă pot sorbi din intenționalitatea regizorului conceptul unitar, care să le contopească într-un întreg perfect, încheșat”. În acea perioadă a început să se manifeste tendința de a se înlocui elementele de decor destinate să precizeze locul și timpul cu altele, cu

valori simbolice, menite să comunice emoționalitatea, dramatismul și profunzimea trăirilor. În memorabilul articol „Teatralizarea picturii de teatru” Liviu Ciulei argumentează faptul că omul de teatru are dreptul să apeleze la convenții, propunând metafora artistică și sugestia. Regizorii români nu se mai mulțumesc să conspecteze doar textul dramatic, ci îl raportează din nou la realitatea ce l-a generat, confruntându-l cu mediul, căutând să descopere liniile de forță ale contextului social și istoric. Regizorii redescoperă hiperbola, grotescul, burlescul, caută sensuri mai adânci, ridicându-se de la realitatea imediată la simbol. Împreună cu scenograful, inventează convenții noi, caută căi inedite de comunicare între scenă și sală.

Unul dintre cele mai răsunătoare nume în regie este prin excelență Liviu Ciulei. A știut întotdeauna să îmbine tradiția cu inovația, a îmbogățit considerabil limbajul scenic, a pus în valoare arta actorului și celelalte componente ale artei teatrale. Și, mai ales, a știut să transforme experiența noastră în acest domeniu într-o experiență universală. A urmărit întotdeauna să ajungă la o armonie desăvârșită între spațiul unde evoluează actorul, cel unde este publicul și sensurile profunde ale spectacolului. A știut să creeze spații noi de joc, cu multiple valențe estetice. A pledat nu numai pentru apropierea actorilor de public, ci mai ales pentru participarea lui la actul creației scenice, pentru implicarea spectatorilor într-un proces activ de coparticipare și adeziune. Respectând textul dramatic, a căutat să găsească echivalentele vizuale și auditive cele mai adecvate pentru mesajul cuprins în piesă. Poate că nimeni altul nu a știut să ajute și să pună în valoare interpretul, descoperindu-i nebănuite calități și aptitudini. Nu a urmărit să reprezinte cu fidelitate locul și timpul acțiunii din piesă, dar a găsit modalități relevante pentru ideile esențiale cuprinse în textul dramatic. Deseori a apelat la jocul deschis, jocul „pe față”, practicând „teatrul în teatru”, iar succesele nu au întârziat să vină, confirmând o dată în plus că acest procedeu este unul dintre cele mai spectaculoase și antrenante atât pentru interpreți cât și pentru spectatori. Nu citez să trec în revistă și să fac o analiză sumară a spectacolelor Domniei sale. Fiecare dintre ele merită un capitol aparte, amplu și minuțios. Cert este că s-a produs o ascensiune „spectaculoasă”, ascensiune a regiei atât în plan românesc cât și în cel universal.

În galeria marilor creatori de teatru contemporani un loc de frunte îl ocupă Lucian Pintilie. Este regizorul cel mai imprevizibil, surprinzător și neașteptat, prin felul cum tratează opera dramatică. Căutând cele mai ascunse sensuri și înțelesuri ale textelor, lectura și traducerea lor scenică va fi lipsită de orice prejudecăți, clișee sau pseudo-tradiție. Fiecare spectacol pus de el în scenă este izbitor de nou și neașteptat. Dăm un citat, care ni se pare edificator: „Nu spiritul polemic, cum mulți ar crede, a condus spre o anume radicalitate a spectacolelor mele cel mai adesea o simplă ignorare a clișeelelor interpretative, o indiferență

cum nu se poate mai naturală față de tirania lor m-au împins să propun, în stare de deplină ingenuitate, ipoteze blasfematorii pentru unii, pentru mine transcrieri cuviincioase ale evidenței” [5 p. 51].

