UNIVERSITATEA DE ARTE DIN TÂRGU-MUREȘ

REZUMATUL

TEZEI DE DOCTORAT

Cu titlul

Rolul regizorilor în crearea de structuri formale și limbaje în spectacolul de teatru românesc din secolele XX și XXI

Doctorand: Daniela Cocora (Pocea)

Coordonator de doctorat:

Prof. Univ. Dr. Habil. Sorin-Ion Crișan

Târgu-Mureș

2025

Cuprins

Argument motivațional *sau* De unde venim?, Ce suntem?
și Încotro ne îndreptăm…….5

CAPITOLUL I

Reforme și poetici regizorale..... .9

1.1 Scurtă privire istorică..... .9
1.2 Creativitate și formă..... .17
1.3 Meyerhold și ipostazele grotescului.....19
1.4 Hapeningurile lui Kantor..... 25
1.5 Despre teatrul postdramatic..... 30
1.6 Rimini Protokoll și alte strigăte.....36

CAPITOLUL II

Nevoia de a exista..... 41

2.1 Primele reprezentații……41

2.2 Profil identitar.....48

2.3 Hegemonia actorului..... 50

CAPITOLUL III

Începuturile regiei pe scenele românești..... 52

3.1 Prerogative și metodologii.....52

3.2 Paul Gusty, alături de Alexandru Davila întemeietori..... 54

3.3 Despre *pierdere* în teatrul românesc.....59

3.4 Spectacolul românesc în context european.....72

CAPITOLUL IV

Teatrul românesc în regim totalitar.....79

4.1 Discursuri regizorale.....79

4.2 Estetici postbrechtiene.....82

CAPITOLUL V

Chipuri de maeștri..... 86

5.1 Între tradiție și inovație..... 86

5.2 Radicalitatea privirii.....88

5.3 Perspectiva lucidității.....93

5.4 Regizor și director de teatru.....97

CAPITOLUL VI

Conotații despre cenzură.....106

6.1 Notă explicativă.....106

6.2 Documente.....107

CAPITOLUL VII

Limbaje regizorale în spațiul românesc între anii 60-90.....113

7.1 De la teatrul realist spre varietatea atitudinilor.....113

7.2 Valențele creativității.....118

CAPITOLUL VIII

Shakespeare rescris de regizori și dramaturgi..... 127

8.1 Hamlet în confruntare cu regizori și interpreți români..... 127

8.2 Hamlet în viziunea dramaturgilor.....136

CAPITOLUL IX

Ieșirea din context și construirea speranței.....141

9.1 Actul teatral după 89.....141

9.2 Tineri regizori.....144

9.3 Un clasic de la debut.....146

9.4 Însemne ale disperării.....156

9.5 Documentul ca obiect de spectacol.....166

9.6 De cealaltă parte a lumii..... ……169

9.7 Dublul într-un sine creator.....171

9.8 Într-o viziune hip hop.....173

9.9 Demonstrație și minimalism…….....178

CAPITOLUL X

Lectură critică și schimbări de paradigm….……...…….184

10.1 Incapacitatea armonizării unei fiinţe cu alta……. 184

10.2 Viziuni și spații imaginare ……190

10.3 Amintindu-ne de actori……..195

10.4 Formă de spectacol total……199

Bibliografie ……..……204

Introducere și motivație

Lucrarea de doctorat cu titlul *Rolul regizorilor în crearea de structuri formale și limbaje teatrale în spectacolul românesc al secolelor XX și XXI* are drept „punct de sprijin", ca să-l citez pe Arhimede, titlul celebrei picturi a lui Paul Gauguin, *De unde venim? Ce suntem? Încotro ne îndreptăm?*. Întrebări fundamentale formulate de Gauguin, fixate obsesiv și în subconștientul a numeroși artiști și cercetători, dar și al meu personal, devin astfel firul conducător al acestei explorări. Interogațiile amintite incită, neliniștesc, îndeamnă la reflecție, la evaluări lucide ale tuturor manifestărilor artistice, deci implicit ale teatrului, ale evoluției acestuia, ale metamorfozelor înregistrate de modalitățile de transpunere în scenă a textului dramatic și a limbajelor practicate în raport cu acțiunile timpului ca istorie, realitate socială și estetică. Am inițiat investigația pe axa trecut-prezent, în siajul timpului, pornind de la o dublă convingere: prima, că în trecut încolțește orice viitor, că în puterea de fascinație a acelui trecut stau idealurile umanității, indiferent de sfera căreia îi sunt destinate, știință, literatură, artă, că acolo, în trecut, se nasc și se ramifică perspectivele, și a doua, că teatrul este comunicare, este emoție, este „reprezentare" conform lui Roland Barthes, încercând să identific estetici, poetici teatrale în spațiul teatral românesc raportate la contextul european. Asociind conceptelor de limbaje teatrale, ideea de evoluție a teatrului românesc din secolele XX și XXI, surprinzând transformările prin care acesta a trecut, se disting, în opinia mea, patru etape majore structurate astfel:

1. Apariția spectacolului de teatru în limba română și primele forme de organizare teatrală.
2. Afirmarea conceptului de regie și a regizorului ca autor principal, vizionar.
3. Existența teatrului românesc sub presiunea cenzurii și experimentarea de noi limbaje cu trimiteri dincolo de context.
4. Explozia creativității și diversificarea formelor după 1989, odată cu instaurarea libertății de expresie.

Lucrarea se bazează pe o amplă bibliografie și pe observații directe din postură de actriță, apoi editor și de critic de teatru, martor și evaluator al fenomenului. Ceea ce

presupune o combinare a lecturii a numeroase cărți de specialitate de diverși autori, memorii de creatori, volume de istoria teatrului, de eseuri și crirică teatrală etc., cu analize personale despre practica teatrală *aici și acum* (s.n.), cunoscută direct din interior. Scopul final este de a evidenția modul în care regizorii au influențat nu doar arta teatrală, ci și societatea românească în ansamblu, subliniind importanța directorului de scenă în definirea direcțiilor estetice și în configurarea unor limbaje scenice inovatoare. Regizorul fiind văzut ca o forță creatoare capabilă să unifice contribuțiile actorilor, scenografilor și muzicienilor într-o viziune coerentă, menită să transmită publicului un mesaj complex. În capitolul *Reforme și poetici regizorale* am acordat atenție celor care au marcat în profunzime limbajul scenic, structura spectacolului și relațiile lui cu textul dramatic, în speță aportului creator al regizorului. Apariției conceptului de regie, diverși cercetători, sociologi și antropologi, exemple ar fi Jean Duvignaud, Bernard Dort etc., îi găsesc explicații în domeniul sociologic. Acestora li se alătură, și nu în ultimul rând, regretatul George Banu, care în volumul *Reformele teatrului în secolul înnoirii* conchide: „Secolul XIX anunță epoca modernă prin instabilitatea structurii sociale. Raporturile pot fi pereclitate și chiar răsturnate. Prometeismul latent până acum se impune ca principală atitudine, căci câmpul social permite afirmarea individului. Pasivitatea devine acuzabilă. În artă repercursiunile unei asemenea mutații se manifestă prin decăderea prestigiilor modelului exemplar în favoarea expresiei artistice inedite. (…) Regizorul devine un inventator de lumi, continuu în mișcare și astfel unității de stil ce caracteriza epocile precedente îi urmează multiplicitatea personalităților și, ca o consecință, aceea a modurilor. Regia personifică independența omului modern față de valorile și operele statuare. Putem stabili următoarea filieră: prometeism social-originalitate-artistică-regie teatrală".

Așadar, regiei îi revine sarcina de a remodela perpetuu opera dramatică în acord cu dinamismul social. Regizorul intră în ecuația teatrului abia la finele secolului XIX când experimentele lui Stanislavski, Brecht, Piscator, Artaud încep să devină esențiale. Intră în circulație sintagme precum memoria afectivă, teatrul epic, teatrul cruzimii, teatrul grotescului, teatrul politic, aserțiuni care vor fi preluate, nuanțate, mai târziu de Grotowski, Kantor, Brook, Strehler, Barba și apar locuțiunile teatru sărac, teatru laborator, spațiu gol, concepte la care aderă și regizorii români: Șerban, Manea, Buzoianu, Purcărete, Alexa Visarion, Tocilescu etc. Odată ce regia este recunoscută ca profesie distinctă, spectacolul de teatru începe să cunoască deplasări de conținut și formă cu miză pe eficacitate estetică într-un permanent proces de transformare.

În subcapitolul *Creativitate și formă* panoramarea câtorva reforme teatrale și estetici regizorale europene în contextual secolului XX are ca intenționalitate creionarea unei imagini de ansamblu, sincretică, a programelor teoretice și evoluției lor ca factori determinanți în configurarea limbajelor, demonstrând că teatrul în esența lui, ca artă a spectacolului, se află încă de la origini într-o acțiune complexă de metamorfoză. Desigur, metodele de lucru, cum și premisele teoretice oferite de creatorii amintiți, (vezi supra) nu dețin adevărul absolut, au limitele lor. Demersul cercetării de față are ca scop pe lângă recunoașterea și reafirmarea în actualitatea prezentului a pluralismului doctrinelor regizorale și un plus de înțelegere și apreciere a multiplelor dimensiuni ale adevărului teatral, extrapolând realități de *atunci* (s.n) și *acum* (s.n.), instaurate pe traseul trecut-prezent într-o relație de condiționare reciprocă. Raportându-mă la câteva momente ce marchează configurația teatrului european, pe parcursul secolului XX, cum ar fi în epocă metodele lui Meyerhold, urmate la intervale mari sau mici de happening-urile lui Kantor, teatrul postdramatic ori performance-urile celor de la Rimini Protokoll, nu înseamnă că sunt singurele ori cele mai importante, ci pentru că ele nu sunt ocolite în practicile regizorale la zi de la noi, dimpotrivă, revin frecvent, fie în sensul că provoacă energii creatoare reale, capabile să stimuleze inspirația și impulsurile creative, fie epigonic în producții ce aparțin mai ales tinerilor și livrate ca modele de originalitate absolută. Ceea ce nu trebuie blamat însă căci, așa cum opinează Roland Barthes în *Discursul îndrăgostit*, „limbajul se alimentează din limbaj prin intermediul unor efecte de răsunet reflexive și amplificatoare”.

Evoluția regiei și influențele europene în spațiul românesc

Cadrul istoric, în spațiul românesc, nu este tocmai propice demersului dezvoltării artei și culturii. Primele reprezentații teatrale în București, lucru bine știut, au fost în limba greacă. O întâmplare artistică cu aport stimulator în epocă, urmare a unei inițiative de moment, are loc în 1819, atunci când „diletanți romîni, elevi ai școalei lui Lazăr „fac auzit *Prologul Saturn* de Iancu Văcărescu, scris tocmai în ideea de a saluta și încuraja reprezentațiile în limba română. În capitala Moldovei, la Iași, la data de 27 decembrie1816 documentele și cercetătorii consemnează primul spectacol în limba română cu piesa lui Salomon Gessner și Jean Pierre Claris de Florian, *Mirtil și Hloe*, tradusă și adaptată de Gheorghe Asachi.

În 1884 când statul român nu era încă consolidat începe construirea Teatrului cel Mare, ca instituție națională, care va fi inaugurat în 1853. După unirea celor două

principate, Țara Românească și Moldova, potrivit istoricului Ioan Massoff, spectacolele interpretate în limba română și Teatrul cel Mare, ca instituție, au devenit o „chestiune de demnitate națională”. C. A. Rossetti care va deține funcția de director între 1859-1861 va formula un program a cărui principală misiune era de „a forma gustul, mintea, inima, moravurile nu numai ale junimii, ci ale societății întregi, a celor sute de mii de oameni, care n-au mijloacele, nici timpul d-a studia celelalte școale”. Adică exact ceea ce îi lipsea, în condițiile unui început de drum, mișcării teatrale și implicit artiștilor: școală, formatori și modele. Motiv pentru care adeseori tinerii creatori vor fi trimiși în străinătate, la Paris ori Viena, pentru a vedea spectacole sau „eventual să pregătească roluri cu actori care aveau reputație de pedagogi, de asemenea să viziteze muzee” cum consemnează același Ioan Massoff. Din 1875, directorul Alexandru Odobescu este cel care va pune pe frontispiciul clădirii titulatura de *Teatrul Național*, fenomenul teatral aspiră să-și descopere și impună, tot mai asiduu, identitatea. Teatrul fiind socotit cum aprecia C. A. Rossetti „tribuna cea mai înaltă a unei nații”. Ascensiunea teatrului românesc în ultimele decenii ale secolului XIX-lea și începutul secolului XX nu este numai una evidentă, câștigând pas cu pas în relevanță, în dobândirea unui statut estetic propriu, original, ci și anevoioasă, în ceea ce privește condiția elementului său de bază, actorul, care are o soartă ingrată.

