

S

CENA

ANUL III • ianuarie 2000 • pret 10500 lei

nr. 1 (21)



ANCHETĂ

**CE MAI SPUN
CONFRATII LUI
SHAKESPEARE**

UN DIRECTOR NOU LA „BULANDRA”

Alături de noi câștigați siguranță.

De 8 ani BANC POST există pentru voi. Solidă și stabilă chiar în perioade economice dificile. An de an ne-am diversificat activitatea încercând să fim cât mai aproape de nevoile voastre. Și nu oricum, ci mai rapid, mai modern și mai sigur. De aceea vă oferim cele mai bune servicii bancare

de retail și comerciale: de la instrumente de economisire la credite de consum, de la carduri la împrumuturi pentru afaceri. Trebuie doar să apelați la unitatea BANC POST cea mai apropiată de voi. Încrederea voastră ne ajută să fim banca pe care foarte mulți o numesc "banca mea".



Design: [] Foto: Antispectrum

BANC POST
O bancă a tuturor.

BUCUREȘTI - Bd. Libertății nr. 18, Bl. 104, Sector 5; Tel.: 336.1124, Fax: 336.0772
Telex: 12072 bancp r; e-mail: BPT@bancpost.ro; Internet: www.bancpost.ro

SUMAR

4 portret

Marin Moraru

5 editorial

Antipublic

6 dialog

Irina Petrescu: "... amantă capricioasă pentru un bărbat frumos"

9 ancheta

Ce mai spun confrății lui Shakespeare (I)

16 praful de pe scândură

Injectia teatrală

17 puncte de vedere

...și umbre

19 cronică

Thomas A Becket de Jean Anouilh ("Bulandra")

Stele în lumina dimineții de Alexandr Galin (Odeon)

Nebunul și călugărița de Stanislaw

Ignacy Witkiewicz (Ploiești)

La Dallas de Oliver Bukovski (Piatra Neamț)

24 opereta

Liliacul de Johann Strauss

26 dans

3 male solos & % instant

28 civilizația imaginii

George Constantin și memoria afectivă

29 teleteatru

Scrisoare deschisă

30 ce se întâmplă în teatre?

"Bulandra"

34 festivaluri

În familia onorabilă a teatrului

35 spectacolul lunii

36 colocvii

Suntem mici pentru că nu vrem să fim mari

37 teatrul alternativ

Domnul și doamna Oval la Teatrul Inexistent

38 dialog

Mirela Cioabă: "Vreau să joc Lear"

40 învățământul teatral

În spatele măștilor (Hyperion) și Unchiul Vanea (Univ. Ecologică)

40 puncte de vedere

Scrieți, băieți, și jucați ce scrieți!

42 generația 2000

43 dialoguri secunde

Andrei Fircă: "Ca un actor pe scenă"

44 impresii

Spectator sau spect-actor

45 cronică sălii

Optimism mioritic

45 puncte de vedere

Non-public

47 o scrisoare primită

48 festivaluri

Sunt de mirare lucrurile firești

48 scena lumii

Neconvenționalii

Regizorii de teatru cuceresc opera

SCENA

editor șef: Dumitru Solomon

editor executiv: Alice Georgescu

editor coordonator: Magdalena Boianu

redactori: Mirona Hărăbor
Marinela Tepuș

asistent editor: Ioana Popescu

documentarist: Dumitra Busă

producție: Mihaela Mihail

fotografii: ProFoto

publicitate: Iulian Toma

distribuție: S.C. NDC SRL

Tel.: 223.21.00; 222.82.64

Fax: 223.21.01

tipar: Mediaprint

editată de: Editura Fundației Pro

director general: Dinu Săraur

adresa redacției: Str. Luterană,
nr. 11, et. 2, sector 1, București
Tel: 303 39 13

e-mail: scena@prointernational.ro

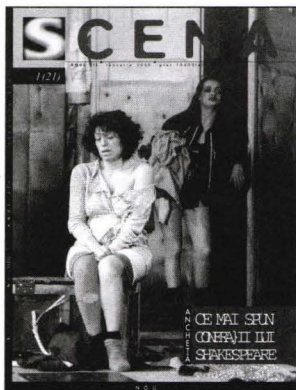
Drepturile de autor pentru programe și
fotografii aparțin revistei

SCENA

Reproducerea parțială sau totală
se face numai
cu acordul editorului.

ISSN 1454-0525

foto: Mihai Musculeanu



Adriana Trandafir și Elvira Deatcu
în Stele în lumina dimineții
de Al. Galin la Odeon
(regia: Gelu Colceag)



17

Un general cu patru stele

Cu aerul lui de Domnul Orișicine, Marin Moraru este tot ce poate fi mai anti-vedetă: misterul magiei lui scenice stă bine ascuns. Și bine e să și rămână așa. E ca un fundal translucid unde se poate înscrie orice: Patrocle din **Troilus și Cresida**, Andronic din **Ultima oră**, Diderot din **Nepotul lui Rameau**, Estragon din **Așteptându-l pe Godot**, Jupân Dumitrache din **O noapte furtunoasă**.

Puterea lui de a caracteriza este însoțită de o uimitoare capacitate de a fi prezent pe scenă, de a-și asculta partenerul și de a reacționa la premisele date. Această situație concretă îi permite lui Marin Moraru înălțarea admirabilelor și modernelor lui construcții intelectuale. El nu joacă niciodată "în general", nu interpretează "idei", ci ne conduce pe drumul tainic care leagă experiența individuală de sinteza teatrală.

Călăuza e veselă, chiar când împrejurările sunt triste, știe ce face și, mai ales, știe unde vrea să ajungă, cu o autoritate care ține de ființa lui civilă, dar și de gradul de general cu patru stele în armata pestriță a teatrului.

Marin Moraru demonstrează cu strălucire că Domnul Orișicine poate fi oricând Maiestatea Sa Cineva.

Magdalena Boiangiu



e ditorial



Anti-public

Un regizor - și contemporan, și tânăr - declară în stânga și în dreapta că pe el personal nu-l interesează publicul. Un actor - și contemporan, și tânăr, și aflat în conducerea unui teatru - își face un fel de program din faptul că-l preocupă mai puțin, ba chiar foarte puțin, numărul spectatorilor. Câțiva critici - și contemporani, și tineri, și obsedați de spulberarea unor canoane și de instituirea cât mai grabnică a altor canoane - au, la rândul lor, un soi de dispreț rău disimulat față de public, eliminându-l din ecuația comunicării teatrale, care devine astfel șchioapă de un termen. Lăsându-i deocamdată pe toți aceștia în eroarea lor naiv-solipsistă că teatrul s-ar putea face exclusiv pentru cei care-l fac, îmi îndrept cu îngrijorare atenția către cei a căror poziție față de publicul de teatru a evoluat de la ignorare sau dispreț teoretic la agresivitate practică. Astfel, un tânăr regizor al cărui spectacol s-a desfășurat într-o cușcă metalică, la terminarea acestuia i-a încuiat pe spectatori în cușca-spațiu-de-joc și i-a abandonat acolo vreo oră și jumătate, flămânzi, însetați, iritați și fără nici o posibilitate de ieșire. Un teatru, altminteri nu lipsit de reușite notabile, a transformat un workshop al unui mare regizor cu o piesă scrisă în urmă cu treizeci de ani, când mai era la modă acțiunea de asanare a "mentalităților burgheze", într-un spectacol cu public, în care actorii, înșirați la rampă, îi înjurau fără milă și fără rușine pe cei ce plățiseră bilete ca să-i vadă și, eventual, să-i admire. Piesa, destinată unui exercițiu actoricesc intim, a fost jucată, fără dorința regizorului, într-o sală plină. O altă agresiune la adresa publicului, despre care am mai avut prilejul să povestesc, s-a întâmplat într-un festival de teatru, unde o echipă de nebunatici își silea spectatorii, claustrați într-un fel de cușcă, să suporte deasupra capetelor, timp de douăzeci de minute, bocănelile cizmelor cazone ale întregii trupe, însoțite de o muzică agresivă, cu volumul ridicat la granița suportabilității. Și un ultim exemplu: o regizoare tânără, tot într-un festival de teatru, și-a plasat spectatorii pe scenă, în mijlocul unei acțiuni absolut ininteligibile, urmând ca aceștia să "reprezinte" niște copaci dintr-o pădure. Drept care interpreții puneau "copacilor" tot felul de întrebări stupide, îi ciupeau de obraz sau îi trăgeau de barbă.

Toate astea - și multe altele - ar trebui să semnifice implicarea spectatorilor în spectacole. În cele mai multe cazuri, s-a obținut alungarea spectatorilor din teatru. Marea majoritate a oamenilor plătesc bilete ca să se delecteze, să-și procure plăceri estetice, nu să fie maltratați. Aceste spectacole sadice se fac pentru o mică minoritate masochistă, care, mă rog, poate și plăti ca să fie înjurată, ciupită de obraz sau trasă de barbă. În mod nedrept, criticilor care exaltă astfel de spectacole nu li s-a mușcat nasul și nu li s-a turnat vopsea pe haine. Încă!

Dumitru Solomon

Irina Petrescu: "... amantă capricioasă pentru un bărbat frumos"

Încă de la început teatrul a fost pasiunea dumneavoastră?

Nici poveste! În ceea ce mă privește, nu este vorba de o vocație, ci de o simplă întâmplare. Mă aflu într-o seară, împreună cu părinții, la restaurantul Continental, când a intrat regizorul Savel Stiopul; m-a văzut și, imediat, s-a adresat tatălui meu pentru a-i cere permisiunea să dau niște probe... Așa am pătruns în lumea filmului. Numai că filmul pe care urma să-l realizeze Savel Stiopul nu s-a mai

făcut; probele au rămas în studio și când, în anul următor, Liviu Ciulei se apuca de "Valurile Dunării", le-a găsit, m-a chemat și am început...

A fost hotărâtoare pentru viitorul dumneavoastră această întâmplare?

Da. Povestea este lungă și, pentru mine, e deja tocită. Am spus-o de prea multe ori și am impresia că o cunoaște toată lumea. Sigur, cei foarte tineri n-au de unde s-o știe, dar... Prin urmare, am încercat la

Institut încă înainte de "Valurile Dunării"; am intrat, apoi am fost exmatriculată din cauza unui dosar inadecvat pentru acele timpuri. Bănuiam, când am dat examen de admitere, că așa se va întâmpla, dar voiam neapărat să aflu dacă am talent. Așa se face că am ascuns cu bună-știință originea mea "nesănătoasă". Apoi, am încercat la Filologie - de astă dată făcând declarații complete -, am reușit, însă la jumătatea anului școlar am fost din nou dată afară... Începutul a fost nebulos și foarte greu. Am avut, însă, parte de un tată minunat, care nu putea concepe ca fiica lui să fie atât de nedreptățită, așa că s-a luptat ca eu să fiu reprimată în facultate. Spre sfârșitul primului an de studiu la Filologie am filmat în "Valurile Dunării", apoi am abandonat Universitatea și am încercat iarăși la Teatru.

Cum se făcea școală de teatru pe vremea aceea ?

Cu foarte mare seriozitate. Eu am avut parte, de altfel, de un profesor extraordinar: regizorul Ion Șahighian. Ce m-a învățat - și mai ales ce mi s-a potrivit mie cel mai bine din ceea ce m-a învățat - a fost respectul pentru litera textului (respect care astăzi, din păcate, pare să fie pe cale de dispariție). Există un lucru pe care aș putea și eu să-l recomand viitorilor actori: importanța gramaticii. Asta se leagă tot de o riguroasă slujire a textului. (De altfel, materiile mele preferate în liceu erau gramatica și matematica.) De ce socotesc că baza unei creații actricești este cunoașterea limbii? Pentru că trebuie să știi foarte bine ceea ce spune propoziția pe care nu ajunge numai să o rostești. (Iată de ce este atât de important felul în care se traduce o piesă din dramaturgia universală!) Este bine să treci la lucru numai după ce știi exact care-s (și unde-s) subiectul, predicatul, complementul, atributul etc. Pentru că doar atunci vei



În O, ce zile frumoase! de Samuel Beckett (regia: Mihai Măniuțiu)

putea accentua cum se cuvine o replică, dându-i nuanța potrivită. În plus, așa vei putea descoperi că, de fapt, fiecare cuvânt are ascuns în el ceva aproape muzical. Poate că din această cauză, pentru mine, repetițiile la masă au cea mai mare importanță. Acolo (atunci) se descoperă cu adevărat personajul. Trăirea, emoția vin numai după ce locul pe care calci devine solid, ferm.

Cum rămâne cu actorii talentați dar inculți, despre care se spune că sunt mult mai maleabili?

Nu știu ce să spun, dar cred că de gramatică are nevoie toată lumea care trăiește într-o țară și vorbește o limbă.

Faptul că sunteți foarte informată, că citiți, că urmăriți activitatea colegilor, mergând des la teatru, face din dumneavoastră un actor mai dificil în colaborarea cu regizorii?