Diversitatea abordării operate de Pintilie este uluitoare. El poate fi perfect realist, respectând adevărul până în cele mai mici detalii sau, dimpotrivă poate fi iconoclast, violent, inedit. La fel poate fi foarte încifrat, codificat, polisemantismul fiind un element propriu montărilor sale. Nu a fost niciodată interesat de ceea ce e la suprafață, ce e superficial și facil, ci a căutat întotdeauna esența, substraturile adânci, complexe. Întotdeauna a tins să ajungă la spectacolul pur unic și irepetabil. În spectacolele lui Pintilie grotescul se asociază cu tragicul, care creează în rezultat o atmosferă de vis, onirică. Grotescul pretinde exagerarea, tușe dense, frânte, mișcări violente, dure care, combinându-se cu încordarea de peste limite, pe care le presupune tragicul, fac în contrast, ca realul să se dilate, să se transforme în ireal. Acest efect este incomensurabil mult mai puternic decât orice realism posibil, dirijat de o rațiune corectă și cuminte. Întotdeauna a fost tentat de lumea gândurilor de straturile invizibile ale pieselor, de asociațiile cu universul subconștientului, astfel făcând ca în scenă să pulseze o viață tumultoasă, un amalgam în care se topesc realul cu irealul, posibilul și ireversibilul.

Numele lui Andrei Șerban vine să completeze lista marilor regizori. El știe foarte bine, încă de la începuturile carierei sale, să îmbine componentele teatrului românesc cu cele universale. Toate căutările lui conțin intrinsec zbuciumul și realizările teatrului european și ale celui american din ultimele decenii. Chiar debutul său avea ceva, ce îl deosebea evident de colegii săi. „Omul care s-a transformat în câine” de Osvaldo Dragan, a fost marcată de o asociere foarte curajoasă între simplitate și meditație, accentul fiind pus pe trăire lăuntrică, angajare și o simbolistică aparte a muzicii folosite, cât și a gestului și cineticii elaborate împreună cu interpreții. A montat la Piatra Neamț în stagiunea 1968/69 *Omul cel bun din Sîciuan* de Bertold Brecht și *Noaptea încurcăturilor* de Oliver Goldsmith. Aici s-au manifestat cu pregnanță căutările și investigațiile lui pe linia unui limbaj modern, de o expresivitate proeminentă și a găsit, totodată, un echivalent exterior gestic și plastic al trăirilor lăuntrice.

În 1969 pleacă la New York. Era o perioadă turbulentă, scuturată de febra transformărilor radicale, de căutarea și elaborarea unor noi limbaje scenice, de negarea a tot ce e perimat și vetust. În teatrul *La Mamma* Andrei Șerban montează în curând *Medeea* pe baza textelor lui Euripide și Seneca. A uimit, în primul rând, prin insolitul montării, printr-o stare de încordare continuă, prin asocierea surselor și gesturilor cu o profundă trăire lăuntrică. Au urmat un număr impunător de spectacole după A.P. Cehov, Shakespeare, Eschil, Sofocle

și alții. Întotdeauna și-a păstrat spiritul tineresc, plin de cutezanță, înarmat cu o sensibilitate acută, cu o inteligență rafinată, a căutat întotdeauna să refuze iluzia, minciuna și artificialul. Este un adept al teatrului total, un teatru al esențelor, al profunzimilor. S-a străduit întotdeauna să pătrundă în adâncurile sufletului omenesc, să ajungă la ceea ce este arhetipal, magic, ritual. A dorit să reconstituie în scenă, măcar pentru o fracțiune de timp, ceea ce putem numi actul inițial al creației. A știut să descopere într-o lumină nouă semnificațiile unor piese cunoscute, căutând să exprime prin multitudinea de elemente exterioare zbuciumul și trăirile lăuntrice.

Silviu Purcărete este noua vedetă a regiei de teatru în Europa. Așa începe un capitol închinat redutabilului regizor, domnul Marian Popescu. Subscriu și...așa încep și eu. Montând în mai multe teatre la începuturile sale de afirmare (la Sibiu, la Râmnicu Vâlcea, în capitală etc.), Silviu Purcărete printr-o fericită ocazie (grație și inspirației direcțiunii a eminentului director Emil Boroghina) ajunge regizor artistic în Teatrul Național de la Craiova. Urmează un șir de reușite răsunătoare, cu care se fac înconjurul lumii, într-un entuziasm și fervoare, cum rar s-au mai întâlnit în ultimele decenii. Purcărete s-a afirmat și ca unul dintre cei mai interesanți creatori de spectacol în aer liber, de tip ambiental, valorificând în montări deschise mai ales texte antice: *Atrizii*, după *Orestia* de Eschil, la Istria (1978) și *Hecuba* de Euripide, la Mamaia (1981). Renumita sa montare cu „Ubu Rex – scene din Macbeth” a șocat prin stilul său neașteptat, prin valențele estetice care transpar din îmbinarea foarte curajoasă a grotescului hiperbolei, a causticului cu o atmosferă macabra, lugubră dar și profetică în același rând. Stilul de joc al actorilor denotă o teatralitate foarte specifică, având prea puțin în comun cu realismul psihologic, și cu „viața spiritului uman”. Dar tocmai reprezentarea prin mijloace exagerate exterioare contrast cu acel conținut amenințător, acest impact ne releva sensurile superioare ale acestei montări.