Primele forme de teatru românesc, dezvoltate în secolul XIX, erau dominate de personalitatea *actorului (*s.n.) acesta fiind exponentul manifestărilor artistice și nu *regizorul* (s.n.). Acesta având un rol redus, mai degrabă de coordonator tehnic. Irelevanța regizorului, ca element ordonator al spectacolului, caracteristică în primele decenii ale secolului XX consider că pornește de la însăși funcția, rolul atribuit teatrului în epocă. „Pentru noi teatrul a fost o școală, o tribună educativă, un mijloc de a răspândi într-o formă mai agreabilă, atractivă, și la îndemîna tuturor principii, teorii îndemnuri, care, nefiind rostite ex catedra, să poată să pătrundă și să-și poarte roadele în mințile și sufletele acelora cărora ne dăruiam eforturile noastre artistice”, opina Lucia Sturdza Bulandra. Reținem aserțiunea „teatru ca tribună educativă” menționată tot de marea actriță în amintirile sale nu cu mult înainte de a se stinge din viață. Respectiva remarcă rămâne valabilă până la finele anului 1947 când România a fost proclamată republică. Într-adevăr, în perioada dintre cele două războaie mondiale, 1918-1939, interbelicul românesc, se

urmărea *educația* (s.n.) prin teatru a publicului, căci „spectatorul nu este încă format, constată cronicarii: se rîde tare la replici care cer un zîmbet fin și se adoarme la altele, care cer aplauze entuziaste. Concluzia este că publicul ar trebui educat nu flatat, fiind deocamdată prost, incompetent și ridicol" cum menționează Ioana Pârvulescu în volumul *Întoarcere în Bucureștiul interbelic*. Rămânem încă sub imperiul etapei în care teatrul românesc continuă să-și elaboreze profilul identitar, urmărind dinamica curentelor artistice europene, și transplantându-le pe scenele țării prin metoda *altoiului* (s.n.). Abia după anul 1918 regizorul începe să fie privit, pe lângă actori și autori dramatici, ca element reformator, pe linia modernă, al artei interpretative. „Dacă în primii ani ai carierei mele cunoscusem teatrul dominat de personalitatea marilor interpreți și în care „montarea" juca un rol nesemnificativ, în anii de după primul război mondial asistam, în schimb, la trecerea pe primul plan a spectaculosului și deci a regizorului" afirma Maria Filotti.

Trecerea către o concepție regizorală modernă se produce abia la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX, odată cu apariția unor personalități precum Paul Gusty și Alexandru Davila, care introduc principiul unității de viziune. În istoria teatrului românesc numele Paul Gusty (1859-1944) este sinonim inseparabil legat de noțiunea de regizor. „Odată recunoscută necesitatea regizorului ca îndeletnicire diriguitoare față de spectacol, artistul care o îndeplinea capătă cu încetul o autoritate tot mai mare (...) Repertoriul începuse să fie simțitor îmbogățit de regizor, mai ales la o epocă la care Teatrul Național juca de-a valma operete, farse, melodrame" scrie Ion Marin Sadoveanu recunoscând în Paul Gusty, dar și în Alexandru Davila „pe cei doi începători ai școlii de regie românească".

Primul influențat de disciplina școlii din teatrul german, celălalt fiind atras de teatrul francez. Înclinăm balanța mai mult în favoarea lui Paul Gusty, fără a știrbi nimic din meritele de animator al vieții teatrale ca director al Teatrului Național în două etape (1905-1908) respectiv (1912-1914), de numele său legându-se și existența primei trupe particulare de teatru, „Compania dramatică Davila", dar mai cu seamă rămâne cunoscut ca autor al piesei *Vlaicu-vodă*. Fraza, aparținându-i lui Florian Tornea, ce prefațează volumul *Paul Gusty* scris deVictor Bumbești reține atenția: „a afirma personalitatea națională a

teatrului nostru și a-i consolida, pe această bază, tradiția, iată, preocuparea de căpetenie ce pare să fii străjiuit, neistovită, munca lui Paul Gusty".

În consecință în atmosfera socială a acelor vremuri realizarea unor spectacole unitar artistice, în cheie realistă, „cu o distribuție potrivită în asigurarea succesului unei piese de teatru" devenea ținta, tendința experiențelor artistice. Având „conștiința limitelor artistice" a celor o sută de ani de existență ai teatrului românesc, comparativ cu cele trei-patru secole ale teatrelor occidentale, Paul Gusty construia cu rigoare, mizînd pe „convingerile lui practicești, meșteșugărești", și continuând să rămână „consecvent metodei sale de persuasiune căuta să obțină ceea ce dorea de la autor și de la actori, *convingîndu-i* despre temeinicia observărilor sale". Atent la concepțiile artistice de peste hotare cu predilecție la cele germane, Gusty „a păstrat o atitudine rezervată" față de ceea ce se întâmpla în teatrul francez. Deși la Paris obțineau succese în serie Jaques Copeau, Charles Dullin, Gaston Baty, Louis Jouvet, iar Antoine cu al său „Teatru Liber" avea răsunet și la Berlin, unde un grup de tineri scriitori decid să înființeze „Freie Bühne", adică „Scena liberă" omonimă celei pariziene, regizorul român rămâne totuși atras de practicile nemțești, în special de cele ale lui Otto Brahm, „regizor sui-generis" care „a cultivat un gen al artei teatrale care avea mai mult un ideal literar" nelansând „formule îndrăznețe ca răzvrătitul Antoine, nici n-a antrenat pe colaboratorii lui cu înflăcărarea lui K.S.Stanislavski, dar s-a priceput să îndrume temperamentul actorilor pe calea firescului (...) și să armonizeze jocul lor într-o desăvîrșită unitate de stil" menționează Victor Bumbești în cartea dedicată lui Paul Gusty. În plus, deși a urmărit experimentele și experiențele marelui regizor german, Max Reinhardt, nu s-a lăsat influențat nici de stilul acestuia deoarece, așa cum dezvăluie același Victor Bumbești, discipol al lui Gusty, considera că există „în procedeele artistice ale lui Reinhardt o manieră atât de personală - și uneori atât de riscantă - încât nici prin minte nu i-a trecut să-l *imite*. Avea rezerve față de întrebuințarea prea insistentă a efectelor de lumini și de culori atrăgătoare; i se părea de asemenea că punctul de atracție al spectacolului părăsește uneori scena și se fixează asupra sonorităților din culise; și mai ales nu putea să nu observe că, din când în când, minunatul joc al actorilor, ca și acțiunea însăși a piesei, rămâneau pe al doilea plan, iar atenția spectatorului se concentra asupra decorului și a muzicii ...".

Logica conștiinței artistice a lui Paul Gusty, meșteșugul artei sale, admite numai adevărul vieții care mizează pe „intuiția realității și puterea de analiză a observației metodice”, regizorului revenindu-i meritul de a fi „întemeiat pe scena românească prima școală de regie *organizată”.* O școală care se înscrie mai degrabă în metodologia stanislavskiană. Cunoștea activitatea teoreticianului rus, îi citise, în limba franceză, volumul *Viața mea în artă*, îi vizionase, la Berlin, spectacolele Teatrului de Artă din Moscova, *Un dușman al poporului*, *Azilul de noapte, Un dușman al poporului,* și ca într-un raport dialogal va scrie, socotind metoda lui Stanislavski „o axiomă a artei teatrale”, că „da, așa este, factorul cel mai important pe scenă a fost și va fi, adevărul, adică cuvîntul”. Am zăbovit asupra lui Paul Gusty din considerentul a ceea ce numește Lotman „specificul noțiunii de semnal în artă”, iar Ion Barbu în versul „Vinovat e tot făcutul/ Și sfânt, doar nunta, începutul”**.** Astăzi excludem, adeseori din neglijență, uitare, ce ține de trecut, de amprenta unui timp scurs care are însemnătate datorită faptului că s-a constituit în accepțiunea ideii de a da sens și rost culturii unei națiuni, în speță a esteticilor teatrale românești, definite în timp de istorie, de ideologii, constrângeri etc. „Cultura este un sistem de semne, organizat într-un mod determinat.Tocmai elementul organizare, care ne apare sub forma unei sume de reguli și restricții aplicate sistemului, joacă rolul de indiciu definitoriu al culturii” scrie semioticianul I. M. Lotman, făcând referire la domeniul literar. Permutarea ideii spre arta spectacolului, nu este nicidecum flagrant, ci e perfect legitimă, fiindcă și textul dramatic precum cel literar prin lectură ori viziune regizorală devine purtător de *semn artistic* (s.n.). Or, spectacolul reprezintă summum-ul de posibilități artistice manifestate prin limbaj teatral propriu creatoruloui său. Inutil să mai spunem că „numai ce a fost transpus într-unul din sistemele de semne poate deveni un bun al memoriei. În acest sens, istoria intelectuală a umanității poate fi considerată o luptă pentru memorie”. În perioada interbelică, teatrul românesc începe să fie influențat de marile curente europene. În această epocă, ideile lui Konstantin Stanislavski privind construcția personajului și realismul psihologic se răspândesc în școlile de teatru, iar experimentele lui Vsevolod Meyerhold cu biomecanica și teatrul constructivist inspiră generații întregi de creatori. În același timp, teoriile lui Antonin Artaud despre teatrul cruzimii și ale lui Bertolt Brecht despre teatrul epic oferă regizorilor noi instrumente conceptuale.

În subcapitolul *Despre „pierdere" în teatrul românesc* am scrutat orizontul artistic al personalităților scenei, în conexiune cu dinamica actului cultural în cadrul societății care aparține perioadei interbelice. Boema interbelicului era trăită și savurată prin spectacole care începeau la opt sau nouă seara și se terminau după miezul nopții urmând mai apoi descinderea la restaurant atât a spectatorilor cât și a artiștilor încheind seara cu o cupă de șampanie la lumina lumânărilor. Iată, bunăoară, cum relatează în memorialistica sa Cella Serghi seara premierei piesei lui Camil Petrescu, *Act venețian* (9 ianuarie 1931, s.n.) „Pînă la premiera *Actului venețian* n-am știut că o premieră se deosebește de o seară obișnuită... Actori, actrițe, pe care nu-i văzusem decît pe scenă, scriitori, gazetari, femei elegante în rochii decoltate, parfumate, strălucind de bijuterii, parcă nu așteptau ridicarea cortinei, ci deschiderea unui bal la Curte".

O astfel de atmosferă ar face pe oricine să aibă o imagine falsă a interbelicului românesc. *Realul* (s.n.) are două fațete antagonice. Cea din filele de jurnal ale lui Mihail Sebastian (*Jurnal 1935-1944),* Marin Preda (*Jurnal intim*), Jeni Acterian (*Jurnalul unei fete greu de mulțumit*) etc, care nu ascunde mizeria, disperarea, agonia și extazul vremurilor și cealaltă, *realul* (s.n.) cu „abordare proteică", sintagma îi aparține lui Salman Rushdie, a teatrului și literaturii. Iar interbelicul rămâne „perioada în care lumea pare teatru și teatrul viață și în care te poți închipui în București, fără efort și fără metaforă, „ca la teatru privitor sau privit, regizor sau regizat", cum citim în volumul Ioanei Pârvulescu, *Întoarcere în Bucureștiul interbelic*. Încărcătura informațională a acestui paragraf-ecran a atmosferei anilor dintre cele două războie mondiale are rolul de a înlesni perceperea vieții și parcursul artistic al unor personalități creatoare, cu osebire regizori.

Regizorul Soare Z. Soare (1984-1944), personaj pitoresc al Bucureștiului, descendent al boierilor Soare, talentat, lipsit de inhibiții, admirat și detestat în egală măsură, a avut o viață în care peripețiile s-au ținut lanț. Din surse electonice disponibile pe internet aflăm că a fost atras de scenă din anul IV de liceu: „mi s-a năzărit să mă fac actor (...) zor nevoie să mă fac actor!" Tatăl său însă îl trimite la studii în Viena de unde va fi exmatriculat. Va urma un periplu al studiilor, prin Berlin, Paris soldate de fiecare dată cu exmatriculare până când ajunge la Munchen unde cunoaște un regizor de operetă cu care își va petrece majoritatea timpului. Intervine din nou tatăl și este nevoit să se înscrie la

drept. Deși licențiat în drept va renunța imediat ce va moșteni, după decesul tatălui său, o avere consistentă, și va pleca la Berlin unde îl va asista, făcându-și practic ucenicia, pe Max Reinhard. Ulterior revine în țară și se implică în viața teatrală. O perfectă caracterizare a lui Soare Z. Soare aparține lui Nicolae Băltățeanu, îi atribuie regizorului, conform unei confesiuni făcută lui Valentin Silvestru, reprodusă de acesta în *Jurnal de drum al unui critic teatral* 1944-1984, vol 2, „o schimbare realmente revoluționară în viața scenică a Teatrului Național punând accentul principal pe *montare*, pe fastul spectacolelor, dând o însemnătate deosebită mișcărilor de mase. Spectacolul său cu *Neguțătorul din Veneția* (1924-1925) (s.n.) mi-a produs o mare desfătare, era un mod nou de a restitui sau a recompune o epocă, un peisaj, o mișcare exterioară". Despre *Neguțătorul din Veneția*, piesă jucată sub titlul de *Shylock*, Camil Petrescu scria, în presa vremii, că „Soare Z. Soare a dovedit și imaginație și gust și cunoștințe tehnice. Primul tablou era mai întâi o dovadă de temeinice cunoștințe tehnice. A zidit o piață venețiană, cu o casă aproape întreagă - și nu o casă improvizată - pe scena Naționalului, înseamnă o îndemânare de om rutinat. Interiorul magnific al castelului Portiei dovedește la d-l Soare și o imaginație călăuzită de un gust sigur ". Începând cu montările lui Soare Z. Soare (stins într-o împrejurare absurdă, rănit mortal de un glonte rebel, pe când se afla într-un taxi în august 1944, iată, prima pierdere a teatrului) în teatrul românesc a pătruns spectaculosul, funcția regizorului căpătând o autoritate distinctă în procesul creației scenice. Numele directorilor de scenă începând să se regăsească pe afișul spectacolului.