Eu cred că, dimpotrivă, "prostu"-i mai dificil! Fiecare informație pe care o ascunzi în tine, fie că vine dintr-o carte citită, dintr-un spectacol văzut sau dintr-o conversație purtată... nu poate decât să te ajute.

Este profesia de actor una ca oricare alta?

E cu totul și cu totul diferită de oricare alta. Poate, mă gândesc, să aibă vagi tangențe cu pedagogia. Eu provin dintr-o familie de pedagogi (cu excepția tatălui meu, care a fost medic) și, uneori, mă surprind având defectul de a vrea să explic ceva mai mult decât este necesar. De ce mai cred că e o meserie diferită de toate celelalte? În primul rând, pentru că este atât de efemeră. Radu Beligan spunea cândva, atât de frumos (și de adevărat, în același timp), că arta și măiestria ta pier o dată cu ultimul spectator care părăsește sala într-o seară. E și dramatic, și fabulos. Pe mine mă atrage în mod deosebit acest lucru, poate și pentru faptul că nu am simțit nicicând nevoia să las neapărat în urmă ceva, o pânză, un obelisc, o carte. Sigur că, la ceea ce facem pe scenă, putem adăuga filmul, care păstrează, înmagazinează... Însă eu prefer teatrul.

Cum vă priviți propria imagine într-un film? Vă puteți detașa, judecându-vă la rece evoluția?

Acum, dacă se întâmplă să văd filme de început, mă găsesc atât de stângace, de lipsită de experiență; dar, ce-i drept, mă privesc și cu multă duioșie.

Poate deveni definitorie pentru cariera unui actor colaborarea cu un anume regizor?

Este definitorie; e chiar lucrul cel mai important. Eu am avut noroc și mă

consider a fi chiar "produsul" întâlnirilor cu mari regizori, dar și cu niște minunați parteneri de scenă.

Care să fie motivul faptului că astăzi apar atât de puține vedete?

Vedetele există, însă sistemul s-a schimbat. Acum se practică - și sper că nu va deveni definitiv - spectacolul de grup, în care toți trebuie să fie foarte buni, dar nimeni să nu iasă în evidență. Câtă lume știe, de pildă, în clipa asta, ce imens actor este Ilie Gheorghe de la Teatrul Național din Craiova?

În perioada interbelică - foarte bogată din punct de vedere material, cu un simț anume pentru eleganță, cu respect pentru valori - se cultiva altfel personalitatea unui actor. Eu nu am trăit atunci, dar mi-aș fi dorit atât de mult...

Se spunea, cu mai mult timp în urmă, că ați fost plecată în America, unde ar fi trebuit să deveniți o mare vedetă, dar că, datorită unei povești romantice, ați fugit de acolo... Așa a fost.

Totuși, numai acesta să fi fost motivul pentru care ați părăsit

America, sau ați băgat de seamă că acel tip de celebritate nu vi se potrivea?

Nu m-am gândit atunci la asta, dar cred că fiecărui om i se întâmplă numai ceea ce i se potrivește. Privind în urmă și gândindu-mă că de fapt viața mea ar fi putut să fie alta, n-aș putea să jur că ar fi fost cu mult mai bună.

Ați regretat vreo clipă acea întoarcere?

Niciodată. Bunicul meu, însă, a fost teribil de amărit și de dezamăgit.

Statutul de vedetă v-a afectat vreodată viața personală?

Am avut întotdeauna o relație foarte normală cu semenii mei. Călătoresc firesc cu troleibuzul, merg la piață. Viața mea seamănă cu a tuturor oamenilor obișnuiți. E foarte adevărat, însă, că profesia în sine presupune unele sacrificii în privința vieții personale. Este ca o amantă capricioasă pentru un bărbat frumos. I te dai cu totul sau deloc. Pentru mine actoria a devenit mai importantă decât orice altceva.

Dacă ați putea să o luați de la capăt,



Alături de Virgil Ogășanu, în *Mizantropul* de Molière (regia: Valeriu Moisescu)

cum ar fi?

Tot așa! Dar cred că aş fi atât de deşteaptă încât să am unul, sau doi, sau trei copii.

Cunosc actori care, ajunşi pe o anume treaptă a carierei, refuză rolurile mici...

Eu am descoperit, relativ recent, o plăcere aproape perversă în a juca asemenea roluri. Mă gândesc, de fiecare dată, ce bine este când ai o apariţie mică, dar, de preferinţă, bună, ca să nu trebuiască să porţi pe umeri toată răspunderea spectacolului. Şi mai pot adăuga ceva. Rolurile mici din urmă le joc în tovărăşia unor tineri colegi. Simt o bucurie aparte să-i urmăresc uneori de la arlechin, alteori să-i ascult la difuzor (când sunt în cabină) şi să-i pot certa sau lăuda. Pe urmă, nu credeţi că o bijuterie discretă are mai mult rafinament decât lanţurile groase şi paftalele?

Sunt actorii tineri de azi altfel decât cei de ieri?

Exact în proporţia în care toţi tinerii de azi sunt altfel decât cei de acum 40 de ani. Sunt altfel, dar n-aş spune că sunt ei vinovaţi de asta. Viaţa este alta. Ei se adaptează acestei vieţi.

N-aţi simţit niciodată nevoia de a fi pedagog?

Nu, poate şi dintr-un ciudat egoism. Nu vreau să-mi asum răspunderea copleşitoare a unei astfel de munci.

Cum sunt modalităţile de lucru ale regizorilor de azi?

Se potrivesc timpului. Într-un fel lucrează Vlad Mugur şi în altul Mihai Măniuşiu. Dar, între aceste extreme (să le spunem așa), mai sunt Alexandru Tocilescu, Alexandru Darie, Alexandru Dabija. Recunosc că mă atrage mai mult mijlocul. Pe de altă parte, experienţa avută cu Mihai Măniuşiu a fost vitală într-un anume moment al carierei mele. M-a eliberat de timidităţi, m-a dezghioat, m-a desfăcut ca pe... o ceapă.

Ştiu că mergeţi deseori la Radio.

O, dar Radioul este, pentru mine, un pământ al graţiei. Am fost invitată, în februarie trecut, la un simpozion al teatrului radiofonic, care a avut loc la Anvers, şi am spus acolo ce cred că înseamnă această modalitate de creaţie din punctul de vedere al actorului de teatru şi film. Este flatant Radioul pentru că acolo nu îmbătrâneşti niciodată, nu ţi se văd cutele

de oboesală ori de proastă-dispoziţie. Este mai mult muzică şi deloc plastică. Se creează un fel de concentrare foarte puternică... Să vă spun cum se petrece o înregistrare, care începe întotdeauna la ora opt dimineaţa? (Pentru că la ora zece încep repetiţiile în teatru.) Gândiţi-vă, numai, ce oră imposibilă pentru un actor a cărui viaţă normală începe spre seară! Totuşi, eu aş merge oricând acolo şi aş fi în stare să şi plătesc pentru asta. Pentru mine acest gen este un miracol, poate şi pentru faptul că acolo eşti obligat să ajungi la miezul textului - nu te poţi sprijini nici pe costum, nici pe machiaj, nici pe decor. E un contact mai crud şi mai dur cu cuvântul.

Au fost personaje pe care aţi fi dorit să le interpretaţi?

Mi-aş fi dorit să joc Cehov, Ibsen (adică dramaturgie "burgheză"). Dar n-am avut asemenea şansă. N-am jucat nimic nici din marile drame shakespiariene, însă nu regret - nu cred că mi s-ar fi potrivit...

Socotiţi că viaţa dumneavoastră este așa cum trebuie să fie?

Da.

Marinela Tepeuş

Sf flash

Hainele de stradă şi smokingul

Nu demult m-am întors de la un festival francophon, de neprofesionişti, unde limba franceză în care se juca era, pentru majoritatea interpreţilor, o limbă străină. Cu toate astea, ceva te frapa la ei: dicţiunea. Limpezimea cu care făceau replicile inteligibile. Modul curat, desluşit (!) de a răspica vorbele, de a doza sunetele şi pauzele de respiraţie, astfel ca fiecare ton să aibă propria lui „melodie” recognoscibilă. Vizibilă, dar neostentativă, decorticarea cuvintelor în consoane şi vocale pentru a le da individualitatea care le aparţine şi, ulterior, re-însăilarea lor - aici priceperea se cere a fi maximă - în aşa fel încât, în ansamblu, frazele să aibă netezime. „De dragul pingelii”, cum zicea Caragiale, să nu se vadă nodurile „cusăturii”. Efortul era considerabil şi ţi dădea ţie, spectator, iluzia că ai în faţă un vorbitor fluent. Pentru ce am insistat asupra unui lucru care, poate, era îndeajuns de clar din capul locului? Ca să fie evidente următoarele: această reuşită profesională ar fi accesibilă oricărui actor dacă el ar fi grijuliu şi cu ce îi iese pe

gură - nu întotdeauna un porumbel -, nu doar cu mica, gesturile, mutatul de recuzită etc. Îi trebuie doar puţină concentrare în a-şi socoti limba în care joacă, măcar la repetiţii, o limbă străină. Să se re-deprindă, mereu, a vorbi româneşte ca şi cum ar lua lecţii de franceză. Acest lucru i-ar da detaşarea necesară ca să renunţe la limbajul „pauper”, la rostirea colocvială. L-ar ajuta să redescopere cuvintele. Să înceteze a le mai muşca furios, retezându-le în grabă finalul ori începutul. Să se poarte mai blând, mai cu menajamente, fără pripă. Să ARTICULEZE, în sfârşit, ultimele litere dintr-o vorbă. Tot ce îmi doresc este să pot avea curajul, în sala de spectacol, să închid ochii şi să mă desfăt cu sunetele auzite, fără a fi nevoie să întregesc, ipocrit, silueta lor ştirbă prin efecte vizuale. Ar fi ca şi cum, după atâta aşteptare, aş înlocui, la intrarea la teatru, hainele de stradă cu smokingul.

Mirna Hărăbor

Ce mai spun confratii lui Shakespeare (I)

1. Cum stăm cu dramaturgia românească?

2. Vă satisface doar publicarea pieselor dumneavoastră (urmată de posibilitatea obținerii unor premii literare) sau vi se pare vitală punerea lor în scenă?

3. Credeți că este necesară apariția unor agenții de impresariat care să vă reprezinte interesele în relația cu directorii de teatru și cu regizorii?

4. Acceptați colaborarea cu directorii de scenă sau socotiți că posibilele intervenții în text trebuie făcute de către aceștia din urmă?

5. V-a dezamăgit vreodată felul în care a fost pusă în scenă o piesă a dumneavoastră? (Exemple.)

6. Vedeți și spectacole cu piese ale altor dramaturgi români? Cum vi se par?

7. Simțiți lipsa unor cenacluri în cadrul cărora să vă puteți întâlni?

2. Idealul oricărui dramaturg este ca piesele lui să se urce și să dăinuiască pe scenă. E adevărat însă și faptul că o veritabilă piesă de teatru trebuie să fie și o piesă de literatură.

3. Personal, am fost și am rămas un foarte prost (aproape nul) impresar al pieselor mele de teatru. De aceea,

cred că o astfel de agenție le-ar face un mare serviciu dramaturgilor tineri, debutanți, sau celor ce, ca mine, nu sunt înzestrați cu talent managerial.

4. Colaborarea dintre regizor și autor trebuie să se întemeieze, neapărat, pe respect reciproc. Orgoliile nu au ce căuta aici. În procesul de punere în



Dumnezeu binecuvântează America
de Petre Barbu la Theatrum Mundi

Valeriu Anania

1. Din păcate, având acum alte preocupări și răspunderi, nu sunt la curent cu întreaga viață teatrală din țara noastră.



Pescărușul din livada de vișini
de Horia Gârbea la Bârlad

scenă, un regizor poate vedea unele aspecte (inclusiv pasaje prea lungi sau nu îndeajuns de "teatrale") mai bine decât autorul, dar e bine (chiar obligatoriu) să-l convingă și pe autor.

5. Nu. (Unele rezerve, mai mari sau mai mici, au existat, dar nu au fost dezamăgiri.)

6. Din motivele enunțate la început, merg destul de rar la teatru.

7. Mi-a trecut vremea!

Petre Barbu

1. Nu știu să răspund la această întrebare. Aș fi curios, totuși, să aflu ce răspuns ar oferi autorii acestui chestionar la întrebarea: "Cum stați cu revista «Scena»?"