Cercetătorul Marian Popescu subliniază un fapt important în practica lui Purcărete. Este vorba despre intuiția regizorului privind jocul cu multiplul (care se sesiza încă din *Ubu Rex*), iar acum apare într-o formă mai specială în *Danaidele*. Pentru Purcărete ideea de unu nu poate fi reprezentabilă decât prin multiplul său. Așa a fost creat personajul Danaos, prin aceea a tipului hermafrodit, deci prin simplificarea lui doi cu unu sau a reprezentării lui doi prin unu. Atribuind o importanță performanței actoricești și mizând mai ales pe pânze epice largi, cu figurații enorme de personalizate, dar foarte mobile, din punct de vedere al manifestării și conturării semnelor scenice, Purcărete realizează un stil propriu absolut inconfundabil [6 p. 83].

Cătălina Buzoianu este unul dintre cei mai neliniștiți regizori. Un creator de teatru care detectează pretutindeni semne și simboluri, o multitudine de planuri și un polisemantism inepuizabil. Tot ceea ce pune în scenă se manifestă printr-o cromatică puternică, conturată și, în același timp, aflându-se într-o continuă metamorfozare enigmatică. Ea a adus întotdeauna rezolvări neașteptate și nebănuite, reușind să restructureze, să modifice nu numai sensurile piesei, ci și ale jocului actoricesc, tinzând să sublinieze relațiile lăuntrice, descoperind valențele estetice ale subconștientului, contradicțiile și conflictele interioare ale naturii umane. Are o imagistică ieșită din comun, fiind foarte diversă și controversată: este când barocă, încărcată, vulcanică, reliefând o manieră personală de comunicare a timpului lăuntric, când limpede și transparentă, urmărind ca trăirile lăuntrice ale personajului să fie într-o concordantă revelatorie cu manifestările sale exterioare. Spectacolul *Hedda Gabler* de Ibsen (la teatrul Bulandra) este foarte edificator în acest sens. Imagistica scenică reușește să creeze atmosfera grea, apăsătoare, obsedantă de închisoare, în care se zbat personajele, conjugată cu o firească și disperată dorința de libertate. Memorabilă montare cu *Fuga* de Mihail Bulgakov plină de dramatism, vibrație lăuntrică, cu multitudine de planuri ce se suprapun, cu nuanțe cromatice și plastice, care îi dau o configurație estetică aparte. S-au scurs câțiva ani, dar nu putem uita *Pescărușul* lui A. P. Cehov în montarea doamnei Buzoianu. Îmbinarea unei fine ironii cu un dramatism veridic, trecerea insesizabilă de la o stare la alta, planurile ascunse care își găseau pregnant veșmântul scenic, sunt doar câteva caracteristici ale acestui spectacol. Mi se pare absolut firesc ca un astfel de profesionist să fie și un bun dascăl, un pedagog, care contribuie la formarea noilor personalități regizorale.

Urmează câteva schițe de portret ale unor regizori contemporani, care s-au afirmat deja și continuă fructuos să se manifeste. Mihai Măniuțiu a reușit să-și facă un nume binemeritat. Spectacolele lui au o arhitectură complexă, în care, de regulă, decorul e abia sugerat, iar actorul om, omul-uman, capătă o investitură neobișnuită, monumentală, și atunci când e singur și atunci când este în grup. S-a vorbit adesea despre folosirea spațiului de jos de către Măniuțiu, despre faptul că pornește aproape întotdeauna de la un spațiu degajat, epurat, care se umple pe parcurs cu vibrație umană, cu efecte de lumini, folosite în modurile cele mai neașteptate, sprijinite de efecte sonore, care denotă diverse valențe estetice.