Dacă pe fundalul evoluției fenomenului teatral în spațiul românesc în secolul XX, devenită o evidență, soluțiile regăsite în reprezentațiile regizorilor români aveau originalitate sau erau pastișe după spectacole occidentale are mai puțină relevanță. Tot Camil Petrescu, în *Modalitatea estetică a teatrului*, atrage atenția, pe de altă parte, că „ce pare surprinzător în diversele istorii ale teatrului (...) este nesublinierea inexplicabilă a unei constatări esențiale și anume: *legătura de dependență directă și indirectă, dar strînsă și permanentă, în care se găsea în toate timpurile teatrul european, în sensul în care se poate spune că era atîta teatru cîtă legătură era...* Coeficientul de originalitate în teatru trebuie deci redus într-o măsură care pare neverosimilă pentru o gîndire critică. În sensul acesta teatrul este cu adevărat o artă imitativă". Prin urmare „teatrul asumat" ca „artă imitativă" până la mijlocul veacului trecut, în accepțiunea autorului pieselor *Suflete tari,*

Danton, Jocul ielelor, remarcă sensul istoric. Un sens istoric care implică „o corespondență”, „o legătură” între profesioniștii artei teatrale dincolo de frontierele unei țări.

Un rol esențial în transformarea teatrului românesc dintre cele două războaie, concretizat în elaborarea unor limbaje moderne, revine de asemenea, în ordinea anului de naștere, lui Aurel Ion Maican (1893-1952), Victor Ion Popa (1895-1946) și Ion Sava (1900-1947), animatori, regizori, figuri marcante în etapa de pionierat a regiei. Cu excepția lui Aurel Ion Maican care a urmat, fără a o încheia, Academia de muzică și artă dramatică „Th. Stoenescu”, iar ulterior s-a înscris (în 1917) la Conservatorul din Iași, fiind admis, cum aflăm din resurse digitale disponibile pe internet, în ultimul an la clasa lui State Dragomir, deși nu finalizează nici de astă dată cursurile din motive de boală, spre deosebire însă de el, ceilalți nu au studii de specialitate. Soare Z. Soare, Ion Sava și Victor Ion Popa sunt licențiați în drept, dar au ales să nu pledeze în sala de judecată cauza unor persoane reale, ci în sala de teatru, pe scenă, pentru a apăra cauzele unor personaje făcute din cuvinte, aparținând ficțiunii. Interconectați la teatrul occidental, la curentul de regenerare culturală prin care treceau civilizațiile europene, începând cu primele decenii ale secolului XX, practicienii români în materie de regie, ca o consecință a cunoștințelor acumulate în urma unor călătorii, realizează pe scenele din țară spectacole ce vor marca o cotitură în istoria fenomenului artistic românesc.

Ne vom opri asupra câtorva particularități ale acestei etape în care noțiunea de regie se identifică cu numele artiștilor mai sus menționați. A. I. Maican, de pildă, influențat de mișcările avangardiste din Europa, încearcă să integreze în spectacolele sale elemente de expresionism, avangardism, simbolism etc. Acestora le adaugă interesul pentru explorarea psihologică a personajelor, pentru concentrare mai apăsată pe motivațiile interioare, îndepărtându-se de interpretarea melodramatică și exterioară. Moare la cincizeci și nouă de ani. Victor Ion Popa, adept al regiei realiste, dar și poetice, aduce pe scenă atmosfera și tensiunea trăirilor personajelor. De asemenea, și el va fi preocupat de scenografie, de lumină în montările sale. Se stinge din viață la cincizeci de ani. Despre Ion Sava, Liviu Ciulei spune că este primul regizor care „a tratat teatrul ca pe o disciplină artistică disciplinată intelectual”. Spectacolul său *Macbeth* în care actorii au purtat măști,

controversat în epocă, a dobândit în timp valoare de experiment. Se stinge din viață, prematur și acesta, la numai patruzeci și șapte de ani. Ion Sava, Soare Z. Soare, Victor Ion Popa și Ion Aurel Maican, corifeii regiei cu impact semnificativ asupra teatrului românesc, contribuie la evoluția acestuia spre forme moderne de punere în scenă a textului, pregătind terenul generațiilor viitoare de regizori români. După dispariția lor limbajele regizorale nu s-au diversificat, rămânând înscrise unei abordări regizorale simple, clare și eficiente, centrată pe naturalețea interpretării actoricești și a respectului față de textul dramatic. Reprezentantul acestui tip de regie rămâne Sică Alexandrescu. Se impune, totuși, o observație : în context european, *românul* (s.n.) Constantin Brâncuși revoluționează sculptura modernă, *românii* Tristan Tzara, Marcel Iancu sunt recunoscuți alături de Picabia drept cofondatorii dadaismului, André Breton apreciază pictura lui Victor Brauner și poemele suprarealiștilor Gellu Naum, Sașa Pană, Gherasim Luca, *români* și aceștia, afirmând că „suprarealismul s-a mutat la București", în schimb constatăm cu ușurință că numele niciunui regizor român nu are vizibilitate europeană. De ce oare? Probabil pentru că în peisajul teatral interbelic programul, direcțiile artistice sunt racordate la sintagma „temeiuri naționale".

Teatrul românesc în regimul totalitar

După cel de al doilea Război Mondial, după naționalizarea din 1948 și desființarea companiilor particulare, teatrul românesc intră într-o etapă în care este propagată ideologia realismului socialist. Se identifică trei etape:

1. Regimul comunist, instaurat cu puteri depline după război, impune un control strict asupra artelor. Începând cu 1948, vreme de un deceniu, ca toate genurile artistice, de altfel, și teatrul devine, ieșit din sfera esteticului, un instrument de propagandă, subordonat unor imperative social-educative false, dogmatice, fiind obligat să respecte ideologia oficială a „realismului socialist", sinonimă cu perioada cea mai opresivă proletcultismului absolut.

2. Între anii 1960-1970 perioada de liberalizare în care arta se sustrage ideologiei comuniste, teatrul, spectacolul de teatru, cunoaște o modernizare intensă. Acum activează o generație strălucită de regizori: Liviu Ciulei, Vlad Mugur, Horea Popescu, Lucian Pintilie, Radu Penciulescu, David Esrig, György Harag, Valeriu Moisescu etc., unii

devenind prezențe de o notorietate mereu în creștere. Aceștia marchează fenomenul de *reteatralizare a teatrului*, reorientând scena către expresivitate vizuală, metaforă și construcție regizorală riguroasă. Alături de ei pășește în scenă generația de actori recunoscută astăzi drept generația de aur a scenei românești. Toma Caragiu, George Constantin, Gina Patrichi, Victor Rebengiuc, Mariana Mihuț, Mircea Albulescu, Sanda Toma, Silvia Popovici, Amza Pelea etc.

3. Între anii 1970-1989, aproape două decenii, perioada a cărei înfățișare e una cu lumini și umbre. Luminile le datorăm apariției de la an la an a unei întregi pleiade de regizori tineri de talent, alăturându-se maeștrilor și continuându-i. Spectacolele realizate de Liviu Ciulei, Vlad Mugur, Horea Popescu, Lucian Pintilie, Radu Penciulescu, David Esrig, György Harag, Valeriu Moisescu, dar și de generațiile tinere ce apar și îi urmează ca veritabile modele, Andrei Șerban (acesta însă plecat de timpuriu din țară), Aureliu Manea, Cătălina Buzoianu, Silviu Purcărete, Alexa Visarion, Dan Micu, Iulian Vișa, Tompa Gabor, Mihai Măniuțiu, Dragoș Galgoțiu, Nicolae Dabija, Alexandru Darie, Victor Frunză, Mircea Marin, Ioan Irimia, Mircea Cornișteanu, Alexandu Colpacci etc., reușesc să ofere, adeseori, de la o stagiune la alta, repere spectacologice cu valoare de eveniment, în ciuda constrângerilor politice și a „vigilenței" celor în drept în continuă creștere. Aspectul cel mai semnificativ este faptul că politicul conferă actului teatral două accepțiuni, orientându-l în două direcții diametral opuse Una este cea tradițională promovată de oficialități. Cealaltă, este cea boicotată de oficialități. Acestea se revendică de la două atitudini creatoare diferite, generând un teatru *afirmativ* și altul s*ubversiv* (s.n.), unul al adevărului privit prin prisma ideologicului și altul al adevărului deranjant, care nu e dorit să fie rostit.

Cu toate că Cenzura se exercită atât asupra textelor dramatice, cât și asupra spectacolelor, regizorii găsesc modalități subtile de a introduce mesaje critice. Scenele sunt verificate atent, iar spectacolele pot fi interzise chiar înainte de premieră. În acest context, regizorii români dezvoltă un limbaj teatral al aluziilor și simbolurilor, care permite transmiterea unor idei politice și sociale fără a fi detectate imediat de cenzori. În anii cincizeci, perioadă a schimbărilor politice și ideologice impuse de regimul comunist, conceptul de mișcare al teatralizării va cunoaște o întoarcere la formele tradiționale ale

teatrului marcate de un joc realist în contrast cu tendințele avangardiste și experimentale ale perioadei anterioare. Principiile realismului socialist, ca linie directoare, promovază o artă accesibilă maselor, care să reflecte lupta de clasă, idealurile comuniste și realizările clasei muncitoare.

Cenzura, controlul exercitat de reprezentanții aceștia, are un rol pregnant în procesul teatralizării. Textele dramatice, aparținînd acestei perioade, trec prin furcile caudine ale cenzorilor preocupați să selecteze și să modifice piesele pentru a le alinia ideologiei partidului. Elementele decadente și subversive se elimină. Drept urmare, putem vorbi de o standardizare a concepției de teatru prin limitarea creativității, care are drept obiectiv educarea maselor printr-un tip de teatru contrafăcut, simplist accesibil, cu piese în prim planul acțiunii cărora se află eroul comunist, devotat cauzei partidului etc. Evident, estetic acestea sunt nule, dacă putem să ne exprimăm așa, înfeudate unui conformism agresiv, bazat pe normele și rigiditățile societății. Desigur, nu anulăm tendințele, destul de izolate însă, ale unor regizori și dramaturgi care figurează în istoria teatrului ca precursori ai unor idei novatoare pentru arta teatrală a epocii, devenite emblematice pentru așa-zisa etapa de reteatralizare a teatrului românesc. Câteva articole publicate în 1956, *Teatralizarea picturii în teatru* de Liviu Ciulei (Teatrul, nr. 2), *Îndrăzneala este acolo unde începe arta* de Sorana Coroamă (Contemporanul, nr.12) ori *Autenticitate și creație* de Radu Stanca (Contemporanul nr. 22), marchează astfel începutul unor dezbateri mai mult decât salutare, consemnate în eseuri controversate, apărute în urma polemicilor dintre generația tinerilor creatori și „cea a establishment-ului (Aurel Baranga, Ion Șahighian, Sică Alexandrescu)” , potrivit opiniei Mirunei Runcan din articolul *Momentul teatralizării* (revista *Dilema*, 8 iulie 2020). Toate acestea au în vedere însuși fenomenul regiei și rolul regizorului în conceperea spectacolului. Revelator e în anii 60 impactul ce îl au ideea de generație și de echipă. „Ideea de grup”, punctată de George Banu, „care diferă de cea clasică, de companie, în măsura în care, acum, intervine o dimensiune politică inedită, (...) care prin aventura colectivă își propun să participe și să întrețină efervescența socială în perspectiva unei reînnoiri globale”. Influențele europene continuă deci să se resimtă din ce în ce mai frecvent: teatrul românesc împrumută elemente din teatrul epic, din teatrul laborator și din teatrul avangardist, adaptându-le la contextul național, creând un stil propriu.