2. Sunt convins că, cel puțin în faza în care mă aflu, traseul pieselor mele, pentru a ajunge pe scenă, trebuie să înceapă cu un concurs. (Un concurs tare și nu unul "aranjat" sau județean.) Participarea la o astfel de confruntare mi se pare absolut obligatorie. Dacă piesa mea obține un premiu sau măcar ajunge în selecția finală, prind curajul să mă adresez unui teatru. De abia atunci încep să mă zbat s-o văd montată. Dacă piesa nu

atrage atenția juriului, înseamnă că e proastă și trebuie să scriu ceva mai bun. Sunt un fan al concursurilor – asta, în măsura în care am un text de propus –, pentru că în astfel de împrejurări sunt sigur că există "un public-țintă" (juriul) care mă citește și de la care pot obține oficial "un certificat de calitate".

Nu mă atrage deloc publicarea unei piese, chiar dacă e premiată. Onorariul e derizoriu sau inexistent, iar revistele de specialitate nu au puterea să-i influențeze pe cei care stabilesc ca o piesă să urce sau nu pe scenă. Publicarea în volum sau în presă înseamnă îngroparea unei piese.

3. Aș fi încântat să fiu clientul unui impresar, chiar dacă acesta ar lucra cu un comision de 99,9%. Nu cred, însă, că astfel de agenții, care să lucreze sistematic și să aibă credibilitate, vor apărea prea curând în România. Astfel de intermediari între autori și teatre apar, de obicei, când există o cerere (pe piață). Din păcate, cererea de dramaturgie contemporană este mică sau există cel mult la nivel declarativ din partea teatrelor. Este foarte posibil ca oferta să nu se ridice la pretențiile regizorilor și ale

directorilor de teatru. În acest caz, ce negustor (agenții de impresariat) s-ar agita să vândă niște "produse" care n-au căutat pe piață?

4. Accept și iră ezitare prima variantă. De asemenea, accept și intervențiile pe text ale regizorului, doar dacă acestea slujesc spectacolul, îmbogățindu-l. Accept intervențiile de orice fel, numai să nu trădeze spectacolul, chiar dacă subminează piesa.

5. L-aș mânia pe Dumnezeu să afirm că montarea piesei **Dumnezeu binecuvântează America** la Theatrum Mundi, în regia lui Atila Vizauer, m-a nemulțumit. Regizorul și actorii au înțeles foarte bine nu neapărat textul, ci dramele personajelor pe care m-am străduit să le conturez. Am descoperit niște actori care se bucurau jucând personajele mele. Din nefericire, bucuria a durat preț de vreo opt reprezentații și a murit. Am fost dezamăgit că directorul teatrului, Ion Cocora, n-a știut să vândă acest spectacol, care a avut cronici bune, și s-a mărginit doar să bifeze o nouă premieră în portofoliul instituției. Dar asta este altă poveste.

6. Ca la orice spectacol făcut după o piesă de aiurea, mă interesează în primul rând ce povestește regizorul și, în al doilea rând, cum povestește. Două spectacole mi se par memorabile din această perspectivă: **Petru de Vlad Zografi** și **Levantul** după Mircea Cărtărescu, ambele în regia Cătălinei Buzoianu. În schimb, spectacolul după aceeași piesă a lui Zografi, în regia lui Cristian Ioan, mi s-a părut o lectură regizorală superficială.

7. Nu. Cenaclurile, cel puțin în prezent, au un caracter frivol și nu cred că pot impune un dramaturg sau un text în atenția regizorilor, directorilor și a publicului. Mult mai pragmatice mi se par atelierle de creație. Am participat în acest an la un astfel de atelier, la **Dramafest**, festivalul desfășurat la Târgu-Mureș. Timp de o săptămână, am avut ocazia să lucrez "cot la cot" cu cinci actori și cu regizorul care mi-a selecționat piesa **La stânga tatălui**. Firește, asemenea ateliere nu au darul să-mi fixeze inspirația în vârful peniței. Dar observațiile regizorului și ale actorilor m-au făcut să aud cum scârțâie scândura scenei prin câteva încheieturi ale piesei mele.

Horia Gârbea

1. Tocmai a avut loc ședința secției de dramaturgie a Asociației Scriitorilor din București. Exact despre asta am vorbit noi acolo. Concluzia a

fost că nu stăm prea bine. Dramaturgul român nu este jucat, nu este plătit pe măsura muncii lui. Chiar când un regizor vrea un text, teatrul n-are bani de producție. Sunt preferate nu piesele bune, ci acelea ale căror autori vin cu sponsori. Dramaturgul trebuie și el să trăiască. Dacă nu e jucat, sau e jucat pe gratis, din ce să supraviețuiască? Să zicem că scrie bine. Ei și? Onorariu nu va lua. Dacă se duce la televiziune, câștigă făcând scenarii. Dar nu mai are timp de piese. Publicul e și el exigent, pe bună dreptate. O montare de succes presupune anumite condiții materiale (decor, muzică originală, un coregraf etc.). Dacă nu are toate astea, omul stă acasă și se uită la "Surprize, surprize" sau la altă tâmpenie cu un buget care măcar permite să nu apară pe post cârpeli și încropeli. Pentru a fi foarte dreți și exigenți cu noi înșine, nici textele noi din ultima vreme nu sunt grozave. Un exemplu: ultimele patru-cinci piese laureate de UNITER la "Piesa anului" n-au ajuns pe scenă. Dacă erau chiar foarte-foarte bune, până la urmă s-ar fi găsit bani de producție. Cel puțin, așa cred.

2. Punerea în scenă chiar este esențială. Dacă piesele, din vina lor, nu ajung acolo, este un blam pentru dramaturg. Sigur, pot exista alte piedici, între care și lipsa de stăruință și lipsa de adaptabilitate a autorului. Dacă ții morțiș la fiecare replică, nu ajungi departe. Cred foarte mult în proiecte comandate de teatre, în

care regizorul și autorul conlucrează permanent și își împart răspunderea. Așa, nu mai pot da vina unul pe altul. 3. N-ar strica să existe. Dar nu există. Dacă ar fi, cine i-ar garanta buna-credință? Apoi, impresarii (agenții literari) trăiesc din cei 10% comision la fiecare onorariu. Or, la onorariile pe care le primesc azi autorii, impresarul ar muri de foame. Ceea ce mă întristează este că Uniunea Scriitorilor și UNITER, din care fac parte, nu acordă nici un fel de sprijin, nici măcar moral, în cazul în care autorii sunt "țepuiți" de producători verosi. Nici măcar asistență juridică. Așa că degeaba sunt membru.

Dau două exemple care mă privesc. Am fost înșelat de producătorul imoralei emisiuni "Surprize, surprize", care mi-a folosit un scenariu fără a-mi face contract și fără a plăti. Apoi, editura "ALL", prin colecția "Godot", păstorită de C.C.Buricea-Mlinarcic, mi-a făcut contract pentru un volum de teatru, mi-a plătit, ce-i drept, un avans, dar nu mi-a scos cartea timp de un an. Pe mine mă interesa cartea, nu mica suma cu care m-au legat. Vreau să reziliesc acest contract. Mă ajută US sau UNITER? Nici vorbă! N-am putut face nimic pe cale juridică, iar calitatea de membru nu mi-a servit în aceste două situații.

În paranteză fie zis, e o rușine că nu pot, cu legitimația de UNITER, să intru, chiar fără a avea loc pe scaun, la spectacolul unui teatru subvenționat de stat. La companii private nu pretind. Dar la stat? La Național? E o

porcărie pe care trebuie s-o înlăture și UNITER-ul, și TNB-ul. Ce să fac? Să mă rog de directorul teatrului și apoi să mă simt obligat "să-mi placă" piesa? De când sunt membru UNITER n-am beneficiat de absolut nimic în plus față de un aulac de pe stradă.

4. Regizorii sunt căpitani corabiei. Hotărâsc pe cine să ia la bord și cu ce bagaje. Totuși, cred că e bine să se consulte cu autorul, măcar cât timp nenorocitul mai este încă în viață. După aia, treaba lor. Eu nu sunt deloc refractar la colaborări. Lucrez foarte bine cu regizorii. Unii dintre cei mai simpatici și mai admirați dintre prietenii mei sunt regizori. De la ei un autor are ce învăța pentru că ei văd faptul trăit, nu cuvântul scris. Unii sunt și teoreticieni remarcabili. Alții au un gust și un exercițiu al gustului teatral, o intuiție dublată de experiență care îi fac să observe foarte ușor părțile slabe, confuze, neconvingătoare ale unui text. Pentru autor e greu să taie singur. E ca și cum te-ai opera singur de gâlcii. Parcă toate ți se par drăguțe și le-ai mai lăsa acolo.

5. Da. Sigur. Și chiar o dezamăgire cumplită. Fără leac. Piesa mea **Doamna Bovary sunt ceilalți** n-a fost înțeleasă și a fost masacrată de un regizor neamț. Mi-a părut rău, pentru că e, poate, cea mai bună și era la prima reprezentare. Alt incident: o piesă care a ieșit bine la Pitești a avut o reprezentație bucureșteană inexplicabil de slabă. Critica a venit la aceasta din urmă, și unii croniciari, iute vărsători de sânge nevinovat, au



Carlo contra Carlo
de Paul Ioachim la Odeon

sărit ca arși. Aici n-a fost o eroare de montare, ci o seară cu ghinion.

6. Eu sunt prieten cu confrății, văd spectacole cu piesele lor. Sufăr când au necazuri cu montările. Dintr-un sentiment firesc de solidaritate. Dacă aș fi în locul lor? Din păcate, spectacolele sunt cam proaste. Din nefericire, nu am văzut în ultimii zece ani un spectacol senzațional pe un text românesc. Au fost, cel mult, decente. Or fi de vină doar textele? Parcă nici oamenii din teatru nu pun suflet când autorul e român și contemporan. Funcționează (subconștient) principiul românesc: "ia mai dă-l în mână și pe ăsta; dacă nu-i place, să fie sănătos". Iar dramaturgii români nici măcar nu sunt prea sănătoși. Dar mă gândesc și la actori, un suflor are 900 000 pe lună și un actor, vreo 1 200 000. Regizorul vine de obicei din afara teatrului și ia 10 000 000 pe puțin. Această disproporție nu îndeamnă la performanțe.

7. Să spun drept, nu. N-am timp. La cenaclu comentăm, ne simțim bine și

pe urmă, la scenă, la public, încep necazurile. Aș vedea un fel de spectacole "script in hand", lecturi cu public făcute de actori, cu regie, cu o recuzită minimă, sunet, lumină. Măcar un pic de vrajă teatrală. Ar fi și "un târg de texte" unde ambalajul ar avea rolul său. Și mai bine, fără comentarii după aceea. Au fost două încercări la Muzeul Literaturii și au fost reușite. Dar ar trebui să fie multe, mult mai multe. Eu m-am angajat să realizez un proiect numit PRO-Scenium sub egida PRO TV: spectacole-lectură pentru autori care încă nu au debutat. Îi invit deci pe tinerii colegi să-mi dea textele lor, ca să putem începe.

Paul Ioachim

1. Rău. Lipsa oricărui interes pentru dramaturgia autohtonă face ca numărul dramaturgilor să scadă, ei căutându-și "fericirea" în alte zone: televiziune, publicitate, filme sau firme (cei tineri venind din ce în ce

mai puțin spre teatru). Astfel, oferta teatrelor fiind mică, iar stimularea, inexistentă, dramaturgia românească urcă pe scenă rar; în felul acesta, piesele românești dispar încet, dar sigur. În cei zece ani de tranziție doar în provincie s-au mai jucat ceva texte autohtone. În București sunt teatre care, în acest deceniu "trecător", dacă au pus două-trei piese. (La Teatrul "G. Ciprian" din Buzău, din paisprezece premiere – câte s-au jucat până acum de la înființare, adică din 6 aprilie 1996 –, zece au fost românești. Dar, oare, a impresionat pe cineva opțiunea fermă a acestui teatru pentru dramaturgia autohtonă?) Pe de altă parte, citind foarte multe piese românești, mi-am dat seama că unele nu pot fi jucate. Sunt plicticoase, stufoase, cu acțiune artificioasă. Cred că ar trebui să ne dăm mai multă silință în a scrie piese care să intereseze publicul.

2. Publicarea pieselor este un lucru necesar, folositor, meritoriu. Dar trebuie să ai bani ca să fii, astăzi, editat. (Personal, din cele vreo douăzeci de piese scrise, aș dori să-mi apară un volum selectiv, dar n-am banii necesari.) Așa că mă bucur să-i văd pe alții publicați și mă consolez cu faptul că cele mai multe dintre piesele mele au fost jucate. Este vital pentru orice text să fie pus în scenă.

3. Agenții au apărut, dar s-au dovedit ineficiente, pentru că nu le ia nimeni în seamă. Singurul lucru care, cred eu, s-ar putea face este stimularea dramaturgilor. Cum? Nu este descoperirea mea; se practică de mult și cu folos în Occident. Să fie, așadar, un fond alocat teatrelor special pentru dramaturgia autohtonă. Directorii teatrelor să comande piese mai multor autori, iar la prezentarea textelor, aceștia să fie remunerați pentru munca "prestată", chiar dacă piesele lor nu vor fi jucate. Cele reușite, care se vor monta, să fie plătite în așa fel încât scriitorul să poată trăi decent, vorba cuiva, până ce va scrie o nouă piesă. În felul acesta, sunt convins că mulți scriitori se vor îndrepta spre teatru. Or, dacă se va scrie mult, ai de unde alege. Vor fi destule piese și pentru jucat, și pentru publicat, și pentru premiat.