O atenție deosebită acordă Măniuțiu actorului. Despre această relație s-a vorbit mai puțin, dar faptul în sine îl preocupa pe cunoscutul regizor, ca mărturie servindu-ne materialele sale redescoperirea capacităților și potențelor actoricești, punerea lor în valoare (scrise). Relația actor-regizor sunt doar câteva din aspectele acestor lucrări. Iată un citat din Miruna Runcan, care mi se pare perfect valabil: „Spectacolele lui Mihai nu sunt nici comode, nici

ostentative (frumoase – n.a.), chiar atunci când farmecul lor e uluitor (mi-aș permite aici să nominalizez Antoniu și Cleopatra, Afară, în fața ușii ori Richard al III-lea); ele au prin însuși refuzul manifest al ostentației vibrație care te trimite mereu la cauza de substrat și la opțiunea pe cât de originale pe atât de ferme”.

S-a vorbit și s-a scris mult în ultima vreme despre spectacolul de substanță al ideilor scenice pe care le propune Tompa Gabor. S-a vorbit și despre deosebitul angrenaj imagine-joc. Dar trebuie să subliniem faptul că „mijloacele” pentru Tompa Gabor sunt secundare, iar stilistica sa nu este un ceva dat, ci rezultanta unor căutări adânci, mereu perfectibile și care niciodată nu are finalitate totală. Tot ceea ce este scenic la Tompa Gabor capătă corporalitate simbolică, dar acest fapt a presupus întotdeauna, implicit, participarea, iubirea, răspunderea, antrenarea întregii ființe omenești. Acest demers, mai degrabă inductiv, presupune, simultan, un patos al răbdării, mărturisitor asupra unei naturi de căutător al zăcămintului pur și o bucurie necurmată a plasticității, ce exclude, însă, improvizatia mângălită, obținând spontaneitatea și fantezia ca pe o băutură rafinată din cele mai neobișnuite dozaje ale fructelor pământului. „Inventivitatea sa și imagistica nu pot să nu uimească în montările sale care de fiecare dată aduc ceva nou. Câte sensuri noi n-a găsit regizorul în *Tartuffe*, câte descoperiri și revelații. Să nu mai vorbim de *Cântăreța cheală* de Eugen Ionescu, Teatrul din Cluj. Nu știu să fi văzut o montare mai exemplară și mai relevantă în acest domeniu al teatrului.

Concluzii

Desigur, sunt încă destule nume răsunătoare în regia românească și fiecare în parte ar merita un studiu minuțios și amănunțit. Simpla lor enumerare ne dă fiorul unei imensități incomensurabile: Valeriu Moisescu – redevabil regizor și eminent dascăl, Sanda Manu, Horea Popescu, Alexandru Tocilescu, Gelu Colceag, Alexandru Dabija, Alexandru Darie, Dragoș Galgoțiu Victor – Ion Frunza, Ion Cojar, Vlad Mugur, Al. Giurchescu, alăturându-i aici și pe regizorii din Basarabia – Ion Ungureanu, Ilie Todorov, Alexandru Vasilache, Petru Vutcărau și alții – un imens câmp de studiu și investigație. La fel și alte școli de teatru ne impresionează cu noi tendințe în regia spectacolului. Toată această armată impresionantă este într-o continuă căutare și antrenare zilnică, în descoperirea de noi valente, de noi sensuri, de noi limbaje scenice.

Dar, la sigur, aceasta și constituie frumusețea artei teatrale – căutarea, zbuciumul, revelația, descoperirea, bucuria.

Referințe bibliografice

1. ТОВСТНОГОВ, Г.А. *Зеркало сцены*. Ленинград: Искусство, 1984.
2. СТАНИСЛАВСКИЙ, К.С. *Работа актёра над ролью*. Москва: Искусство, 1957.
3. *Евгений Вахтангов*: сборник. Москва: Просвещение, 1984.
4. BROOK, P. *Spațiul gol*. București, UNITEXT, 1993.
5. COJAR, I. *O poetică a artei actorului*. București: UNITEXT, 1996.
6. ADOPHE, A. *Opera de artă vie*. București: UNITEXT, 2000. ISBN 973-8129-04-4.