Chipuri de maeștri

Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Vlad Mugur și Radu Penciulescu, patru dintre cei la care mă voi referi, contribuie decisiv, alături de de Dinu Cernescu, David Esrid, Gyorgy Harag, Horea Popescu, Dinu Cernescu, Valeriu Moisescu, la procesul de reteatralizare a textului dramatic, adoptând o atitudine de respingere a demersului scenic epurat de suport estetic.

1. Liviu Ciulei

Categoria estetică de la care se revendică spectacolele lui Liviu Ciulei are ca miză echilibrul între trecut și prezent în sensul în care acesta consideră că „nu există contradicții de neîmpăcat între tradiție și inovație, că noul adevărat se poate grefa armonios pe moștenirea înaintașilor". Ciulei nu delimitează, așadar, contextul istoric, dimpotrivă, îi asigură o dimensiune contemporană, grefată dinamic, complex și subtil pe multiple planuri, anticipând prin practica teatrală personală la timpul respectiv o etapă nouă în teatrul românesc, o aliniere a lui la estetici și limbaje teatrale viitoare. Spectacole precum *Cum vă place, Leonce și Lena* și *Moartea lui Danton* aduc un limbaj vizual sofisticat și o viziune regizorală inovatoare recuzând *frumosul* (s.n.) interpretării „marcate de clasicism" de „rostirea calofilă". În fond, Ciulei refuză *frumosul* ca principiul ordonator, corespunzător unei realități fotografice, dar nicidecum *frumosul* ca element care reclamă teatralitatea, inventivitatea, originalitatea și autenticitatea. Creația lui se conjugă în felul acesta cu aceea a altor regizori români de prestigiu în ideea de a asigura, atât cât era posibil să se înșele vigilența cenzurii, un proces evolutiv artei spectacolului la noi, o situare a ei în actualitatea unor estetici teatrale la zi, unor experimente și limbaje de notorietate practicate pe mapamond de personalități ilustre (dramaturgi, regizori, actori), cu deosebire în prima jumătate a secolului XX, dacă nu chiar mai devreme și recunoscute ca atare de teoreticieni de renume. Fie că anumite poetici și teorii precedă spectacole realizate, identificându-se uneori demonstrativ cu ele, fie că le elaborează după realizarea lor, au meritul de a fi fixat în memoria posterității momente relevante, reformatoare din istoria teatrului. Ceea ce se constată cu evidență, de altfel, este o exibare a lecturii textului, clasic sau contemporan, cu precădere în consens cu realități specifice țărilor din Est, inclusiv și României. Folosind o serie diversă de mijloace, de la simboluri și metafore la satiră și grotesc, la învestirea prin

rostirea actorului unor replici cu mai multe înțelesuri, unele stârnind în mintea spectatorului analogii cu prezentul imediat, regizorii importanți convertesc mesajul spectacolului, mai mult sau mai puțin disimulat, în teme de atitudine morală și politică în viziuni insolite, de autentică artă.

2. Lucian Pintilie

Lucian Pintilie încă de la debut prin spectacolele sale de la Teatrul Bulandra, *Copii soarelui* (Gorki) în colaborare cu Ciulei, *Proștii sub clar de lună* (Mazilu), *Livada de vișini (*Cehov), *D-ale carnavalului* (Caragiale), ca în final culmea să o atingă cu *Revizorul* (Gogol), își arată vocația de „regizor antisentimental dar intransigent examinator al condiției umane", cum remarcă George Banu, acela ce se autointitulează „însoțitorul" carierei sale din străinătate. Ultimul spectacol al lui Pintilie în România, *Revizorul*, devenit referent pentru modalitățile estetice ale anilor 70 și 80, a fost interzis după trei reprezentații printr-un comunicat publicat în *Scânteia*. În acesta i se pecetluiește soarta, anunțându-se „suspendarea spectacolului și interzicerea de a fi reprezentat pe o altă scenă din țară", ceca ce face să se vorbească și în prezent de „cazul *Revizorul*". Totuși, în ciuda scandalului iscat, fără de voie, deși lucrează cu succes pe scene importante din Europa și SUA, regizorul nu rupe legăturile cu țara cum au ales să facă colegii săi, Vlad Mugur, Radu Penciulescu sau David Esrig. Dimpotrivă, întocmai cum mărturisește în volumul *Bricabrac*, primește „un pașaport cu înlesniri extraordinare care mi-a îngăduit să lucrez șaptesprezece ani în Occident în timp ce colegi de-ai mei din alte țări socialiste sombrau în alcoolism sau se luptau ani de zile pentru obținerea unui pașaport". Ceea ce îl îndreptățește în cele din urmă să concluzioneze: „nu, nu am fost niciodată o victimă clasică a Securității (cenzurii). Am fost un exilat royal, un disident *privilegiat*". Dintr-un astfel de aspect nu rezidă prezentarea unei alte fațete a organelor opresoare ale societății comuniste, ci forma de independență pe care o câștiga un artist, un scriitor, un poet de succes, suscitând „atenția" autorităților. Adept al unui realism brut, al unui grotesc cu tușe groase de carnaval, filmele sale, pe de altă parte, evidențiază și ele adevăruri incomode ale societății, *Reconstituirea, Duminică la ora 6, De ce trag clopotele Mitică* (interzis și rulat apărut după revoluție), *O vară de neuitat, Niki Ardelean colonel în retragere* etc. stau și ele sub aceleași interogații creatoare comune cu cea a artei teatrale. Mijloace artistice de

o percutantă eficiență, marcă inconfundabilă, umor negru, potențat de caricatural, personaje angajate în situații și acțiuni ce așază sub semnul întrebării legitimitatea ideologiei și a normelor sociale, puterea însăși, sunt componente esențiale ale poeticii regizorale pintiliene, indiferent că se manifestă în teatru și film, ele conferind prin redimensionarea satirei, criticii, înfierării ridicolului, ipocriziei și absurdității sistemului social românesc, din perspectiva unei lucidități și transfigurări artistice extreme, cu o tensiune și incisivitate pe măsură, atribute de coșmar.

3. Vlad Mugur

Vlad Mugur spune despre sine „am fost și am rămas un regizor de actori", că el crează „metafore prin interpretare actoricească". Nonconformismul său e tributar familiei. Provine dintr-o familie de intelectuali, „omogenitatea" ca „stil", „analiza " și „sinteza" vor deveni însemne atavice pentru o estetică solid asimilată. După ce se afirmă în București și Craiova, unde poposește împreună cu o întreagă echipă de actori tineri, din 1964 și până în 1971 se stabilește la Cluj, ocupând funcția de director al Teatrului Național. Aici pune un accent decisiv pe revigorarea calității artistice a spectacolelor. Dintre acestea cele mai reprezentative pentru peisajul teatral național îi aparțin. Amintim, alături de două-trei spectacole cu piese de D. R. Popescu, *Ifigenia în Aulida* (Euripide), *Constructorul Solnes* (Ibsen), *Caligula* (Camus) și *Visul unei nopți de vară* (Shakespeare). Ultimele două, realizate înainte de a părăsi țara în iulie 1971, rămân realmente de referință în istoria teatrului românesc. Cariera regizorală clujeană a lui Vlad Mugur s-a încheiat în 1971, dar se va reînnoda în 2001, ca într-un stop cadru, când revenit în țară uimește cu un uluitor *Hamlet* (Shakespeare), considerat un tulburător testament artistic, care reunește o echipă de interpreți foarte tineri cu cei din garda veche a teatrului. Suntem la începutul anilor două mii. Paradigma este alta. Credința în simplitate, în esență, în cultul actorului definește și îi consolidează un program estetic de mare creator, particularizându-l existențial prin experiențele de viață acumulate.

4. Radu Penciulescu

De numele lui Radu Peciulescu este legată existența Teatrului Mic din București, înființat în 1964, al cărui director va fi până în 1968 când demisionează. Spectacole de o

forță ieșită din comun, *Dansul sergentului Musgrave* (J. Arden), *Vicarul* (Rolf Hochhuth), *Doi pe un balansoar* (W.Gibson), *Woyzeck* (G. Buchner), îi conferă un statut de regizor de primă mărime care „lasă imaginea unui creator plin de energie, provocatoare, de o luciditate amicală și neagresivă, niciodată cinică…" mizând pe „un teatru etic și politic". Va pleca din țară cu intenția de a-și definitiva doctoratul însă nu se va mai întoarce. Cariera sa de acum încolo se va axa cu precădere pe pedagogie. Foștii studenți, absolvenți ai IATC-ului, au devenit regizori (Andrei Șerban, Petrică Ionescu, Alexandru Tocilescu, Alexa Visarion, Mircea Cornișteanu etc.,) cu nume de relief în țară și străinătate. Prin urmare, într-un regim totalitar în care spectacolul de teatru, limbajele scenice, arta în general, sunt subordonate politicului de dimensiuni opresive, care suprimă total libertatea de expresie, iar conceptele artistice creatoare suferă distorsiuni, ajungându-se până la o amputare a lor, instrumentarul, perspectiva *confesiunii* (s.n.) artistice, căutarea de limbaje cu o dinamică subtilă, codificate, în cazul unor personalități de talia lui Radu Penciuluescu constituie un factor stimulator. O *cheie* (s.n.) prin care spectatorul are șansa să întâlnească adevărul netrucat și arta autentică. Stindardul sub care era unită breasla artistică era cel al solidarității în a înșela vigilența cenzurii. Teatrul din această perioadă devine un spațiu al rezistenței culturale. Publicul participă activ la descifrarea mesajelor ascunse, sala de teatru, transformată într-un loc al libertății interioare, fiind aceea ce acționează asupra sa cu o forță pe cât de puternică, pe atât de singulară.

Cenzura și impactul asupra creației propriu-zise

Și în teatrul românesc funcționeză ideea de „aventura colectivă", aventură a echipei reunite în procesul creației, prioritizând importanța colaborării dintre regizor, actor, scenograf, având ca miză succesul, un rezultat artistic de calitate, în practica scenică. Însă spre deosebire de scenele europene, marcate de experimente, inovații artistice, libertate creativă, în teatrul românesc, contextul politic fiind factor ordonator, regizorul este nevoit să descopere modalități subtile de a naviga printre restricții. Considerăm, astăzi, drept reformatoare prima generație de regizori, toți cu studii în domeniul artistic, din care fac parte somități precum Liviu Ciulei, Vlad Mugur, Lucian Pintilie, Radu Penciulescu, David

Esrig, Dinu Cernescu, Valeriu Moisescu, Horea Popescu sau Gyorgy Harag. Cu excepția ultimilor trei, ceilalți, rând pe rând, părăsesc țara și nu revin decât după căderea comunismului în decembrie 1989. În contexul unei relative deschideri culturale, a unor ani de efervescență creatoare, dar și a constrângerilor politice continuând să fie impuse de regim, în special după tezele din iulie 1971, fiecare regizor contribuie la modernizarea teatrului experimentând noi forme estetice, explorând teme profunde vizând o altă realitate decât aceea pe care oficialitățile doreau să o promoveze.

Spre deosebire de regizorii occidentali care beneficiau de o mare libertate în tratarea textului dramatic, în experimentarea unor spații de joc eliberate de orice bariere tradiționale dintre scenă și sală, regizorul român rămâne, deocamdată, în relație cu textul, cu litera acestuia, cantonat încă în conservatorism, uneori chiar între limitele unui anume realism purtând vizibile amprente ilustrative. Cenzura nu afectează doar conținutul spectacolelor, ci și formele de expresie artistică. Regizorii sunt obligați să recurgă la un limbaj metaforic, să utilizeze simboluri vizuale și soluții scenice ingenioase pentru a evita interdicțiile. Această constrângere stimulează, paradoxal, creativitatea, determinând apariția unui stil teatral profund și subtil. Cu toate că paradigma a rămas neschimbată, mijloacele de expresie însă se diversifică. Directorii de scenă încep să exploreze limbaje teatrale metaforice, mai poetice, punând accent pe vizual, pe alegorie ca subtext al narativului. În ciuda contextului politic, a recluziunilor de tot felul, ori poate datorită lor, un citat din Lucian Blaga cred că pune perfect degetul pe rană: „paradoxul e interesant pentru noi fiindcă ne arată că purtăm în inconștientul nostru anume orizonturi, cari tind așa de mult să se exprime, încât se exprimă și cu mijloace ce par improprii scopului”. Trebuie menționat, așadar, că perioada anilor 70-80 a fost o perioadă efervescentă atât pentru arta spectacolului, pentru fenomenul spectacular, cât și pentru dramaturgia românească. Pe filtrul unei bibliografii selective, asociind, sintetizând și disociind, încercăm pe verticală, raportându-ne la stilul artistic al personalităților vizibile în țară și în afara ei, o definire a specificului perioadei investigate.