4. Da, trebuie făcute împreună.

5. Normal, dar dezamăgirea unei montări nereușite se uită o dată cu apariția celor reușite.

6. Nu prea am ocazia, pentru că nu prea există. Dar, atunci când le văd, doresc din tot sufletul să aibă succes.

7. Simt lipsa cenaclurilor – cum erau pe vremuri cel al revistei "Teatrul", sau

Într-o dimineață
de Mihai Ispirescu la „Nottara”

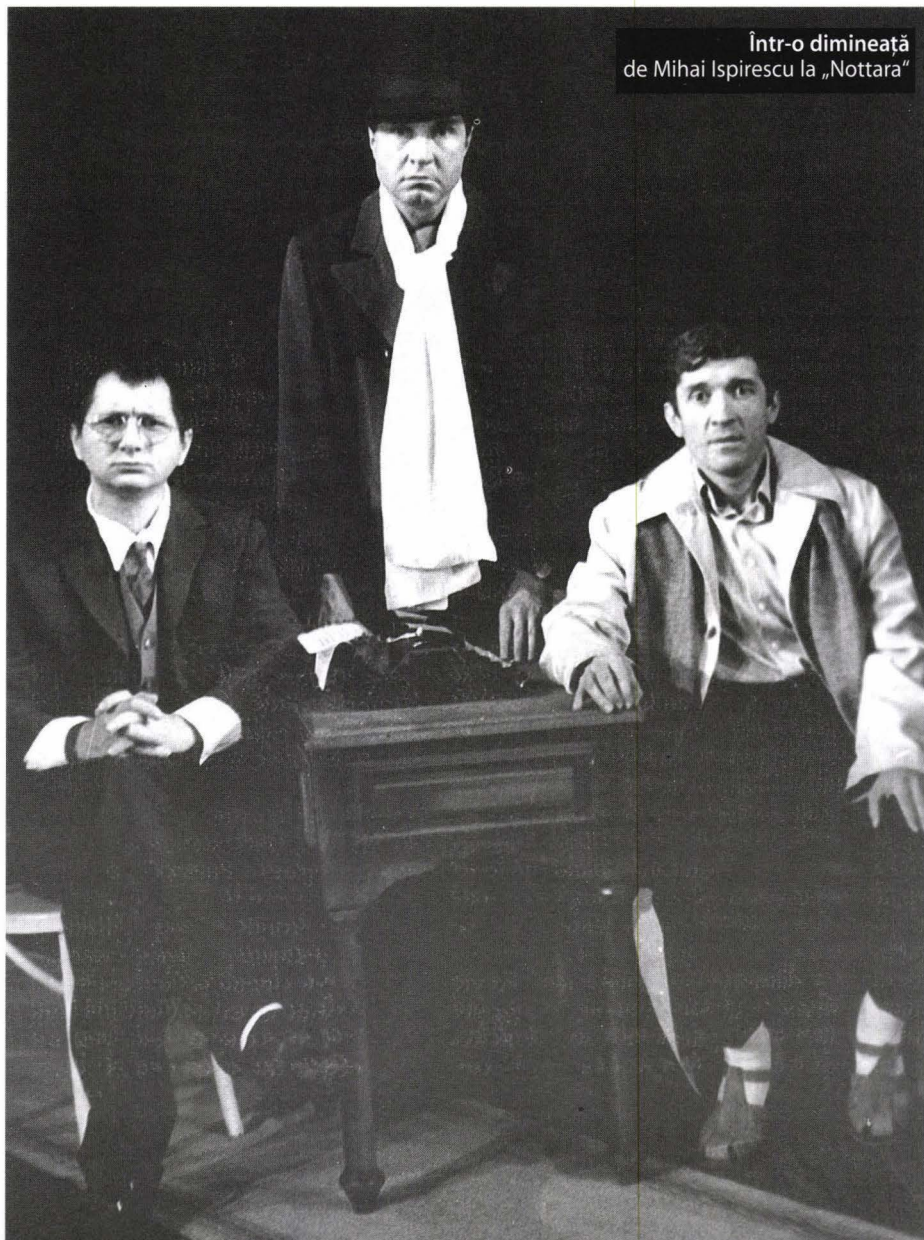


foto: Profoto

al Uniunii Scriitorilor, sau al revistei "Lucefărul" –, precum și lipsa pieselor tipărite în revistele de specialitate, toate acestea creând o efervescență în jurul actului teatral, dar mai ales al dramaturgiei, care ar trebui să fie, ar putea să fie și nu prea este.

Mihai Ispirescu

1. Într-o formă sau alta, vă asigur că, de-a lungul timpului, am auzit deseori asemenea întrebări. Pe parcurs, unele au devenit de-a dreptul retorice, semn că problemele au rămas aceleași. Cu dramaturgia contemporană românească noi stăm – vorba nu mai știu cui – "mulțumim lui Dumnezeu, prost!" Ba, chiar, mai prost ca înainte de '89. Nu că nu s-ar scrie. Dimpotrivă. Se scrie și se tipărește azi mai bine și mai mult decât în anii comunismului. Continuă să apară autori tineri talentați, care se iau la trântă cu economia de piață și încearcă să-și monteze singuri piesele. Autorii mai vechi continuă și ei să scrie destule piese bune, însă majoritatea directorilor de teatru și a regizorilor continuă la rândul lor să se arate izbiți de o miopie acută, care-i împiedică să zărească respectivele creații, rătăcite, cum sunt, prin ploaia orbitoare a ofertelor dramaturgiei universale. Nu mai există, pesemne, nici personalități precum neuitații Horia Lovinescu sau Valentin Silvestru, cei care, prin autoritatea lor incontestabilă, ajutau managerii ori directorii de scenă să-și aplece privirile, mai atenți, și asupra Cenușă-reșelor române.

2. Nici vorbă, evident! O piesă cred că există, cu adevărat, numai în măsura în care este și jucată. Nu am publicat până acum decât piese jucate, iar premiile obținute (câte au fost) au vizat, în majoritatea cazurilor – datorită unor regizori ca Dan Micu, Tompa Gábor, Dominic Dembinski – și spectacolele.

3. Asta ne mai lipsește! Somează ele matrimonialele, imobiliarele. Cum să fie valabilă o agenție de impresariat pentru piesa românească, cea care poate fi găsită lesne, oricând, la secretariatele literare ale teatrelor?!

4. Colaborarea o socotesc – din experiență – cea mai bună. Atunci când regizorul și autorul – în viață fiind amândoi, desigur – se aleg reciproc, își cunosc și-și armonizează posibilitățile, talentul. Lucrul în doi poate deveni atunci o adevărată bucurie, iar rezultatele, notabile.

5. Cui nu i s-a întâmplat, "măcar o dată, doar o dată-n viața lui"? Amărăciunea e mare, însă, așa că exemple nu pot da fiindcă m-am străduit și mă străduiesc din răsuputeri să le uit.



Prințul din lacrimă
de Radu Macrinici la Piatra Neamț

6. Fac acest lucru cu constanță și cu mare bucurie, privindu-le, în cazul reușitei, ca pe o izbândă personală. Când era Fănuș Neagu director general al Teatrului Național, ne-am străduit – împreună cu Valentin Silvestru, Liviu Dorneanu și Victor Parhon – nu numai să privim spectacole cu piesă românească, ci chiar să aducem pe cele trei scene dramaturgi români importanți, în spectacole de mare forță, cum ar fi, spre exemplu, Marin Sorescu – **Paracliserul**, Lucian Blaga – **Anton Pann**, D. R. Popescu – **O batistă în Dunăre**. Ar fi urmat, dacă s-ar mai fi putut, Dumitru Solomon, Tudor Popescu, Iosif Naghiu.

Admir mulți autori români contemporani și cred în ei. Continuu să nu cred, din păcate, în norocul dramaturgiei românești de a fi jucată așa cum se cuvine la ea acasă. Despre șansa intrării ei în Europa, ce să mai vorbim? Vedeți și dumneavoastră cum e!

7. Absolut deloc! Scrisul – ca, de altfel, multe alte meserii – cere trudă într-o singurătate deplină. Produsul, o dată finit, poți să-l arăți criticilor de teatru pe care-i avem – câțiva, eminenți, în care am crezut și-n care cred –, apoi regizorilor – în care am crezut și cred –, apoi directorilor de teatru – în care cred mai puțin –, după care aștepti liniștit ori nu – tot aia e! –, să vezi ce se-nîmplă. Deseori, nimic. Asta-i tot. Unde ar fi locul cenaclului de dramaturgie în lanțul ăsta? S-ar cuveni, poate, să-ncepem noul an mai optimiști. Dar dacă nu e cazul?

Radu Macrinici

1-7. Dramaturgia românească de astăzi își poate număra reprezentanții

activi (citește: "jucați", nu "publicați" sau "premiati", căci dramaturgia în afara scenei e un nonsens) pe degetele unei singure mâini. Celor care ar dori, poate, să-mi întindă și cealaltă mână, le voi aminti că a fi dramaturg nu înseamnă a te lăsa de poezie sau proză și a începe să scrii cu liniuță de dialog. Oricum, dacă există, dramaturgia de mână a doua are degetele pline de artrită, reumatism, negi și unghii îndoliate sau roase de atâta scărpinat în creștetul capului. Personal, fiind adeptul și practicantul unei noi retorici în ale dramaturgiei, cred că principalul defect al textelor scrise până în 1990 (chiar și după, în cazul unor anumiți autori) este absența unei dimensiuni fertilizatoare și apte de influențe pozitive, acea "manta" de sub care ar fi trebuit să iasă "cei noi".

Acestea fiind zise, apariția unor agenții de impresariat pentru dramaturgi pare ceva inutil din moment ce directorii de teatru (mai ales cei din București) nu vor să riște girând compatrioții, iar seniorii regiei românești (cu spaime și frustrări în raniță) sunt acum preocupați de recuperare și bănuțuți de fatidica interogație "Cum o să mor fără să fi pus și eu un Euripide?".

În acest climat de indiferență generală, cenaclurile nu ar fi decât frecții la piciorul din lemn al dramaturgiei naționale. Din nefericire, în România, drumul de la text la scenă e la fel de lung ca acela de la vorbă la faptă. Subsemnatul a avut ocazia să parcurgă de câteva ori acest drum, lucrând cu tineri regizori interesați de noua dramaturgie. Recomand tuturor dramaturgilor să abandoneze scrupulele filologice în fațoarea lucrului pe text împreună cu regizorul și actorii. Experiența e fascinantă și are meritul de a evita eventualele dezamăgiri pe

care autorul le-ar putea încerca în seara premierei.

Cât privește spectacolele cu piese ale altor dramaturgi români, contemporani cu mine, mărturisesc că, din păcate, nu am avut ocazia să văd prea multe. Și nu pentru că n-aș fi dorit, ci pentru că oferta e foarte modestă. Iar atunci când totuși se întâmplă ca un text românesc să apară pe scenă, spectacolul pare unul de serviciu, îmbrăcat în hainele Cenușăresei și ascuns de ochii verzi ai criticii, ca un copil handicapat de care ți-e rușine. Dar, cine știe? S-ar putea ca pentru dramaturgii români să funcționeze principiul: "mă fezandez, deci exist", situație în care nu ne rămâne decât să ne dorim ori sănătate permanentă și viață definitivă, ori o posteritate cât se poate de rapidă.

D. R. Popescu

1. Foarte bine.
2. Da, pentru prima parte a întrebării, restul nu mă interesează.
3. Nu.
4. Da (pentru prima parte a întrebării).
5. Nu.
6. Da. Nu e important.
7. Nu.

Ana Ripka Rus

1. Se scrie destul de mult teatru azi, în România, dar, indiferent de cali-

tatea lui, în scenă sunt puse, cu predilecție, scenariile scrise de regizori. Poate că tocmai aceste scenarii reprezintă noua dramaturgie românească.

2. Nu știu dacă "vital" e termenul cel mai potrivit. Eu l-aș înlocui cu "firesc" și aș răspunde cu "da", având în vedere că menirea pieselor de teatru este aceea de a fi jucate pe scenă.

3. Foarte necesară, mai ales că, în condițiile actuale (îndeosebi financiare), unui dramaturg îi este aproape imposibil să-și caute singur teatrele ori regizorii dispuși să-i pună în scenă piesele.

4. Chiar dacă prefer colaborarea cu directorii de scenă, accept și intervențiile lor, cu unele condiții, dintre care cea mai importantă este ca piesa mea să-și păstreze mesajul.

5. Am fost dezamăgită, dar o bună parte din vină o port și eu. În 1995 mi s-a jucat o piesă la Teatrul de Stat din Oradea. Am colaborat prea puțin cu regizorul, convinsă fiind că modificările aduse de acesta nu vor afecta forma ori conținutul piesei. Abia când am văzut, la premieră, că au mai apărut cinci personaje, inexistente în textul meu, mi-am dat seama că ar fi trebuit să fiu mai categorică în relația cu regizorul. După această experiență am ajuns la concluzia că, adesea, doar opera dramatică îi aparține scriitorului, iar spectacolul, regizorului.

6. Ultima oară când am văzut spectacole cu piese ale unor dramaturgi

români contemporani a fost la Târgu-Mureș, la "Dramafest", în 1998. Piese – pe care le citisem în volumul de dramaturgie lansat în cadrul festivalului – mi-au plăcut. Însă nu toate montă. le s-au ridicat la nivelul lor. Îndeosebi mi-a părut rău de una dintre piese (pe care eu o consider excepțională). Din păcate, n-am recunoscut nimic din ea când am văzut-o pe scenă.

7. Da, îmi lipsesc întâlnirile cu creatorii de teatru.

Hanibal Stănciulescu

1. Bănuiesc că întrebarea se referă la dramaturgia românească din ultimii zece ani. Chiar dacă n-ar fi așa, n-am nici un chef să vorbesc despre ce a fost înainte de '89. Risc să mă alerge confrății pe stradă. Să lăsăm colbul să se aștearnă liniștit peste sumedenia de texte fără har care au siluit mintea și gustul atâtor generații. După '89, au existat perioade bune și perioade rele. Până prin 1993, atât la Radio cât și pe scene, au mai putut fi supuse evaluării ascultătorilor și spectatorilor – din punctul meu de vedere, ei sunt importanți – și textele unor autori aproape necunoscuți. Mă număr printre ei. În ultimii ani însă, în afară de inflația de Vișniec și de autori inventați peste noapte, nu se poate constata decât o "închidere care se închide", ca să parafrazăm un personaj celebru. *Bref*, cred că



O batistă în Dunăre
de D.R. Popescu la TNB

lucrurile stau destul de prost. Sigur, și Vișniec poate să mă alege pe stradă, norocul este că nu prea stă prin țară. Dar, cum tot spectatorii dau măsura vitalității unei dramaturgii, sau a precarității sale, e mai bine să ne sprijinim pe statistici: câți spectatori au avut piesele românești în anul care s-a încheiat? Habar n-am. Poate știți dumneavoastră. Sper să nu fi atins și dramaturgia românească nivelul de audiență al filmului românesc. Dacă-i așa, atunci vina trebuie împărțită între dramaturgi, regizori și directorii de teatru. Vor ei să și-o asume? Mă cam îndoiesc. Tot pe spectatorul plătit de impozite cade măgăreața: n-are gust, n-are cultură. Unde sunt spectatorii *d'antan*? Acasă, unde să fie? Se zgâiesc la televizor. Au obosit să tot aștepte.

2. Îmi doresc și una, și alta. Publicarea țintește un tip de public – teoretic, mai numeros... deși, la tirajele de azi...-, spectacolul vizează, din motive obiective, mai cu seamă publicul din localitatea unde piesa a fost montată. Sigur, există turneele teatrelor, festivalurile, posibilitatea de a pătrunde la televiziune (oare?) și Dumnezeu mai știe câte posibilități

minunate oferite de această viață culturală tumultuoasă în care valorile se așază frumos unele lângă altele, iar banii sunt o chestiune secundară. În acest climat fericit, în care porțile teatrelor și ale editurilor sunt deschise maselor largi de creatori de la orașe și sate, ce mi-aș mai putea dori? Un ficat sănătos, fără doar și poate.

3. Nu cunosc decât o singură persoană onestă care ar putea face această meserie și în care aș avea deplină încredere. Din nefericire, este plecată din țară. Din nefericire, are acum altă ocupație și nu dă semne că ar mai avea chef să se întoarcă în jungla mediatico-dramaturgică de la noi. Ca atare, nu simt nevoia ca între mine și regizor ori între mine și directorul de teatru să existe un intermediar. Bănuiesc că, după ce vor citi răspunsurile mele la această anchetă, regizorii și directorii în speță (poate nu toți... mai știi?) nu vor simți nici un imbold să mă vadă pe mine la față, darămite pe agentul meu literar...

4. Din câte am văzut eu, intervențiile în text ale regizorilor noștri nu sunt foarte inspirate. Mi-aduc aminte cum

o cucoană din TVR a adăugat, prin anii '80, un monolog la textul **Noapții furtunoase** (madama, altminteri, bine înfipță). Ideea mi se pare cretină, trebuie să știți că produsul era absolut infect. Deci colaborarea cu directorii de scenă ar fi ideală.

5. Scriu puțin teatru, dar întrebarea mi se pare oricum haioasă. Dintre piesele mele, două la număr în acest moment, deocamdată **Migrena** a ajuns pe scenă în stagiunea 1992–93, la Teatrul Mic din București. A fost o experiență unică. Din toate punctele de vedere. Nu pot să uit, de pildă, o noapte de grație în care Dan Micu – pomenit fie-i numele în veac! – a reușit să facă ultimele retușuri unui spectacol ce se apropia de premieră și mai avea oarece neîmpliniri. Așadar, până în acest moment, nici o dezamăgire. Adică, loc berechet în perioada următoare.

6. Din păcate, nu prea merg la teatru în ultima vreme. Motivele sunt multe. Îmi amintesc însă că am văzut cu destul timp în urmă, la Național parcă, **Angajare de clown** a lui Matei Vișniec și mi s-a părut O.K. Asta nu înseamnă însă că tot ce scrie Vișniec îmi place și nici că busuioacele stri-



Io, Mircea Voievod
de Dan Tărchilă la „Bulandra”

cate odată (vezi răspunsul de la punctul 1) pot fi drese atât de ușor pe cât îmi place mie să cred.

7. Ce fel de cenacluri? Precum cel condus de individul acela tutungiu și incult cu mulți ani în urmă? Mersi. N-am nevoie. Simt însă lipsa unor adevărate săli-atelier, adică a unor teatre adevărate care să permită competiția liberă și care să încurajeze experimentele dramaturgilor, ale regizorilor și ale actorilor.

Dan Tărchilă

1. Cu dramaturgia nu stăm rău. Rău stăm cu valorificarea ei scenică. În ultimii zece ani s-au scris câteva piese bune, dintre care extrem de puține au fost ridicate pe scenele teatrelor. Am avut prilejul să cunosc texte valoroase, dar nu mi s-a dat și șansa de a le vedea ca spectacole. Marginalizarea dramaturgiei autohtone de către directorii de teatru și de către mulți regizori nu preves-

tește nimic bun pentru mișcarea teatrală românească.

2. Publicarea pieselor este foarte necesară, dar scopul dramaturgiei trebuie să fie punerea ei în scenă. Premiile literare? Ele au alt rost, acela de a impulsiona dramaturgia spre a se lua la întrecere. Altfel spus, un fel de concurență. Este un lucru benefic pentru dramaturgie.

3. Ar fi o soluție, mai ales pentru dramaturg. Nu cred, însă, că în situația actuală ar da mari rezultate. Promovarea dramaturgiei autohtone nu ar fi influențată prea mult, din moment ce teatrele preferă piesa străină. De altfel, Fondul Literar al Uniunii Scriitorilor se implică oarecum, atunci când este solicitat de dramaturgi, în rezolvarea unor probleme între teatre și autori.

4. Depinde ce se înțelege prin colaborare. Personal, nu accept ca regizorul să-mi "corecteze" textul sau să intervină în replici, modificându-le sau completându-le cu ale lui. Dar, de vreo două ori în acești patruzeci

de ani de teatru ai mei, am acceptat propunerile regizorului și nu a fost decât spre binele spectacolului.

5. O singură dată. Fără să fiu consultat, un regizor mi-a modificat întregul text în așa fel încât la premieră nu s-a înțeles nimic din piesă. Am respins spectacolul și nu l-am înscris în palmaresul meu, ca și cum n-ar fi existat. Este vorba de piesa **Zidarul** de la teatrul gălățean. Deși spectacolul a ieșit înaintea celui de la București, nu l-am considerat premieră pe țară și am declarat acest lucru în mod oficial.

6. Este de datoria mea să văd piesele confrăților. Cum mi se par? Așa cum sunt.

7. Nu. Poate că nu am dreptate, dar cred că nu poți învăța cum să scrii o piesă prin întâlniri la un cenaclu. N-am participat niciodată la vreun cenaclu de dramaturgie.

Mirona Hărăbor,
Marinela Țepuș

Sps praful de pe scândură

Injectia teatrală

Un turneu recent al Teatrului Național din Târgu-Mureș a scos la iveală două tipuri de atitudini ale autorităților locale față de teatru.

În primul oraș în care am jucat există teatru profesionist. Consiliul local asigură subvenție care acoperă lefurile personalului, cheltuielile de întreținere a clădirii și, în mică măsură, bani pentru producția de spectacole. Dar, de ani de zile, nimic important nu se întâmplă în acel teatru. Oamenii își așteaptă salariile mici și bifează un număr minim de premiere, în așa fel încât să nu se poată spune că nu fac chiar nimic. Pentru ultima premieră, un text într-un act, care e folosit adesea ca temă de studiu în anul întâi în școlile de teatru, s-a repetat aproape o stagiune întreagă. Există actori care iau salariu, dar nu au mai jucat de ani de zile nimic. Personalul tehnic s-a deprofesionalizat, iar publicul și-a pierdut capacitatea de a reacționa și la alt nivel de înțelegere decât primul strat al poveștii, ca la telenovele. Cele două

spectacole prezentate de Teatrul Național din Târgu-Mureș s-au făcut pe cheltuială proprie și nu au beneficiat de prezența în sală a directorului teatrului-gazdă, a secretarului literar sau a actorilor din trupă (cu excepția a doi actori tineri, care-și făcuseră studiile la Târgu-Mureș și care au venit să-și vadă foștii colegi). Ca locuitor al acelui oraș, m-aș simți îndreptățit să cer încetarea imediată a risipei pe care o presupune subvenționarea unui teatru mort.

În cel de-al doilea oraș, nu există teatru profesionist. Autoritățile locale construiesc însă un centru teatral ce va putea primi, în condiții tehnice decente, spectacole invitate. O dată pe an, în acest oraș se desfășoară un mic festival pentru tineri regizori de teatru. Între timp, aleșii locuitorilor acestui conglomerat urban fără tradiție culturală se luptă să-și formeze un public. Au invitat trei spectacole ale Teatrului Național din Târgu-Mureș, acoperind cheltuielile de transport, cazare, masă și oferind chiar mici onorarii. Accesul

spectatorilor a fost gratuit. Autoritățile nu își doresc un teatru al lor, ci un centru cultural care să poată primi spectacole. Cu aceiași bani cu care ar putea crea o instituție modestă de produs teatru, acești oameni preferă să invite spectacole pe care le consideră interesante de pe tot teritoriul național (și poate nu numai), administrând un fel de injecție teatrală. Bătălia pentru formarea unui public e grea și de durată, dar nimeni nu pare descurajat.

O posibilă soluție pentru acele teatre care de foarte mulți ani nu produc nimic demn de luat în seamă (le știm cu toții, sunt cel puțin zece) ar fi transformarea lor în centre care nu mai produc, ci găzduiesc spectacole. S-ar salva astfel subvențiile, s-ar păstra, ba chiar s-ar îmbunătăți mult gradul de educație a publicului și s-ar crea și un fel de rețea națională pentru turnee teatrale, ceea ce ar fi în avantajul tuturor. O mutație genetică, coordonată conștient și în respectul banului public.