Cătălina Buzoianu (1938-2019), Aureliu Manea (1945-2014), Alexandru Tocilescu (1946-2011), Alexa Visarion, n.1947, Silviu Purcărete, n.1950, Mihai Măniuțiu, n.1954, Alexandru Dabija, n.1955, Tompa Gabor, n.1957, Victor Frunză, n.1958, reprezintă o

succesiune de nume de regizori, care și-au afirmat, într-un spirit de frondă, propensiunea pentru modernitate, originalitate, promovând, pe lângă limbajul cu mesaj social, adesea codificat, interpretat și recepționat în moduri diferite, contând pe posibilitatea de a face din spectator un complice. De la tradițional la modern, armonizând experiența cu experimentul, asumându-și actul de creație și ca pe un mod de autoexprimare, regizorii, consideră Ion Cocora, „elibereză spectacolul, pe cît posibil, de convenția facilă, revitalizându-i limbajul și descoperindu-i energiile".

Actul teatral după 1989

Dispariția cenzurii aduce libertate totală, dar și provocări noi. În lipsa unei autorități centrale, teatrul devine un spațiu al diversității extreme, în care coexistă spectacole clasice, producții experimentale și forme alternative. Această deschidere favorizează inovația, dar ridică și problema coerenței direcțiilor artistice. Revoluția din 1989 marchează începutul unei perioade de libertate și efervescență artistică. Teatrul românesc se deschide către influențe occidentale, iar regizorii experimentează forme noi de expresie. Apar teatre independente, care oferă alternative la instituțiile tradiționale și promovează teme actuale: corupția, migrația, identitatea, relațiile de putere.Tinerii regizori explorează mijloace minimaliste, multimedia sau performance, în timp ce maeștrii consacrați continuă să monteze spectacole de anvergură. Această diversitate creează un peisaj teatral complex, în care tradiția și inovația coexistă într-un dialog permanent. Fenomenul cultural în general, eliberat de sub tutela celor investiți de putere cu munca de îndrumare și control, își recâștigă astfel dinamica pierdută și evaluarea lui devine pur și simplu una de ordin estetic. Cu alte cuvinte, imixtiunile politicului în procesul de creație dispar, nu mai acționează ca o dogmă restrictivă. Politicul constituie acum doar o opțiune tematică. Interesează doar ca subiect de piesă sau ca sursă brută de teatru documentar. Sigur, important e să-i descoperi urmările tragice asupra existenței umane și nu să-l transformi într-un pretext propagandistic.

Schimbările postdecembriste intervenite în societate încep treptat să-și arate chipul. În dezlănțuirea energiilor creatoare, diversificate pe multiple planuri, în recâștigarea de către actul teatral a dinamicii pierdute, mereu confruntat cu interdicții în exprimarea adevărului și limitarea inventivității, un rol determinant îl au cel puțin patru

factori decisivi: (1) *Dispariția cenzurii*, (2) *Întoarcerea regizorilor din exil* (3) *Competitivitatea de înalt profesionalism a celor din țară* și (4) *Apariția de la an la an a numeroși tineri dornici să se afirme*. Rezultatele își fac simțită prezența tot mai apăsat în modul cum se alcătuiesc repertorii, în acela de exprimare al regizorilor, actorilor și scenografilor, în integrarea în discursul spectacologic a dansului și muzicii, a proiecților cinematografice, în apelarea frecventă la soluții tehnologice de efect, la vestimentații excentrice, unele exploatând formele senzuale ale corpului, altele îmbrăcându-l atât de sumar încât mai mult îl dezbracă. Nuditatea devine parte componentă a limbajului teatral, uneori exacerbând erotismul, plăcerea, extazul, alteori detalii obscene, naturalismul grotesc, caricaturalul.

La toate aceste se adaugă preferința pentru texte lipsite de orice pudicitate verbală, abundând până la saturație, de la o replică la alta, în apeluri la organe sexuale și înjurături, care nici măcar pornografice nu sunt, căci nu exprimă o stare de fapt, ci sunt în sine, fals *decorative,* (s.n.) exterioare, ajungând să se anuleze din prea multă abundență fără să mai producă vreo reacție. Convenția scenică se diversifică și ea, se modifică, anumite situații cunosc dilatări extreme, creându-se spații în care imaginarul, parodicul, transa, oniricul, grotescul, vizualul sau nonverbalul ating paroxismul. Piese celebre suportă intervenții radicale, încetează să mai dețină supremația în spectacol, sunt supuse unor operații chirurgicale fără precedent, dând impresia că sunt niște obiecte de unică folosință. Nimeni nu mai e pălmuit pentru infidelități. Nimănui nu i se mai reproșează că în cutare spectacol Shakespeare sau Caragiale sunt mutilați. Refuzându-i-se în prezent dramaturgiei statutul de operă literară, nu fără susținirea unor fanteziste pixuri contemporane, înseamnă să o transformi în obiect de unică folosință, să o reduci la funcția de materie primă pentru spectacol și atât.

Desigur, spectacol se poate face din orice. Dintr-un text taxat ca fiind o capodoperă, dar și dintr-un articol de ziar, dintr-un document sau fapt cotidian. Vizionăm deseori spectacole cu scenarii scrise de regizori sau cu piese rescrise de ei, dar și improvizații debile ale unor dramaturgi de ocazie. Despre teatrul postdramtic se teoretizează pe sute de pagini, uzurpându-se și mitul că spectacolul de teatru are la bază o piesă. Demersul spectacologic se singularizează de la un regizor la altul. Formele de comunicare tradiționale, chiar și acelea care prezintă clar un grad de perimare, alternează

cu altele de ultimă oră, stabilesc cu ele o relație palimpsestică, urmele celor vechi se văd, ceea ce diferă sunt modul de punere în pagină și interacțiunea cu gustul spectatorului. George Banu are dreptate atunci când remarcă pertinent, făcând o paralelă între teatrul de ieri și astăzi, că primul se revendică din adaptarea la normă, adică la o seamă de poetici și limbaje verificate, iar cel de al doilea acordă atribuții exclusiviste obiectului, ignorând aparent metoda, deși în realitate o reinstaurează într-o nouă accepțiune.

Tineri regizori

Felix Alexa are o aură de *clasic* (s.n.) între colegii de generație, preferând gravitatea și rigoarea în care inventivitatea și scriitura scenică provin dintr-o lectură de adâncime a textului, concretizându-se într-un discurs echilibrat, riguros construit, concentrat pe fabula dramaturgică și relațiile ce le implică personajele. Felix Alexa citeşte de fiecare dată textele pe care le pune în scenă ca pe un obiect de meditație despre existenţă și destin, despre istorie și prezent. De fapt, cele patru dimensiuni enunțate nu sunt abordate pe felii, ci subordonate unui discurs regizoral integrator, ele fac corp comun, sunt în deplină concordanță cu mijloacele de expresie și stilistice practicate. Aparent Felix Alexa nu e genul de regizor ce experimentează formal, în exterior, ci în interiorul textului, experiențele avangardiste din devenirea actului teatral sau din manifestările sale curente nu devin scop în sine, menite să producă șoc la nivelul modului de scriitură al spectacolului, modificându-i semiotica în funcție de ceea ce vrea să spună și nu de cum spune. Modernitatea lui vine din substanța textului. Aici lucrează și caută insolitul. Cu un singur cuvânt, autenticitatea. Preferă echilibrul și rigoarea stilistică având ca suport analogiile directe sau indirecte cu propria-i gândire și sensibilitate, atât existențial, cât și filosofic. Acesta e și motivul pentru care pleci de la spectacolele lui cu conștiința că ai participat la un ceremonial teatral solid edificat ca viziune și limbaje, cu prestații actoricești admirabile.

Radu Afrim în spectacolele sale experimentează la toate nivelele. Experimentul e așezat însă sub semnul căutărilor, el nu e scop, ci mijloc, marchează o evoluție existențială și estetică, operează cu o mare varietate de tipologii, afirmându-și originalitatea, vigoarea, dramatismul dublat de sarcasm și satiră acidă, se situează între

valorile reprezentative de la noi și de aiurea, impune o direcție singulară, fiind întors cu fața, citând un vers eminescian, către „De-a pururi ziua cea de azi”. E perspectiva din care în spectacolele sale problematica sinelui coexistă cu cea general umană în varii ipostaze (sociale, politice, familiale, erotice etc.). Fără să fie comodă, receptarea lor este asigurată, în cele din urmă, de coerență și transparență. Fiecare spectacol al lui Afrim are, în opinia mea, o semnificație dublă. În primul rând aceea de operă artistică de sine stătătoare. Ceea ce nu înseamnă că pun un semn de egalitate între o reprezentație și alta. Cum e și normal, anvergura lor diferă. Uneori e posibil chiar ca aglomerarea de idei și simboluri, de conotații subtextuale ambigue, derivate dintr-o rescriere a textului în limbaje teatrale personale, de regulă barochisto-metaforice, să stranguleze percepţia clară a mesajului, împingându-l pe o pârtie sinuoasă şi imprecisă. Toate acestea însă, pe de altă parte, reprezintă și o sumă de descoperiri și acumulări greu de ignorat în viitoare montări, o revalorificare a lor în alte contexte, pe o altă dramaturgie, nu are nimic comun cu oboseala creatoare ce duce la manierism, ci îmbogățesc un limbaj teatral ce-și dovedește rațiunea de a fi într-un continuu proces de înnoire și consolidare a virtuților. Mereu se întâlnește în spectacolele lui Afrim o *irealitate* care devine *realitate* și o *realitate* care devine *irealitate*, ca în accepțiunea lui Jung care se delimitează de Nietzsche cu privire la *irealitate, „*căci ce aveam eu în vedere era această lume și *această* viață”. Cotidianul transcende, supus trecerii timpului, în dublu sens, atât înainte - în viitor, cât şi înapoi - în trecut, în imaginar cu o eficiență maximă. Complicat, dar și așa, complexul mecanism afrimian îşi atinge, fără niciun dubiu, ţinta. Este ceea ce reprezintă esența actului teatral pentru Radu Afrim, hotărându-i substanța, temele, forma de spectacol de la un text la altul, viziunea și metaforele ce se succed printr-o alternanță greu de anticipat, de la imaginarul abundent la realismul frust, de la sentimente terifiante la discreție și duioșie lirică, de la minimalism la barochism excesiv, de la apelarea la mijloace tehnologice (proiecții, diverse mecanisme etc.) la semne specifice altor genuri artistice (dans, muzică, circ, acrobații etc.).

Geanina Cărbunariu, cu un deceniu mai tânără decât Felix Alexa și Radu Afrim, debutând totuși cam deodată cu cel de al doilea, se manifestă cu consecvență, dar și cu rezultate excelente, exclusiv pe coordonate de asumare a teatrului document, atât ca *martor* (s.n.) al prezentului, cât și al trecutului, plonjând cu pasiune și imaginație în realități politice și sociale ale prezentului, dar și în acelea ale istoriei. Într-un interviu mai

vechi, acordat revistei *Yorik*, ea își exprimă fără echivoc, de altfel, profesiunea de credință, afirmând că nu face teatru documentar, ci utilizează documentul pentru a putea crea spectacole. Reiese limpede de aici că ceea ce o obsedează în mod absolut este ideea de a promova un gen de dramaturgie a realului, bazată aproape în exclusivitate pe document. În scenariile ei, are în vedere evenimente circumscrise faptic unor spații exact determinate temporal. Nu contează dacă ele sunt trăite, adică decupate din realitatea imediată, fără o distanțare necesară pentru a nu rămâne cantonate într-o perspectivă subiectivă, sau dacă sunt atestate documentar și considerate deja ca fiind istorie. Și într-un caz și în altul, sunt relatate în conformitate cu o logică nerestrictivă, în măsură să asigure acțiunii o dimensiune ficțională cu virtuți metaforice. Mesajul se generalizează, astfel, încetează să se mai subordoneze exclusiv sursei. Cazurile expuse atenției, atât la nivel existențial, cât și la cel al semnificațiilor filosofice, evidențiază mutații care le modifică, tragic și emoțional, substanțial statutul. Spectatorul ia cunoștiință nu numai de teribile acte de injustiție, de opresiuni și erori cutremurătoare, ci și de crize și fenomene de degradare ale umanității. Personajele în jurul cărora se dezvoltă un scenariu sau altul, fie că au parte de atrocități cumplite, uneori cu sfârșit fatal, fie că apar în ipostaze colaterale, nu rămân la condiția de victime, oricât de nedrepte sunt împrejurările care le marchează destinul, ci se înfățișează ca identități distincte, cu un relief psihologic remarcabil, departe de a fi doar niște emițătoare de adevăruri ale unor încercări amare. E adevărat că ceea ce nu reușește câteodată dramaturgul Gianina Cărbunariu, cum ar fi evitarea unor discursivități și senzații de livresc inerente materiei dramatice investigate, regizoarea Gianina Cărbunariu compensează prin imaginația și știința cu care tensionează fiecare scenă, proiectând-o într-o succesiune de acumulări cu o constantă gradare evolutivă. Revendicat programatic, ca notă dominantă, de la conceptul de teatru documentar și minimalist, discursul regizoral nu e totuși unul exclusivist, ci își asumă frecvent și mostre de barochism și chiar de onirism.