Theodor-Cristian Popescu

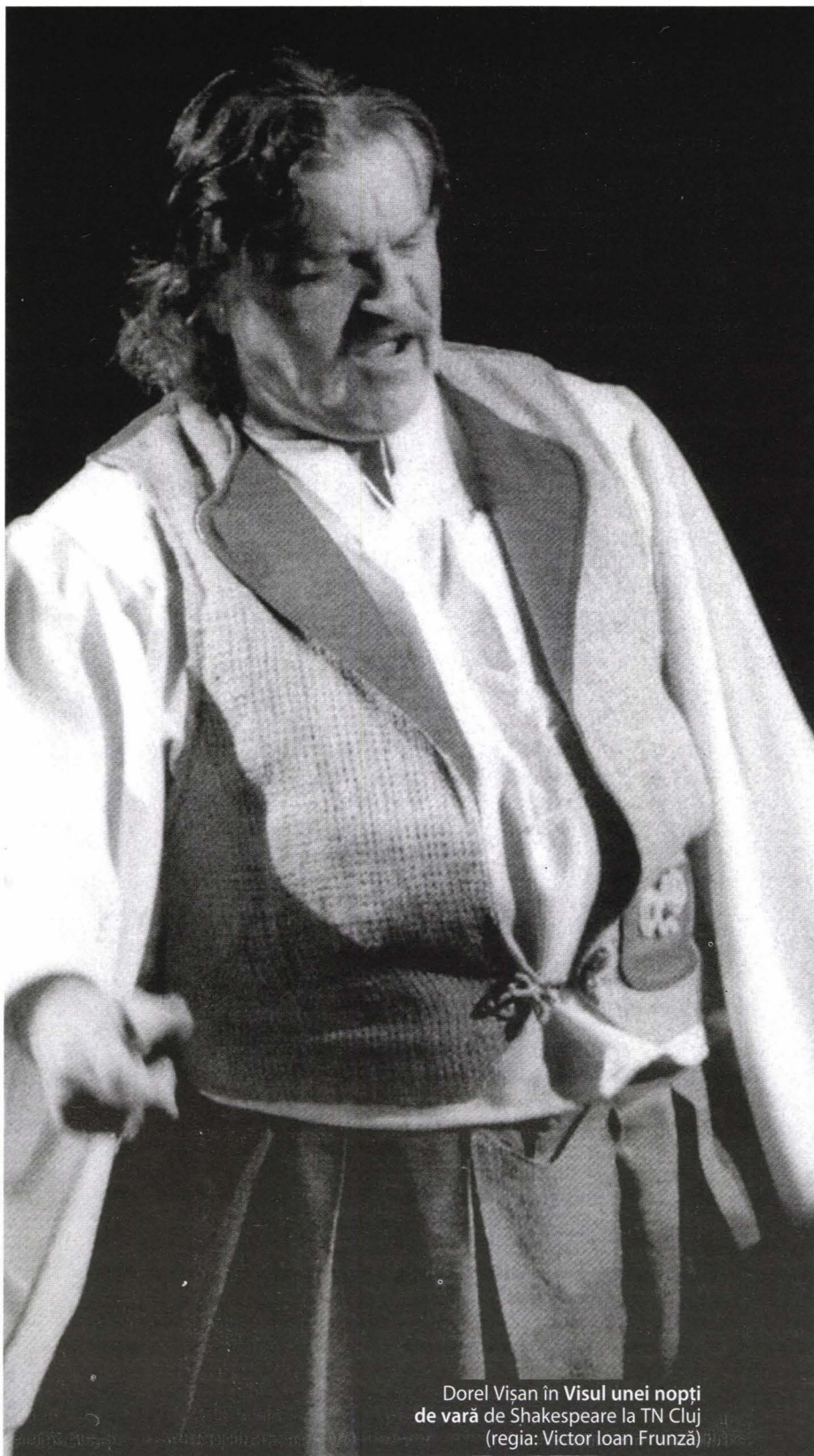
... și umbre

Și așa, pe la sfârșit de brumărel, avurăm iarăși parte de Festivalul Național de Teatru. Un gând bun li se cuvine celor care, luptându-se din greu cu jigania penuriei, ne-au oferit bucuria acestei sărbători. Suntem destul de crispați, ca să ne mai împovărăm cu încă o întristare. În griul prin care bâjbâim e tonifiantă orice lumină. Dar...

Pe această stare, putem vorbi și despre umbre? Nu pare o cârcotă nelalocul ei? O ingratitudine?... Păi, dacă e să jucăm *fair*, nu! Negocierii dintre ofertant și privitor nu are cum să-i strice încă o repriză de prefirări. Altfel, ne putem îneca cu fum de tămâie, ne îmbătăm cu apă plată.

Orice manifestare de acest tip, pentru a fi - cum se zice astăzi - coerentă, necesită niște criterii. În cazul de față, înșiruirea unui amalgam de formule a vrut probabil să dea o imagine în curcubeu a varietății ce domnește în mișcarea noastră teatrală. Așa se face că alături de spectacolul fastuos, în toată gama mirajului de efecte, s-a ițit trăsnaia, lângă rafinamentul cu o trenă poetică-metafizică a dat buzna, cu tîmbălău asurzitor, stridența, montarea elaborată, de finețe s-a învecinat cu teatrul de gest, încântător, dar și cu experimentul care, în loc să mai stea în atelier, să-și limpezească esența, e scos în lume cu o teribilistică fudulie. Diversitate, am înțeles! Dar, s-avem pardon, să se fi perimat criteriul calității? Insolitul, bizareria, bizarmonia să fie oare, prin ele însele, un titlu de merit? Un panăș? Dadada sau...?

Făptașii crâncenelor zghiuieli nu par a se îndoi. Spectatorul răbduriu care, la sfârșitul suplicului, iese din sală cu o mină nedumerită sau ener-



Dorel Vișan în *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare la TN Cluj
(regia: Victor Ioan Frunză)

vată e taxat numaidecât cu impolitețuri. Necăzând în extaz la o chestie în care nimica mișcă, nepri-ceputul e desigur un capsoman și o tombateră. Deh, ifosatită mare, monșer! Și apoi, să te ții cu ce parade briante își lustruiesc bizautorii "per-formanța"! Câteodată, mai cu un timbru cavernos, mai cu lacrimi de ferice în glas, le cântă în dizarmonicele strune un comentator sau altul, deschisi, măre, "noului", oricât de stropșit sau, mă rog, cantonat în proiect.

Oh, labilitate a sufletului carpato-dunărean! Sau ne văicărăm până la indecență, sau plonjăm, una-două, în euforie. Și atunci, ne trezim într-un land al tuturor superlativelor: "exce-lent", "urias", "inconfundabil", "cutre-murător". Îi mulțumim lui Mihai, lui Sandu, maestrului... pentru superba realizare. Și scenografilor (ne)pe-reche... Și trupei de fascinanți actori, acest inestimabil capital al unei țări tot mai sărace. Osana!...

Ici, o "idee genială" sau o "imaginație luxuriantă", colo, un șuvoi de "vervă ingenioasă" și un "umor debordant", de s-ar veseli și nenea lancu. Sigur, decât un cronicar strepezit, care strâmbă din nas la toate celea, e mai simpatic cel care, ca Suchianu, pes-cuiește câtimile de reușită. Numai că, în acest elan cooperant, supradimen-sionând, lansând jerbe de epitete, mărinimosul riscă să cadă în false oglindiri. Și să i se năzărească, întoc-mai ca în povestea aceea, că împă-ratul nud poartă bogate straie.

Evident, sunt seri și seri. Se vede trea-

ba că miercurea în care i-a venit rân-dul **Noptii furtunoase** nu s-a întâm-plat să fie una de grație. Umor silnic, câte un benghi vulgărel (apropo, mimarea îmbrățișării eroticoase aproape că n-a lipsit din vreo reprezentăție), interpretări pe alocuri dezamăgitoare. Nu-s de trecut cu vederea soluțiile norocoase (*contre-emploi*-ul, printre altele). Însă, pentru numele lui Caragiale, ce-i cu scă-lâmbăielile de circ, ce e cu pelticeala care, în gura câte unui monștru sacru, face textul ininteligibil? Lăsându-l la arlechin pe Gheorghe Dinică, să se mai odihnească (părea obosit, uzat, fără chef, rezolvând totul cu un rânjet-șablon), nu-și dă seama fermecătorul comic Marin (Marinuș) Moraru că de ani de zile repetă gimnastica prin care a recoltat succesul fulminant din **Leonce și Lena**? Măna căș pe țeasta pleșuvă, ochii bolboșăți de o infinită, haioasă candoare, burta convexă – și rostirea, cu alintul ei infantil. Ei, dar cu privire la manierismul unor actori de toate vârstele și de toată mâna, de la acrobatul strâmbăcios (foarte ta-lentat, firește) George Ivașcu la... des-tui alții s-ar putea discuta, cândva, la o masă rotundă.

Că teatrul românesc fost-a mereu binecuvântat cu artiști carismatici, e de netăgăduit. Oricine are în minte o listă cu asemenea individualități de un intens magnetism. De o vreme însă parcă le-a secat izvorul. An de an irump valuri-valuri de juni talioți, aspiranți la gloria scenică – câți sunt cei ce promit să domine sala cu

autoritatea, de pildă, a unui George Constantin? Mai știu ei cine era George Constantin? Sau Cotescu? Sau Caragiu? Citesc nu rareori prin cronici despre pleiada de noi vedete. Nici nu apucă tinerii să facă un rol ca lumea și și sunt decretați mari actori. În provincie, mă înțelegi, te prinde invidia pe spectatorul bucureștean, care își savurează privilegiul de a contempla atâtea stele. Cristian Iacob, Radu Amzulescu, Marius Stănescu (am spicuit la nimereală)... S-ar putea desfășura aici un cam lunguț pomelnic. Nu am văzut ca unul sau altul dintre critici, în scris cel puțin, să-și pună întrebarea dacă nu cumva o atare supremă acoladă li se cuvine chiar unor interpreți luxos mediatizați, precum... Mă opresc, deocamdată. Luați aceste puncte-puncte ca pe o provocare. Într-o zi, dacă scap la cutremur, cred că asupra acestui subiect voi reveni. Iubesc mult actorii, dar la fel de mult adevărul. Pe vremuri – nu sunt un "nostalgic", nici pomeneală –, se acordau acele distincții, acele titluri (artist al poporului, artist emerit) care consfințeau, cu motivat temei, o ie-rarhie. Știai măcar o socoteală. Iar acum? Inflația se vede, e tentaculară. Și dacă tot am aruncat o privire înapoi, n-ar fi cazul să se revină la o bună tradiție, anume la Festivalul cu premii? Să avem și noi la ce cârți... Lăsând gluma la o parte, să situăm în spectru valoric mitologia de care, în spațiul magic al atâtor inefabile, nu ne putem lipsi.

Florin Faifer

Iluzia comică de Pierre Corneille
la Comedie (regia: Alexandru Darie)



Adrian Pinteă este, fără îndoială, una dintre personalitățile artistice (la fel de bine s-ar putea spune: unul dintre personajele) cele mai fermecătoare și mai contradictorii ale generației sale. E un actor talentat (perfect stăpân, în același timp, pe *tehnica* meseriei), multilateral și carismatic, un profesor adorat de studenții săi, un scriitor deloc lipsit de succes, un cântăreț exersat și sensibil; și este, mai presus de toate, un om inteligent și cultivat (pasăre, iertat să-mi fie, cam rară printre "slujitorii Thaliei" din spațiul carpato-danubiano-etc.), un om care gândește (iar nu se prefăce...), care e capabil, într-o discuție, să-și exprime limpede și plastic ideile (și chiar are idei...) și (iarăși un lucru rar) să polemizeze cu eleganță și înflăcărare, nu cu grosolănie și fanatism. Din păcate, Adrian Pinteă are, de mai multă vreme, un dușman neîmpăcat, perfid, care îl "luxează" mai abitir decât reușesc să o facă, unindu-și forțele, douăzeci de buni colegi la un loc. Dușmanul se numește Adrian Pinteă. El îl împinge pe acest admirabil artist să renunțe la sau să iasă fără preaviz din roluri și spectacole care i-ar consolida faima și autoritatea, să abandoneze proiecte de anvergură, ori, dimpotrivă, să intre în felurite întreprinderi sortite inexorabil falimentului. Una dintre erorile constante către care îl îndeamnă pe Adrian Pinteă *alter-ego*-ul său fatal este regia.

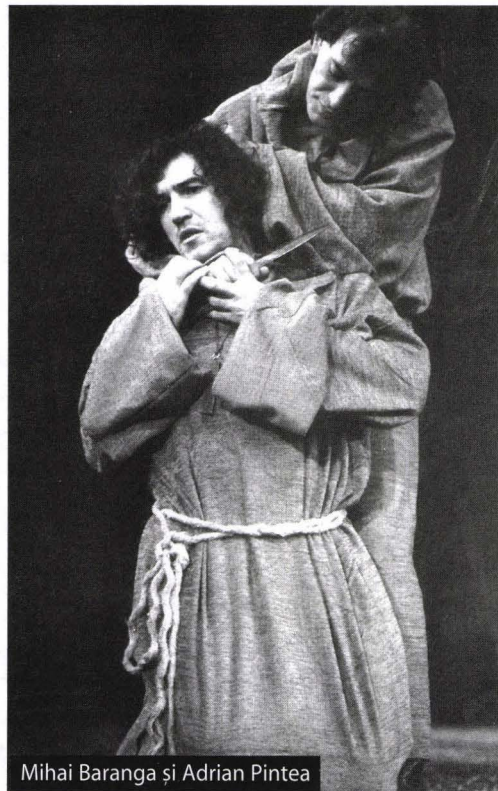
Nu vreau să redeschid aici o veche și, în fond, superfluă polemică pe tema dreptului actorului de teatru de a practica regia; fapt este doar – viața ne-a demonstrat-o – că directorii de scenă din această categorie dau, proporțional, mai multe rebuturi decât aceia cu patalama, mai ales (atenție!) atunci când joacă ei înșiși în spectacolele pe care le regizează. Firește că există, îndeosebi în lumea largă, actori-regizori care se descurcă onorabil în ambele ipostaze; primele nume ce-mi vin în minte sunt Laurence Olivier și Orson Welles – deși, e drept, și lor le-au "ieșit" încercările nu atât în teatru cât în film. Există însă, ba chiar în număr mult mai mare, actori excepționali care nu au ținut morțiș (sau au renunțat după o tentativă-două) să se afle concomitent pe scenă și în culise și cărora publicul, criticii și istoria teatrului nu le-au purtat, pentru asta, un respect mai mic. Dimpotrivă.

După câteva "eseuri" nefericite sau, în cel mai bun caz, nesemnificative, concretizate în special cu studenții, la

Dușmanul lui Adrian Pinteă

THOMAS À BECKET de Jean Anouilh. Traducerea: Dana Crivăț • TEATRUL "BULANDRA" • Data reprezentației: 4 decembrie 1999 • Regia și ilustrația muzicală: Adrian Pinteă • Decorul: Mihai Mădescu • Costumele: Nina Brumușilă • Distribuția: Adrian Pinteă (Thomas Becket), Marius Chivu (Regele Henric al II-lea), Irina Petrescu (Regina-mamă), Gabriela Codrea/Alina Berzunțeanu (Regina tânără), Alina Berzunțeanu/Gabriela Codrea (Gwendoline), Doru Ana (Episcopul Folliot), Șerban Pavlu (Episcopul de Oxford, Baron 2), Ion Cocieru (Arhiepiscopul), Vitalie Lupașcu (Episcopul de York, Baron 1), Lia Bugnar (Saxona, Franțuzoaica), Mihai Baranga (Bărbatul saxon, Călugărul, Guillaume), Andrei Aradits (Ludovic, regele Franței), Valentin Popescu (Papa), Gheorghe Ifrim (Cardinalul); în alte roluri: Daniel Popa, Vlad Herghelegiu, Robert Ursache, Florin Cosmulescu, Viorel Stoiciu, Mihai Dănilă, Florin Sasu, Valentin Mârșu.

"Casandra" (în mod straniu, spectacolele montate în englezește, la defunctul Teatru Român-American, erau, cumva, mai aproape de ceea ce ar fi trebuit să fie), inamicul personal l-a convins pe Adrian Pinteă să-și asume direcția de scenă, la Teatrul "Bulandra", a unei piese cvasi-legendare, dintr-un anume punct de vedere: Becket de Jean Anouilh. (Paranteză: de ce oare, în caietul-program – frumos și documentat, dar conținând, în traduceri, câteva calcuri lingvistice fioroase –, precum și pe invitația la premieră, titlul apare în forma "Thomas À Becket", neîntâlnită, de mine cel puțin, în nici una dintre lucrările de referință pe care le-am consultat? O fi un "schepsis" ce scapă muritorilor obișnuiți.) Legendară a devenit această piesă – scrisă în 1959, în plină maturitate a autorului, născut în 1910 și mort în 1987 – nu pe scenă, ci pe ecran, unde, în 1964, au jucat-o doi actori fabuloși pe nume Peter O'Toole (Henric) și Richard Burton (Becket). Cum ar fi fost ei pe scenă nu e foarte ușor de ghicit; probabil, nu mai rău. Pe ecran au fost însă copleșitori, condamnând de atunci, implicit, orice altă abordare a textului la o comparație greu de susținut. Ceea ce nu înseamnă că provocarea nu a fost primită; la noi, cel mai recent i-a răspuns Alexandru Repan, într-un spectacol modest, dar nu dezagreabil, la "Nottara", cu George Alexandru /Marius Stănescu (Henric) și Rareș



Mihai Baranga și Adrian Pinteă

foto: Costin Nae & Remus Agatinei

Stoica (Becket). La "Bulandra", din câte știu, rolul regelui urma să fie jucat, inițial, de Mihai Constantin; ar fi fost, desigur, altceva, nu numai pentru că Mihai Constantin are, dacă nu și altele, oricum experiență în plus față de studentul Marius Chivu, ci și pentru că el, tocmai din acest motiv, ar fi fost capabil să-l oblige pe regizorul-interpret al rolului titular să-și

supravegheze mai strict și să-și "ridice" propria contribuție actoricească la nivelul pe care piesa îl permite, ba chiar îl oferă. Așa, am văzut un spectacol "corect", adică în care luminile se aprindeau și se stingeau la vreme, iar actorii intrau și ieșeau când trebuia (deși soluția cu înregistrarea cântecului lui Gwendoline și emiterea lui din difuzorul din stânga sus, în timp ce actrița stă în dreapta jos e curat rizibilă), dar în care tulburătoarea poveste a lui Anouilh despre prietenie și datorie, despre

dragostea pentru un om și dragostea pentru Dumnezeu se deapănă monoton și fără relief, agrementată vizual de un decor cu elemente de șoc (uriașa armură cabalină, Christul coborînd răstignit din podul scenei), aflate la un milimetru de kitsch. Este de apreciat, desigur, munca (enormă, presupun) desfășurată de tânărul Marius Chivu; de asemenea și contribuția celorlalți interpreți, deși nimeni nu arată din cale-afară de "implicat" (adică, de convinge), iar coexistența a cel puțin patru soiuri

diferite de dicțiune este greu suportabilă ("E un dușman", zice careva, cu i scurt. "Un dujman?!", îi replică altcineva, cu j viguros. Ș.a.m.d.). I eosebit de implicat nu pare, de altfel, nici regizorul însuși, care parcurge scena cu grație dezinvoltă, dar cu foarte puțină pă sare față de conflictul în sine. Să fi încercat astfel actorul Adrian Pintea să-și pedepsească, măcar un pic, dușmanul regizor cu același nume?

Alice Georgescu

O felie din viața care a fost

STELE ÎN LUMINA DIMINETII de Alexandr Galin. Traducerea și adaptarea: Lia Crișan și Tudor Steriade ● TEATRUL ODEON ● Data reprezentației: 3 și 4 decembrie 1999 ● Regia: Gelu Colceag ● Scenografia: Liliana Cenean, Ștefan Caragiu ● Distribuția: Crina Mureșan (Maria), Adriana Trandafir/Valeria Sitaru (Anna), Camelia Maxim/Carmen Tănase (Lora), Iuliana Ciugulea/Elvira Deatcu (Klara), Șerban Ionescu/Ionel Mihăilescu (Alexandr), Dorina Lazăr/Oana Ștefănescu (Valentina), Ioan Batinăș/Mihai Danu (Nikolai).

În buna tradiție a dramaturgiei sovietice, **Stele...** este una dintre acele piese care ar putea lesne justifica toate revoltele împotriva teatru-

lui naturalist, mulțumit să reproducă o "felie de viață": situații concrete cunoscute, cu victime și vinovații dinainte stabilite. Spectatorii sunt

invitați să se identifice cu personajele pe baza unui suspect proces sentimental, în afara gândirii și în răspăr cu standardele morale general acceptate. O viziune minor romantică, punând în contrast "puritatea păcătoșului" cu dogmatismul moralei oficiale, asigură cota de melodramă necesară succesului sigur la publicul larg și disprețului elitar. Este în același timp una dintre acele piese în care elementele concrete permit decolarea spre zonele poetice ale teatralității, unde semnificațiile tran-

Crina Mureșan și Mihai Danu



Foto: Mihai Mureșanu

scend cuvintele, în acord cu legile universale ale armoniei și echilibrului. Este evident, încă din titlu, că piesa lui Galin tinde spre cea de a doua ipoteză, dar textul propriu-zis nu oferă toate premisele necesare zborului. Povestea prostituatelor izgonite din Moscova, ca să nu păteze fața orașului în zilele Olimpiadei, a femeilor și bărbaților care se întâlnesc în exilul lor temporar oferă sinteza unei societăți în declin, unde cerințele persoanei sunt strivite de aberante comportamente colective. Dacă, în dilemele clasice, fericirea unuia nu trebuie să se întemeieze pe nefericirea altuia, aici nefericirea unora se întemeiază pe nefericirea tuturor, machiată, la cel mai înalt nivel, într-o flacăra, olimpică sau nu, care nu încălzește pe nimeni. Spectacolul construit de Gelu Colceag stabilește corect premisele și ezită în mod inexplicabil în fața bloc-startului. "Felia" de viață nu spune prea mult despre calitatea pâinii din care a fost tăiată. Pitorescul sufletului slav – alcool, destăinuirii patetice, cu fața la public – ocultează nuanțele din viața spiritului. Există un moment important în înțelegerea acestei piese, când unul dintre personaje, după ce a afișat oarece legături cu ciroul și care aici cunoaște un fel de iubire, transformă un extincător într-un buchet de flori. E o scamatorie sau o minune? Spectacolul ar fi avut de câștigat dacă regizorul ar fi optat pentru varianta minunii. Pe scenă, vedem doar un truc de bălci: de sub o cârpă murdară apar flori din hârtie

creponată. Finalul se precipită în întâmplări mai curând neverosimile, fiind închis de trecerea cortegiului cu flacăra olimpică, moment devenit anodin sub aplauze. Decorul nu permite nici el opțiunea pentru spațiul deschis, iar costumele, prin urîtenia lor voită, umilesc fără nuanțe personajele. Greul rămâne pe umerii interpreților, îndrumați minuțios în construirea verosimilă a biografiilor și a relațiilor. Cele două distribuții permit să se vadă cât de importantă poate fi influența personalității actoricești asupra structurii generale a spectacolului: văzute pe rând, cele două reprezentații par două rochii din același material, dar croite diferit.

Adriana Trandafir coagulează energiile spectacolului: în interpretarea ei, înțelepciunea Annei își are izvorul în extraordinara ei capacitate de compasiune. Din alăturarea stratului de vulgaritate cu delicatețea sufletească extrage actrița efectele, dând spectatorului bucuria de a regăsi trăsăturile umanului acolo unde nu se aștepta. În contrast, în rolul Valentinei, femeia-pompier, administrator-stăpân, Dorina Lazăr exteriorizează butucănos iubirea tâmpă, când excesul de grijă pentru un om inspiră cruzimea și non-simțirea în relația cu toți ceilalți. Ea arată, în mod convingător, forța neputinței: cum este un pompier incapabil să stingă focul. Valeria Sitaru în Anna este un suflet obidit, zgârcită cu exploziile temperamentale, fără să-și asume, însă, conducerea acțiunii. Oana Ștefănescu, cealaltă Valentina, își construiește

tăcerile și își pregătește intervențiile, nu știe să fie altceva decât mamă, prin interiorizarea unei condiții tragice, dar textul nu suportă această încărcătură. Carmen Tănase arată cum mitomania compensează frustrările, iar existențele inventate oferă fundamentul real pentru povestea de iubire cu nebunul, atât de duos, scos de viață în calea ei. Camelia Maxim pare uneori că se autocontemplă, ceea ce slăbește tensiunea scenelor lirice. Nebunul este prudent până la exces, un bărbat-copil, în varianta lui Ionel Mihăilescu, și este desenat misterios și patetic de Șerban Ionescu. Așa cum e jucat (în ambele formule ale distribuției), acest cuplu întâmplător, creând, parcă fără voie, o realitate paralelă cu cea a autorităților și a supușilor, se apropie cel mai mult de substratul piesei. Klara suferă în ambele interpretări de imaginea de contrast atribuită ei în economia spectacolului: agitația inutilă acoperă ceea ce ar fi putut spune sau sugera personajul. Iuliana Ciugulea compune mai atent finalul: e un moment tăcut de regret și de înțelegere, acoperit și el în confuzia generală. Ioan Batiș și Mihai Danu produc haz în persoana milițianului terorizat. Crina Mureșan, victima, păcătoasă-inocentă, combină clișeele candorii cu străfulgerarea suferinței reale. Spre deosebire de modelul ei literar, Sonia Marmeladova, ea nu mai crede că frumusețea poate salva lumea. Nici regizorul.