Catinca Drăgănescu, Andrei și Andreea Grosu, Botond Nagy sunt creatori la început de drum care propun demersuri scenice incisive, adesea șocante pornind de la premisele clasice ale piesei, dar nu valorificându-le ci răsturnându-le, expandându-le, tocmai din dorința de a accentua ideea de ciclu biologic. *Pescărușul* (Cehov) la Teatrul Odeon, în regia soților Grosu, deși reticent primit de cei ancorați în prejudecăți, nu se

conformează defel acestora. Lectura regizorală, ca și viziunea pe care o materializează scenic, insistă apăsat pe o dezintegrare a individului, pe precaritățile destinului, pe deșertăciunile vieții, reconsiderând atât societatea cât și oglinda ei, teatrul. *Pescărușul* lor scrâșnește, poate și irită, vocalizele pe care le exersează nu sunt cele cunoscute. Aceeași piesă la Teatrul „Ioan Slvici" din Arad devine *[ză] Pes©ăruş în* regia Catincăi Drăgănescu. Într-o viziune hip-hop, regizoarea supralicită idei, aglomerează teme, intervine cu tăieturi și soluții trăsnite, fiind limpede că textul cehovian e *folosit* (s.n.) fără inhibiții. Aceeași practică o aplică și Botond Nagy, la Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu, secția germană, piesei *Macbeth*, cel *sacrificat* (s.n.) de astă dată e Shakespaeare. Reducționismul aplicat piesei, fără ai modifica diegeza, eliminarea unor personaje, limitându-se la un număr de patru Macbeth, Lady Macbeth,Vrăjitoarea, Banquo și Macduff, surprinzător, interpretați de același actor, individualizați prin elemente și accesorii diferite de costum, interdisciplinar, asociat cu imagini ale războiului din Ucraina, cu o deschidere clar simbolică în ideea că iată, istoria se perpetuează, afirmă implacabil o confruntare a timpului ficțional cu timpul document. Iar interpreții în suita acțiunii nu urmăresc să atribuie personajului identități precise, nu au evoluție. Ele devin semn-metaforă în confruntarea celor doi poli ai timpului pe axa terorii concentrată inițial în textul dramatic și regăsită în proximitatea realității prezentului. *Macbeth* este un spectacol crud, lipsit de emoție, o parabolă-instalație mai bine zis, care abundă în simboluri și semne, cu multe trimiteri referențial culturale, nu întotdeauna justificate, dar care enunță un ansamblu de ideologii care îl frământă pe tânărul director de scenă.

Spre deosebire de colegii săi, Bobi Pricop pare interesat mai cu seamă de dramaturgii contemporani ce abordează problematici sociale care pun sub semnul întrebării identitatea, relațiile cu ceilalți, dar și cu sine, drepturile și libertatea individului, religia. Integrează noile tehnologii, multimedia, video, camera de filmat în priză directă etc, într-o formulă de teatru minimalist, nu însă fără știința necesară de a evita riscul oricăror stereotipii, de a descoperi teatralitatea dincolo de cuvânt, de a capta energii de acolo de unde nu există, reformulând prin dilatare convenția teatrală și impunând o formă teatru-dezbatere între coperțile experimentului.

Shakespeare rescris de regizori

Un capitol important al lucrării este dedicat reinterpretării textelor clasice, în special a pieselor lui William Shakespeare. *Hamlet* devine un teren de experimentare pentru regizori români precum Dinu Cernescu, Liviu Ciulei, Alexandru Tocilescu, Tompa Gabor, Vlad Mugur, ordinea e aceea a datei când au avut loc premierile respective, fiecare dintre regizorii menționați aducând o viziune personală asupra conflictelor universale din piesă. În memoria teatrului românesc, de pildă, celebra sintagmă rostită de prințul danez, „a fi sau a nu fi", continuă să suscite generație după generație de actori. Mari nume precum Constantin Nottara, George Vraca, Gheorghe Cozorici, Ștefan Iordache, Ion Caramitru, Adrian Pintea, Marcel Iureș, Sorin Leoveanu, Andrei Huțuleac etc., etc. își încearcă prin vremi măsura talentului interpretând un personaj atât de complex și ambiguu cum este Hamlet. Nu vom face efortul de a aduce în centrul atenției interpretări din prima jumătate a veacului douăzeci ori mai vechi. Riscăm să ni se pară anacronice, atemporale, întrucât ne lipsește codul de înțelegere a receptivității și mentalităților acelor timpuri. Ca beneficiari ai legendarei cărți a lui Jan Kott, scrisă prin anii șaizeci, *Shakespeare contemporanul nostru*, cum se vede, nu am încotro și revin mereu la ea, sigur că percepția noastră a suferit mutații de proporții nu numnai în ceea ce-l privește pe scriitorul abordat de cercetătorul polonez, ci în ceea ce privește optica de a-i aborda și lectura pe clasici, actualitatea acestora constituind un imperativ de bază, cheia ce deschide porțile ce duc spre opera lor. *Mai este Shakespeare contemporanul nostru?* se întreabă și răspunde totodată John Elsom în volumul cu același titlu. Dintr-o astfel de perspectivă, referindu-ne la *Hamlet*, la reprezentațiile românești bine cunoscute, cred că nu este defel greșit să le atribuim, ca viziune artistică și modalitate interpretativă, o anumită apartenență, prin felul cum sunt puse în scenă, la spiritul vremurilor, la coerența și originalitatea unor realități naționale. În lumina ideologiei comuniste din Europa răsăriteană, deci și la noi, piesele istorice „au deschis zăgazurile metaforei politice" în anii șaptezeci-optzeci, în accepțiunea lui Jan Kott. În acest context al politicului îl aduce Dinu Cernescu pe *Hamlet* (Ștefan Iordache interpret) pe scena teatrului „C. I. Nottara". În scenografia lui Helmuth Sturmer, același care peste timp, împreună cu Vlad Mugur, în alte condiții politice și sociale, la Teatrul Național din Cluj, conlucrează la o nouă viziune de spectacol cu *Hamlet,* la

începutul anilor două mii, de astă dată ca expresie a unui mesaj direct, de meditație existențială, la dimensiunea unei metafore care implică și un act testamentar pentru regizor.

Într-o viziune estetică subordonată unui context delimitat temporal, recognoscibil în secolul XIX, în special prin elementele de decor (Octavian Neculai) și costumele (Nina Brumușilă) subtil personalizate, fără excese localizante, în *Hamlet*-ul lui Ciulei, la începutul anilor două mii, la Teatrul Bulandra, evoluează o distribuție cu un joc impecabil, alcătuită din generații de actori ajunși la vârful carierei, în care Marcel Iureș e interpretul prințului. O întrebare la care nu am găsit răspuns cu ani în urmă, poate și pentru că am trecut prea ușor peste ea, continuă să mă obsedeze și după vizionarea online a spectacolului. Oare de ce regizorul a distribuit în Hamlet un actor a cărui vârstă biologică se apropia de cincizeci de ani, mai exact fără un an nu atingea jubileul de jumătate de veac, iar în Horațio, prietenul protagonistului, pe unul ce abia depășise cu puțin jumătate vârsta celui dintâi? Să fii fost vorba de o întâmplare sau s-a dorit să se comunice un mesaj anume? Într-un interviu Liviu Ciulei mărturisește că este în permanență interesat de „imaginea" și „pulsul timpului nostru". Pornind de la acest *credo* (s.n.), el propune o poetică a *trecerii*, al cărei climat general este unul al îndoielilor, al frământărilor existențiale ale individului contemporan. Decalajul de vârstă biologică nu e întâmplător în optica mea, ci conferă celor două personaje shakespeariene valoare de arhetipuri, cu apartenență într-o istorie repetitivă, devenită memorie a unuia proiectată în celălalt. El lasă să se înțeleagă ipoteza că Horațio ar putea fi perceput și ca dublul lui Hamlet și nu doar ca martor și povestitor al evenimentelor.

O paralelă între cele cinci versiuni scenice ale monumentalului text shakespearian, modifică radical discursul spectacologic ca substanță, reîntorcând filosofia și semnificațiile textului în universalitate, eliminând atât raportarea strictă la *aici* și *acum*, „actualizarea locală" în două cuvinte, cât și scriitura scenică, limbajul, semnul teatral și totodată configurația personajelor, a relațiilor dintre ele, pedalează mult mai apăsat pe tragicul neconjunctural. Dacă Ștefan Iordache este recunoscut ca Hamlet-ul anilor 70, galeria de portrete poate fi completată cu cel al lui Ion Caramitru de la Teatrul „Lucia Sturza Bulandra" din anii optzeci. Într-un dens comentariu-eseu *Hamlet: de la luciditate la*

sacrificiu, dedicat viziunilor regizorale optzeciste, Cocora afirmă, între altele, că „Impulsul-Tocilescu e receptat ca o provocare de Tompa, realizator la Teatrul Maghiar din Cluj, stagiunea 1987-1988, a primei sale versiuni de spectacol cu *Hamlet*, cu implicații sesizabile atât în substanța ideatică, fie prin reluarea și dezvoltarea într-o altă accepțiune a unor sugestii, fie prin respingerea altora, cât și în formă, în special în modul în care conlucrează la elaborarea viziunii regizorale". Limbajul esopic, adesea nonverbal, convertit în imagini pline de tâlc, în reacții paroxistice, tăceri și detalii aluzive, conspirativ etc., încorporat într-o estetică proprie, care surclasează la ambii regizori nu numai viziunile tradiționale, dar și pe cele agreate oficial la noi. Tompa Gabor nu mizează pe un discurs artistic radical, definitiv, nu ambiționează să încheie pentru totdeuna capitolul *Hamlet*, ci, așa cum va proba trecerea timpului, își asumă capodoperea shakespeariană ca pe o obsesie, încât se întoarce la ea în încă două versiuni de spectacol cu multiple dovezi de originalitate, propunând abordari și limbaje noi, nuanțe noi, demonstrând că lectura și interpretarea unui text dramaturgic clasic, trimiterile existențiale și filosofice ale acestuia vizează profund contemporaneitatea, fiind consensuale cu experiența regizorului la momentul când își elaborează creația. După 1989 regizorul recidivează cu vesiunile de la Teatrul Național „Marin Sorescu" din Craiova, avându-l ca interpret pe Adrian Pintea, și relativ recentul spectacol de la Teatrul Maghiar din Cluj, stagiunea 2021-2022. În fiecare variantă de spectacol, privită prin lentila prezentului, regia nuanțeză, pornind de la experiența zilei, teme fundamentale precum viață-moarte, iubire-ură-trădare, crize psihologice, evenimente social-politice, reactivând energiile și temele piesei shakespeariene. Dacă în producțiile anterioare pe Tompa Gabor îl interesa tragicul la nivelul individului, de astă dată extrapolează centrul de greutate înspre tragedia și decăderea unei lumi, demonstrând vitalitatea textului și capacitatea lui de a reflecta realități contemporane. Shakespeare devine astfel un partener de dialog cu societatea modernă, iar spectacolul un reper provocator pentru public și critic.

Concluzii generale

Teza demonstrează că regizorul este figura centrală a teatrului contemporan, responsabil pentru crearea unei viziuni unitare și pentru dezvoltarea unor limbaje scenice capabile să exprime complexitatea lumii moderne. De la primele încercări modeste din

secolul XIX până la spectacolele grandioase ale prezentului, teatrul românesc a parcurs un proces continuu de transformare și adaptare. Prin contribuția marilor regizori, scena românească s-a integrat în circuitul internațional, păstrându-și în același timp specificul național. Regizorul nu este doar un coordonator artistic, ci un vizionar care modelează percepția publicului și influențează evoluția culturii. Lucrarea evidențiază, astfel, importanța teatrului ca spațiu de reflecție, dialog și transformare socială. Dubla vocație artistică mă plasează simultan în interiorul și exteriorul procesului teatral: ca actriță înțeleg mecanismele intime ale creației scenice, ca și critic adopt distanța analitică necesară unei evaluări obiective. Metodologia de analiză derivată din dubla formare presupune o tensiune constructivă între empatie și distanță, între experiența vie a procesului creativ și nevoia de analiză detaliată și argumentată. Cu o metodologie fondată astfel pe îmbinarea între sensibilitatea artistică și rigoarea evaluativă caut să deconstruiesc mecanismele interne ale creației teatrale, să analizez, apelând la luciditate, iar atunci când investighez timpul istoric al teatrului, încerc să conștientizez, să înțeleg și să surprind, *în lectură*, (s.n.) intențiile estetice contextualizate unei anume realități. Dubla vocație nu devine o sursă de conflict, ci un instrument de îmbogățire a perspectivei critice. O formă de cunoaștere care ascociază intuiția artistică cu discernământul teoretic în slujba actului teatral.

BIBLIOGRAFIE

Cărți:

Agopian Ștefan, *Scriitor în comunism* (niște amintiri), Editura Polirom, Iași 2013

Andreescu Gabriel, *Existența prin cultură*, Represiune, colaborationism și rezistență intelectuală sub regimul comunist,Polirom, 2015

Arieșanu Claudiu T., *Istoria comicului românesc*, Ed.datagrup, Timișoara, 2016,

Austin J.L., *Cum să faci lucruri cu vorbele*, E Traducere Sorana Corneanu, Ed. Paralela 45, 2005.

Baconsky A.E., *Panorama poeziei universale*, Editura Albatros, 1972, Poemul Regele Demetrios de Constantin Kavafis

Bahtin Mihail, *Francois Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și Renaștere*, Ed. Univers, București, an 1974, p 223

Banu George, *Teatrul memoriei*, Ed.Univers, București, 1993.

Banu George, *Reformele teatrului în secolul reînoirii, în Afirmarea regiei* – Funcție modelatoare, Ed. Nemira, București, 2011, pg.25

Banu George, *Teatrul memoriei*, Traducere de Adriana Fianu, Ed. Univers, București, 1993

Banu George, *Reformele teatrului în secolul reînnoirii*, Ed. Nemira, București, 2011

Banu George, *O lumină în inima nopții, Candelabrul,de la spațiu intim la scenă,* Traducere din limba franceză Mihaela Stan, Prefață Alexandre Demidoff, Nemira,2021

Banu George, *Pagini alese,* volumul III: Mărturii, Nemira, 2018, p.135

Banu George, *Lucian Pintilie și teatrul,* Observator cultural, nr 923, 23-05-

Banu George, *Regards froids sur un theatre qui s'eloigne*..., Cahiers De L′est, Revue trimestrielle, N.12/13, Theatres a l′est, Pologne-Roumanie-Tchécoslovaquie,Brook-Kantor-

Grotowsky-Krejca-Radok-Wajda-Serban-Grossman-Ciulei-Havel-Radok-Pintilie, 40E, Editiona Albatros, 1978

Banu George, *Viață și teatru pe Scena lumii*, Editura Polirom, Iași, 2021

Banu George*, Livada de Vișini, teatrul nostru*, Spectacol de Felix Alexa, Fotografii de Mihaela Marin,Traducere din limba franceză Anca Măniuțiu, Editura Nemira, București, 2011

Banu George, *Parisul personal autobiogrfie urbană*, Editura Nemira, 2013

Banu George, *Parisul personal autobiografie urbană*, Editura Nemira, 2015

Barba Eugenio, *Casa în flăcări, despre regie și dramaturgie*, Traducere din engleză Diana Cozma, Ediția a-II-a, Colecția Yorick coordonată de Monica Andronescu, Editura Nemira, București, 2013

Barbu Ion, *Joc Secund*, Editura pentru literatură, 1966,(poemul Oul dogmatic,p.80)

Barthes Roland, *Discursul îndrăgostit,* Seminar ținut la Ecole pratique des hautes etudes 1974-1976 urmat de Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit (pagini inedite) , Cuvînt înainte de Eric Marty, Prezentare și ediție de Claude Coste, Traducere, note și introducere la ediția românească de Magda Jeanrenaud, Polirom 2018, p.140

Barthes Roland, *Mythologies*, Editions du Seuil, 1957, p. 176

Barthes Roland, *Despre Racine*, Editura Literatura Universală, Colecția eseuri, București, 1969

Berlogea Ileana, *Liviu Ciulei regizor pe patru continente*, Fundația culturală casa de presă și editură, 1998

Blaga Lucian, *Nebănuitele trepte*, Versuri nouă, Ed, „Dacia Traiană" S. A. , Sibiu, 1943, (Cântec pentru anul 2000), p. 102

Blaga Lucian /*Lauda somnului,* Editura Cartea Românească, 1929, Poemul În marea trecere

Blaga Lucian, *Trilogia cunoașterii, Cenzura transcendentă,* vol.3, Editura Humanitas, București, 1993

Blaga Lucian, *Trilogia culturii, Orizont și stil, Spațiul mioritic, Geneza metaforei și sensul culturii*, Cuvînt înainte de Dumitru Ghișe, Editura pentru Literatura universală, București,1969

Blaga Lucian, *Daimonion*, Opere, volumul 2, Editura Știința, Chișinău,1995

Blandiana Ana, *Mai mult ca trecutul*, Jurnal 31august 1988-12 decembrie 1989, Humanitas, București

Boia Lucian, *Cum am trecut prin comunism,* Primul sfert de veac, vol. I , Al doilea sfert de veac vol.II, Editura Humanitas, București, 2018

Brook Peter*, Spațiul gol*, Ed. Unitext, București 1999.

Bulandra Lucia Sturdza, amintiri...amintiri... Editura de stat pentru literatură și artă, an.1956

Bulandra Lucia Sturdza, *Amintiri... Amintiri* , ediția a-II-a revăzută și adăugită, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1960

Bulandra Lucia Sturdza, Amintiri, amintiri... ediția a-II-a revăzută și adăugită, Editura de stat pentru literatură și artă, 1960

Bumbești Victor, Aristide Demetriade, *Un mare actor... Un caracter*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, an 1957

Bumbești Victor, Paul Gusti,Cuvînt introductiv Florin Tornea,Meridiane, București, 1964

Bumbești Victor, *Aristide Demetriade, Un mare actor... Un caracter*, Editura de stat pentru literatură și artă, an 1957

Buzoianu Cătălina, *Mnemosina, bunica lui Orfeu*, Fundația culturală „Camil Petrescu", Revista „Teatrul azi", București, 2005

Caler Leny, *Artistul și oglinda*, roman/Biblioteca secolului XX, / Publisol, 2022

Caragiu Toma, *Poeme și alte confesiuni*, Ediție îngrijită, prefață, note, comentarii de Ion Cocora, Editura Dacia, Cluj-Napoca,1979

Cassian Nina, *Memoria ca zestre*, Editura Institutului cultural român, București, 2004, Cartea a I-a, 1954-1985/ 2003-2004

Cazaban Ion ,*Scena românească și expresionismul,* Fundația culturală „Camil Petrescu", Revista Teatrul azi (supliment) prin Editura Cheiron, București, 2012

Chevalier Jean/Gheerbrant Alain *Dicționar de simboluri, Mituri, Vise, Obiceiuri,Forme, Figuri, Culori, Numere, volumul1, A-D,* Traducerea a fost făcută după ediția 1969, revăzută și adăugită, apărută în colecția „Bouquins", Editura Artemis, București,1993

Ciulei Liviu*, Pasionatul drum spre realism*, Revista teatrul, nr1 (anul X) ianuarie 1965, p.19

Cocora Ion, *Privitor ca la teatru I*, Ed.Dacia, Cluj-Napoca, 1975

Cocora Ion, *Viața într-un lacăt*, Editura Palimpsest, 2013, Poemul Zăpezile de altădată, p

Cocora Ion, *Privitor ca la teatru III*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982

Cocora Ion, *Un regizor incomod cu sine și cu alții,* în volumul *Alexa Visarion sau destinul unei vocații,* coordonator: Elena Saulea, Editura Junimea, Iași, 2015

Cocora Ion, *Fragment dintr-o evocare a lui Aureliu Manea*, Revista, Viața Românească, nr.10, 2023

Creangă Ion, *Amintiri din copilărie*, Povești-Povestiri, Editura Humanitas, București, 2013

Crișan Sorin, *Sublimul trădării, Pentru o estetică a creației teatrale*, Ideea europeană, 2011.

Crișan Sorin, *Teatru și cunoaștere*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2008

Croitoru Roxana, *Prin simplificare, valorile devin mai puternice*, interviu luat lui Vlad Mugur pentru caietul de sală, 19 iunie 2001

Cruceru Dan, *Diacronismul culturii, Eseu despre evoluția sistemului cultural,* Editura Meridiane, București, 1984

Călinescu George, *Principii de estetică*, Editura Scrisul Românesc, 1974,

Călinescu G., Matei Călinescu, Adrian Marino, Tudor Vianu, *Clasicism, Baroc, Romantism,* Editura Dacia , 1971, / (Adrian Marino: Clasic, p. 102)

Dimiu Claudia, Memoria teatrului, Soare.Z. Soare regizorul frenetic 1924-1944, Teatrul azi, nr3-4, anul 2010

Duvignaud Jean, *Sociologia artei,* Traducerea de Natalia Ionescu, Editura Meridiane,1995

Editura Eikon2013,

Eminescu Mihai, *Luceafărul,* Ediție de Al. Piru, Editura Vlad & Vlad, Craiova, 1993 Scrisoarea I

Esenin Serghei, *Poezii și poeme*, Ed. Minerva, Biblioteca pentru toți, București ,1976, în românește de George Lesnea.

Estrada Martinez, *Radiografiea pampei*, vol 2, Traducere de Andrei Ionescu și Esdra Alhasid, Note de Mircea Rădulescu, București, Ed. Minerva, Biblioteca pentru toți, 1976, p. 85

Filotti Maria, Am ales teatrul, Editura pentru literatură, București, 1961

François Villon, *Poezii*/ Balada doamnelor din alte vremuri, Editura Minerva, 1983

Gadamer Hans Georg, *Adevăr și metodă*, traducere de Gabriel Cercel și Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcana, București, Editura Teora 2001

Golopenția Sanda, *Perspective noi în studiul teatrului,*Traducere din limba franceză de Doina Jela și Sanda Golopenția, Traducere din limba engleză de Nicoleta Dascălu, Ed. Spandugino, București, 2019

Goma Paul, *Scrisori întredeschise. Singur împotriva lor*, Editura Multiprint, Iași, 1995,

Gombrich E. H., *Artă și iluzie*, Studiu de psihologie a reprezentării picturale, În românește de D. Mazilu, Polirom,2023

Grotovski Jerzy, *Teatru și ritual, Scrieri esențiale*,Traducere din limba poloneză, Vasile Moga, Prefață, George Banu, Nemira, 2014

Gtotowski Jerzy, *Spre un teatru sărac*, Ed. Unitext, București 1998

Heidegger Martin, *Ființă și timp*,Traducere din germană Dorin Tilinca, Note:Dorin Tilinca, Mircea Arman,Consultant științific: Mircea Arman, Cuvânt înainte de Octavian Vuia,Editura Jurnalul literar, 1994

Ichim Florica, *La vorbă cu Vlad Mugur*, Revista Teatrul azi (Supliment), anul 2000

Ionesco Eugene, *Jurnal în fărâme*,Ed. Humanitas,București, an 2002

Jakobson Roman, *Lingvistică și poetică*, Aprecieri retrospective și considerații de perspectivă/ în Probleme de stilistică (Culegere de articole), Editura Științifică, București,1964.

Jung, C.G. Amintiri, *Vise Reflecții*, Consemnate și editate de Aniela Jaffé, ediția a II-a, Traducere și notă de Daniela Ștefănescu, Editura Humanitas, București,2001

Kantor Tadeusz, *Scrieri despre teatru,*Ed. Creiron și Fundația Culturală,, Camil Petrescu", revista,, Teatrul azi"(supliment), București,2014,

Klee Felix, *Klee Paul, Viața și opera în documente selecționate din însemnările postume și din scrisori nepublicate*, Traducere de Cristina Petrescu, Prefața de Anderi Pleșu, Editura Meridiane, București, 1975

Krauss Nicole, *Marea casă,*Traducere Carmen Toader, Editura Humanitas fiction, București, 2010

Kroetz Franz Xavier, *La Noroc, Melodia preferată, Noi perspective*, Tradcere din germană în limba română de Victor Scoradeț

Lehman Hans-Thies, Teatrul postdramatic, Traducere din limba germană de Victor Scoradeț, Editura unitext, București, 2009

Lehmann Hans-Thies, *Teatrul postdramatic*,Traducere din limba germană de Victor Scoradeț, Editura Unitext, București, 2009

Llosa Mario Vargas, *Civilizația spectacolului*, Ed. Humanitas, București, 2012,

Llosa Mario Vargas, *Orgia perpetuă Flaubert și Doamna Bovary*, Traducere din spaniolă de Luminița Voinea-Răuț, Humanitas, București, 2013

Lotman I.M., *Studii de tipologie a culturii*, În românește de Radu Nicolau, , Prefață de prof.univ. Mihai Pop, Editura Univers, București,1974

Lotman I.M., Lecții de poetică structurală, În românește de Radu Nicolau, Prefață de prof.univ. Mihai Pop, Editura Univers, București,1970

Malița Liviu, Cenzura pe înțelesul cenzuraților, Editura Tracus Arte, București, 2016

Malița Liviu (editor), Cenzura în teatru, Documente 1948-1989, Editura Efes, Cluj,2006

Manea Aureliu, Energiile spectacolului, Ed.Dacia, 1983, Cluj-Napoca, 1983,p.107

Manea Aureliu, *Spectacole imaginare*, Prefață de Nicolae Prelipceanu, Postfață de Paul Salzberger,Eikon, 2018

Marga Andrei, *Digitalizare și democrație*, Revista Contemporanul, 2008, nr.3, p.6

Marinetti Filipo Tommaso, *Manifestele futurismului*, Traducere de Emilia David, Cuvânt înainte de Ion Pop, Editura Art,2009

Massoff Ioan, *Teatrul romînesc, Privire istorică, volumul* I , (De la obîrșie pînă la 1860), Editura pentru literatură, an, 1961

Massoff Ioan, Teatrul românesc ,*Privire istorică, volumul* II (1860-1880), Editura pentru literatură, an,1966,

Massoff Ioan – Gheorghe Nenișor, *Maria Ventura*,Cuvînt înainte: J. Paul-Boncour, Editura Tineretului, București, an 1966

Massoff Ioan, *Teatrul românesc, privire istorică, Volumul* VII/ 1.Teatrul românesc în perioada 1931-1940/2. Completare: Teatrul Național din Iași între anii 1877-1916, Editura Minerva, București, 1978

Max Frisch, *Jurnal*, în românește de Corina Jiva, Editura Univers,București, 1984

Meyerhold V.E., *Reconstrucția teatrului*, Ed. Creiron și Fundația culturală „Camil Petrescu" Revista „Teatrul azi"(supliment), București, 2015, p.120

Mihăilescu Florin, *Eugen Lovinescu și antinomiile critice*, Editura Minerva, bucureşti. 1972

Martin, Mircea, *Radicalitate și nuanță*, Editura Tracus Arte, București,2015,

Miłosz Czesław, *Gîndirea captivă,* Eseu despre logocrațiile populare, Traducere din polonă, Constantin Geambașu,Postfață de Włodzimierz Boleski,Humanitas, 1999

Modorcea Grid, *Compendiu de cultură evreiască*, Editura Palimpsest, București,2012

Modreanu Cristina, *Teatrul ca rezistență, Oameni de teatru în arhivele Securității, Capitolul 3, Autoexilul, Un om de stânga, Cazul Radu Penciulescu*, Editura Polirom, Iași, 2022,

Măniuțiu Anca, Carnavalul și ciuma, poetici teatrale în oglindă, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2003

Naum Gellu, *Exact în același timp*,Teatru, Ediție îngrijită și prefață de Ion Cocora, Editura Palimpsest, 2003

Neil laBute, *Bash,* Traducere din engleză de Mihaela Sîrbu și Vlad Masaci

Nica Radu-Alexandru, *Nostalgia Mitteleuropei*: O istorie a teatrului german din Sibiu, Cluj-Napoca,

Nottara C. I., *Amintiri,* Ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Mihai Vasiliu, Editura de stat pentu literatură și artă, București, an 1960

Ostermeier Thomas, *Interviu cu Sylvie Chalaye*, Teatrul Național Timișoara, 2014, p. 36.

Pamuk Orhan, *Muzeul inocenței*, Traducere din limba turcă și note de Luminița Munteanu,Editura Polirom, Iași, 2015

Penciulescu Radu, *Parole imposibile*, Cahiers d′est, Revue trimestrielle, N12/13, Editions Albatros, an 1978

Petrescu Camil, *Modalitatea estetică a teatrului*, Ediție îngrijită de Liviu Călin, Editura enciclopedică română, București, an 1971

Petreu Marta, *Acasă pe câmpia Armaghedonului,* Editura Polirom, Iași 2011

Pintilie Lucian, *Bricabrac, De la coșmarul real la realismul magic*, Prefață George Banu, Postfață Bertrand Tavernier, Nemira 2017

Pirandello Luigi, *Șase personaje în căutarea unui autor*, Ed. Art,2012.

Popescu Theodor Cristian, *Surplus de oameni sau surplus de idei*, Ed.Eikon, 2013

Pârvulescu Ioana, Întoarcere în Bucureștiul interbelic, Editura Humanitas, București, 2003,

Pârvulescu Ioana, *Întoarcerea în Bucureștiul interbelic,* Humanitas,București,2003

Romanescu Aristizza, *30 de ani, Amintiri*, Editura de stat pentru literatură și artă, an 1960

Runcan Miruna, Teatrul în diorame, Discursul criticii teatrale în comunism, II. Amăgitoarea primăvară 1965-1977 , Tracus Arte,2020

Runcan Miruna, *Teatrul în diorame Discursul critici teatrale în comunism Fluctuantul dezgheț 1956-1964,* Editura Tracus arte, București, 2019

Runcan Miruna, T*eatrul în diorame Discursul criticii teatrale în comunism, III Viscolul 1978-1989,* Editura Tracus Arte, București, 2021

Runcanu Miruna, *Momentul teatralizării*, Dilema, 8 iulie 2020

Rushdie Salman, *Limbaje ale adevărului*, Eseuri 2003-2020, Traducre din limba engleză și note de Iulia Gorzo, Polirom 2022

Rushdie Salman, *Pământul de sub tălpile ei*, Traducere din engleză de Antoaneta Ralian, Editura Polirom, Iași, 2008

Sadovenu Ion Marin, Răstălmăcire, Revista vremii, nr.4, 11decembrie 1921. Apud Ion Cazaban, Scena românească și expresionismul, Fundația „Camil Perescu", Revista Teatrul azi, (supliment) prin Editura Cheiron, 2012

Sartre, Jean-Paul, Teatru, *Cu ușile închise*, Editura Rao, București, 2020

Sava Ion, *Teatralitatea teatrului*, Ediție îngrijită, note, comentarii de Virgil Petrovici, /Cuvînt înainte de Liviu Ciulei

Sebastian Mihail, *Jurnal* 1935-1944, Editura Humanitas, Text îngrijit deGabriela Omăt, Prefață și Note Leon Volovici, Traduceri de Alina Skultéty, Ediția a doua, revăzută, București 2016

Seghi Cella, *Pe firul de păianjen al memoriei*, Cartea Românească, 1977

Silvestru Valentin, *Jurnal de drum al unui critic teatral*, 1944-1984, vol 2, Editura Palimpsest, București, 2004

Sontag Susan, *Privind la suferința celuilalt*, Ed. Humanitas,București,2011

Sontag Susan, *Boala ca metaforă,Sida și metaforele sale*, Traducere din limba engleză de Bogdan Lepădatu, Editura Vellant,2014

Sontang Susan, *Împotriva interpretării*, Traducere din limba engleză de Mircea Ionescu, Editura Vellant, 2016

Stanislavski Constantin, *Munca actorului cu sine însuși,vol.1-2,* Ed.Nemira, București, 2014.

Starobinski Jean, *Gesturile fundamentale ale criticii*, Traducere și prefață de Angela Martin, Cuvânt înainte de Mircea Martin, Editura Art, 2014

Szondi Peter, *Teoria dramei moderne* (1880-1950),Traducere: Maria –Magdalena Anghelescu și George State, Prefață: Ștefana și Ioan Pop-Curșeu,Editura Tact, Cluj-Napoca, 2012,

Sîrbu I.D., „O surpriză și cîteva probleme”, Bunbury de Oscar Wilde, Teatrul Național din Craiova, Teatrul, an II, nr.3, martie 1957

Șerban Andrei, *O biografie*, Polirom, 2006

Șerban Andrei, *Niciodată singur, Fragment dintr-o galerie de portrete*, Editura Polirom, Iași, 2021

Șora Mariana, *O viață în bucăți*, Editura Academiei Române, București, 2007

Todorov Țvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Premiá Editora, México, Segunda edición,1981

Ubersfeld Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Editura Institutului european, Iași 1999

Ungureanu Cornel, *Trepte, Un itinerar în căutarea lui Mircea Eliade*, Editura Palimpsest, București,2024

Vallan Beatrice Picon et Magris Erica, *Les theatres documentaires ouvrage dirige par,* Deuxieme Epoque 2019,

Vallentin Antonina, *Pablo Picasso*, În românește de Pericle Martinescu, Editura Meridiane, București, 1968

Vianu Ion, *Investigații mateine*, Editura Polirom, Iași, 2022,

Vianu Ion, *Amor intelectualis Romanul unei educații*, Editua Polirom, Iași, 2010

Vilar Jean, *Tradiția Teatrală*, Traducere și note de Paul B. Marian, Editura Meridiane, București, 1968.

Wright Doug, *Sunt propria mea soție*, Traducere din engleză de Ioana Ieronim, pentru spectacolul produs de Teatrul Odeon, 2004, regia, Beatrice Rancea

Reviste:

Barthes Roland, *De ce nu mai merg la teatru*, Revista Teatru nr 3, martie 1973, pp31 -32 (Eseul a fost publicat în revista „Esprit” tradus și comunicat redacției de regretatul Crin Teodorescu, în perioada cînd proiecta montarea piesei În jungla orașelor)/ www.cimec.ro

Beligan Radu, *În circuitul teatrului universal*, Revista Teatrul ,nr.12, anul XI, decembrie 1966, p.3

Cocora Ion, *Pintilie, contemporanul nostru*, România literară, nr.29., 29iunie 2018

Cocora Ion, *Fragment dintr-o evocare a lui Aureliu Manea*, Revista, Viața Românească, nr.10, 2023, pp. 28-35

George Calboreanu, *Maeștii și colegii mei*, Revista Teatrul,nr12, anulXI, decembrie 1966, p30

Ichim Florica, La Vorbă cu Vlad Mugur, Revista „Teatrul azi" (Supliment) București , 2000

Jan Kott, *Adevărul teatrului*, traducere Voia Vasile, revista Literatorul nr.44, anul 1994

Marga Andrei, *Digitalizare și democrație*, Revista Contemporanul, 2008, nr.3, p.6

Mugur Vlad, *Doresc un teatru disponibil la dialectica vremii*, Revista Teatru, an XIV, august 1969, nr 8, pp .66-67, www.cimec.ro

Oișteanu Andrei, Timișoara: fragmente de jurnal subiectiv, Revista 22, 6 iunie 2023

Revista *Contemporanul*, /Boris Marian, *Levinas și Infinitul*, p10, numărul 3, martie 2018

Silvestru Valentin, Maestrul și Margareta, România literară, 11decembrie,1980

Theater Heute, nr. 10. 2008, Traducere din limba engleză de Luminița Sângeorzan și Anca Cadariu

Webografie:

- https://www.rimini-protokoll.de/website/en/text/breaking-news-1
- https://explorefestival.ro/explore-festival-15/
- http://www.ivanamuller.com/contexts/thoughts-spectacle/
- https://historia.ro/sectiune/general/cum-s-a-nascut-teatrul-bucurestean-584878.html
- https://historia.ro/sectiune/general/cum-s-a-nascut-teatrul-bucurestean-584878.html

- https://www.rador.ro/2014/11/24/portret-actorul-si-dramaturgul-matei-millo-200-de-ani-de-la-nastere/

- https://historia.ro/sectiune/portret/agatha-barsescu-actrita-aplaudata-de-imparatul-2201496.html

- https://biblioteca-digitala.ro

- https://ro.m.wikipedia.org/wiki/La-Roumnie(ziar-

  conservator)

  https://www.bvau.ro/infoghid/index.php/Soare_Z._Soare

- https://www.istoria-artei.ro/resources/files/art3_Vera_MAICAN_I.pdf

- https: //historia,ro/secșiune/ general/aurel-ion-maican

- https://adevarul.ro/blogurile-adevarul/foto-george-baron-lowendal-un-vrajitor-50-de-ani-1514182.html

  https://historia.ro/sectiune/general/aurel-ion-maican-acuzat-de-jefuirea-teatrelor-din-584072.html

- https://pressone.ro/pietre-de-aducere-aminte-i-d-sirbu-un-atlet-al-mizeriei/

- https://biblioteca – digitală.ro

- https://www.dmtr.ro/spectacol/legendele-atrizilor/

- https://www.dmtr.ro/artist/manea-aureliu/

- https://romania.europalibera.org/a/lucian-stefanescu-%C3%AEn-dialog-cu-george-banu-radio-europa-libera/30305557.html

- https://regal-literar.ro/2021/11/21/alexa-visarion-nobletea-gandirii-si-imaginii-vittorio-holtier-i/

- Ion Cazaban, *Teatrul românes, Repere istorice*, cimec.ro, http:cimec.ro/teatru/cazaban.htm

- Revista Teatru azi, nr.3, 1997, p. 7, (articolul *Hamlet la sfârşit de mileniu* , Victor Parhon); [http://biblioteca-digitala.ro]

- Revista România literară, nr 3, 1997,p16(cronica dramatică, Hai să-i vedem pe comedianți!, Marina Constantinescu); [https://www.dmtr.ro]

- Mira Iosif, *Maestrul și Margareta,* Teatru nr. 12, an XXV, decembrie1980, p.48-51; link: https://www.dmtr.ro/artist/iosif-mira/

- Roxana Croitoru, *Vlad Mugur şi „ Teatrul Mare"*/http://www.scia. istoria-artei.ro

- Mirella Patureau, „*Radu Penciulescu*", DMTR, https://www.dmtr.ro/artist/penciulescu-radu

- https://ro.m.wikipedia.org/wiki/regizor-de- teatru#

  Ion Marin Sadoveanu, *Note despre începuturile regiei românești*, Revista *Teatru*, an 1956, p.46