Magdalena Boiangiu

Disonanțe hormonale

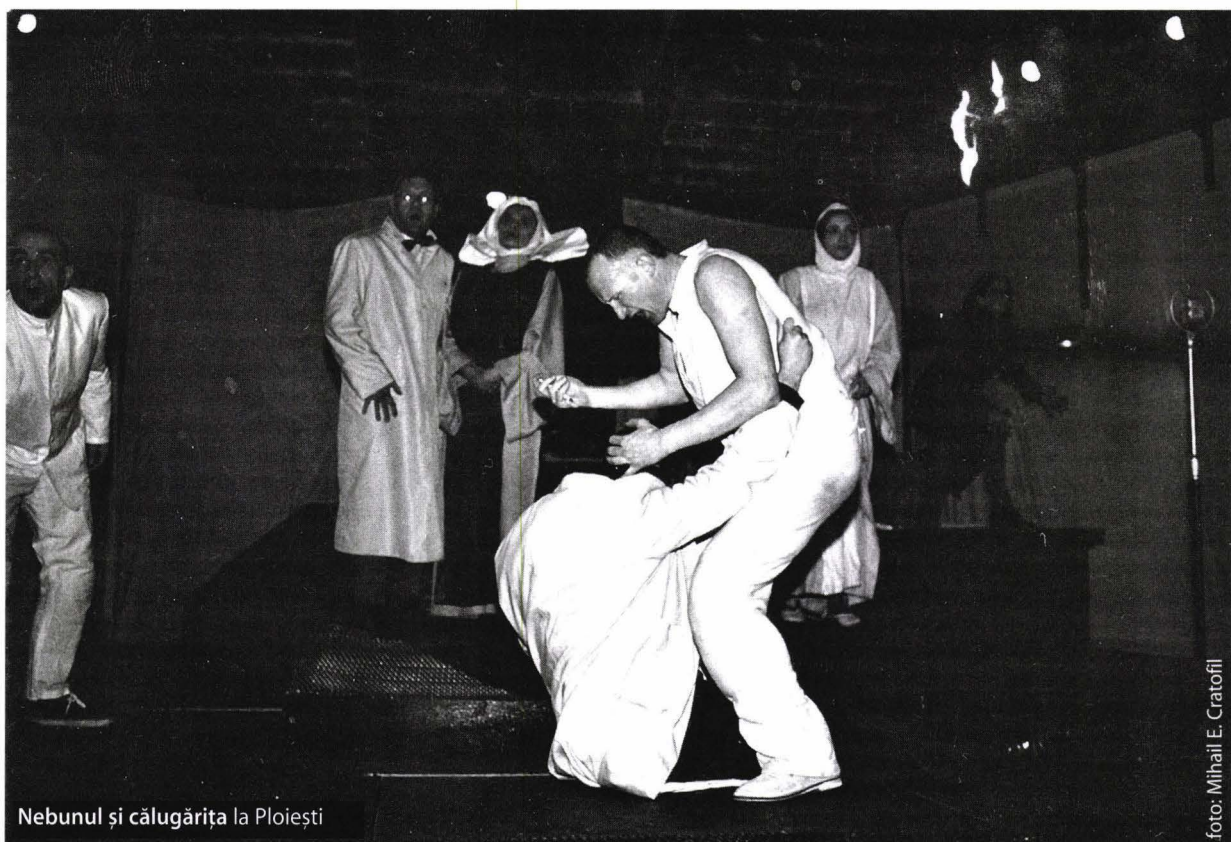
Reputația lui Hausvater are picioare mai lungi decât prestația sa. Regizor cu mari succese înnoitoare pentru unele colective, dar și autor al unor eșecuri fără nimic excepțional, el este însoțit de aura magică a creatorului pentru care viața de dinainte de premieră este mai puternică decât viața spectacolului. Actorii îl adoră sau îl detestă, uneori aceiași oameni în-cercă aceste sentimente contradictorii pe rând sau simultan. Colaboratorii componentelor literare, autorii muzicii și scenografiei rămân, însă, în general, fideli unei experiențe considerate ieșită din comun: "Colaborarea cu Alexander Hausvater este la fel ca spectacolele lui, o provocare, o incitare, o ațâțare a

NEBUNUL ȘI CĂLUGĂRIȚA de Stanislaw Ignacy Witkiewicz. Versiunea românească: Horia Gârbea • TEATRUL "TOMA CARAGIU" din PLOIEȘTI • Data reprezentației: 18 decembrie 1999 • Regia: Alexander Hausvater • Decorul: Diana Ruxandra Ion • Costumele: Luana Drăgoescu • Muzica: Nicu Alifantis • Libretul operei în limba "oposiană": Horia Gârbea • Distribuția: Ioan Coman (Mieczyslaw Walpurg), Nadiana Sălăgean (Sora Anna), Mihai Coadă (Doctorul Grün), Carmen Ciorcilă (Sora Barbara), Raluca Zamfirescu (Doctorul Waldorff), Ilie Gâlea (Doctorul Burdygel), Roxana Ivanciu, Nadiana Sălăgean, Isabela Liria Iacupovici, Theodora Stanciu, Liliana Zincă, Veronica Molea (Călugărițele), Carol Becher, Marian Despina, Nicolae Năstășia, Andreas Petrescu (Pacienții), Marian Despina, Fabian Gavriliuțu (Gardienii).

interlocutorului. El te îndeamnă să renunți la greutate, la inerție și să zbori" (Horia Gârbea, în foaia-program).

Este mai ușor să rămâi consecvent entuziast, când la mijloc sunt cuvin-

tele, spiritul, decât când e vorba de materia propriului trup. În spectacolul de la Ploiești nu se produce desprinderea de legile gravitației. Celula nebunului include sala, multiplicarea personajelor din piesă ne



Nebunul și călugărița la Ploiești

foto: Mihail E. Cratofil

sugerează că oricând spectatorii pot participa la "opera oposiană" compusă de Horia Gârbea, în marginea piesei lui Witkiewicz. Muzica frumoasă, dar asurzitoare ne țintuiește în scaun, anihilând gândirea și simțul critic. Totul este pregătit pentru un șoc care întârzie să se producă. Pe scenă, nebunul în cămașă de forță o smotocește pe călugăriță, ea mai că vrea, mai nu se lasă, doctorii se ceartă între ei asupra metodelor de însănătoșire pentru nebun, călugărița îl eliberează pe nebun, ei fac sex sub ochii noștri, ceilalți nebuni și celelalte călugărițe le urmează, cum pot, exemplul, un doctor este ucis, o

doamnă, îmbrăcată în ceva ce poate fi luat drept uniforma totalitarismului universal, zbiară în diverse limbi un discurs, probabil opresiv – toate acestea ar trebui să inducă trăiri intense și senzații puternice, un contact cu libertatea interioară a ființei, etern înlănuțită de barierele convenției. Dar ceea ce se petrece induce plictiseală și oboseală celor care nu vibrează hormonal la unison cu autorul spectacolului. Actorii fac dovada antrenamentului fizic necesar pentru asemenea performanțe, nu și pe a celui emoțional. Așteptările care însoțesc premierele lui Hausvater sunt mari, stimulate de

originalitatea succeselor sale anterioare și de povestirea experiențelor din repetiții. Probabil că de aceea dezamăgirea este mai violentă decât la spectacolele obișnuite, de unde nu aștepti mare lucru și unde orice sclipire capătă însemnătatea unui soare. Poate că vocația sa se adresează altui public decât lumii de teatru venite să înregistreze încă o premieră și nu să trăiască o iluminare. El nu are nevoie doar de actori talentați și devotați, ci și de un public cu aceste calități. Pentru unii – printre care mă număr – e prea târziu.

Magdalena Boiangiu

Realitatea „la pătrat”

LA DALLAS de Oliver Bukovski. Traducerea: Victor Scoradeț ● TEATRUL TINERETULUI din PIATRA NEAMȚ ● Data reprezentației: 18 decembrie 1999 ● Regia: Vlad Massaci ● Scenografia: Viaceslav Vutcariov ● Coloana sonoră: Cristian Juncu ● Distribuția: Tudor Tăbăcaru (Horst Paschke), Ovidiu Crișan (Lothar Ackermann), Pompiliu Ștefan (Terre), Dorina Haranguș/Clara Flores (Ina Terre), Victor Giurescu (Thomas Terre).

Tema și personajele piesei lui Oliver Bukovski (dramaturg contemporan originar din Germania de Est) nu au, la prima mână, nimic aparte. Un îngrijitor de ștrand găsește un îneat în bazinul

pe care îl are sub pază. Împreună cu prietenul și colocatarul său încearcă să tăinuască mortul, de a cărui trecere în neființă se socotesc vinovați: doi sărăntoci (interpretați de Tudor Tăbăcaru și Ovidiu Crișan, pereche artistică foarte armonioasă, încă de la spectacolul anterior al lui Massaci, la Piatra Neamț, **Romanțioșii**) urmași ai lui Vladimir și Estragon din **Așteptându-l pe Godot**. Primul – cu pretenții de gânditor și poet, celălalt – obsedat de reviste deocheate și de Moni, iubita gonflabilă, cumpărată de la Sex Shop. La celălalt vârf al acțiunii – părinții decedatului, un cuplu coborât, într-o măsură, din **Lecția** lui Eugen Ionescu, "mănâncă" unul din altul, precum într-o pictură a lui Dali, "Canibalism de toamnă". El (Pompiliu Ștefan, un caracter burlesc prin demența lucidității) își obligă nevasta la perversiuni sexuale – "că doar ne iubim" –, iar ea (Clara Flores, proaspăt angajată la Teatrul Tineretului, cu fizicul și nervul unei dansatoare de flamenco) acumulează tăcere și revoltă, pentru a se schimba, treptat, din femeia-sclavă într-un monstru abrutizat.

Construcția piesei, de o rigoare vecină cu desăvârșirea, și replicile/situațiile sunt atât de pieptișe încât ajung, adesea, de o insuportabilă cruzime. Ce are special textul lui Bukowski este și faptul că, neapărat, cere un *alt fel* de montare. I s-ar putea spune (e la modă, doar) teatru alternativ. Din fericire, Vlad Massaci chiar are alternativă la teatrul cu care ne-am obișnuit, cel

în care personajele sunt mânjite pe obraz cu praf adevărat de maidan. Raportul dintre abordarea lui Vlad Massaci și una "pe bune" este cel familiar filmului mut: duioșia din peliculele cu Charlot *versus* emfaza poveștilor de iubire cu Pola Negri. Producția lui Vlad Massaci este, ca și **Romanțioșii**, profund antinaturalistă. Acțiunea se petrece măcar cu un nivel dincolo de realitatea zilnică, transformată, prin sugestie, în realitatea "la pătrat". Stilul regizorului se trage din spectacolul de circ: scena nu este toată scăldată în lumină, pentru că reflectoarele delimitează doar porțiunea de joc unde se mișcă actorii (la circ se petrece astfel cu scamatorul, femeia călăreață, clovnii etc.), restul rămânând învăluit în beznă. Horschti și Lotti, cei doi "boschetari", nu joacă întorcând spatele publicului ca să-i dea iluzia că e martor al unui "petec" de viață, ci îi fac cu ochiul (ca măscăricii), cu subînțeles. În plin grotesc de carnaval, domnul Terre are forma șezutului, accentuată cu ajutorul unei perne compunând un dos fals – de paradă, ca și picioaroarele pe care se deplasau personajele din **Romanțioșii** – în care doamna Terre își înfige furculița pentru a opri un act sexual nedorit. Din (în) același grotesc pleacă (se întorc) gagurile: nevasta nefericită își taie venele, dar și mâna care pare a se desprinde de restul trupului, pentru ca în actul următor membrul să fie la locul lui (așa cum, la circ, se trucează retezarea capului

cuiva). Elementul straniu apare direct din clownerie: Thomas Terre (mortul), inert în piesa lui Bukovski, la Massaci se mișcă atunci când personajele nu se așteaptă și le sperie "de moarte", ca într-un *cartoon*. În aceeași notă hilaro-terifiantă (umorul macabru este dezvoltat pe linia deschisă de Vlad Mugur prin **Crima din strada Lourcine**), Terre – personaj negativ de comedie – rânjește către public, în *aparté*. Comicul buf al circuitului este completat de muzica săltărească (specific germană), însoțind întâmplări grave, ori, invers, solemnă (de astă dată, Wagner), alături de episoade amuzante. Calitatea spectacolului stă în născocirea tuturor acestor direcții care se potrivesc-mănușă textului și în știința lui Massaci de a le face spectaculoase, adică scenice (cu ajutorul unui debutant în scenografie, Viaceslav Vutcariov). Totuși, o doză de nereușită vine, câteodată, din lipsa de ritm. De vreme ce momentele se succed cinematografic, croiala lor ar fi trebuit să fie mai brutală, cu vioiciunea vitezei "artificiale" proprii filmului mut. În ciuda acestui neajuns, pe Massaci începi să-l recunoști. În afară de "mărcile" pe care le-am enumerat până acum, mai este și ironia, parodiarea clișeului teatral, a soluțiilor convenționale și comode, a aspectelor gratuite din construcția unui spectacol. Acest ultim (nu cel din urmă) nivel se adresează creatorilor de teatru, confrăților săi.

Mirona Hărăbor

Tudor Tăbăcaru și Ovidiu Crișan



Încrucişare de tip miciurivist

Deşi **Liliacul** este o operetă care se joacă mai cu seamă în teatrele de operă, nu se întâmplă pentru prima dată ca Opereta bucureşteană să se încumete a se confrunta cu ampla şi dificila partitură muzicală a lui Johann Strauss-fiul, şi nici ca gestul acesta să fie făcut într-un moment aniversar. În 1955 - la 130 de ani de la naşterea compozitorului - au montat-o aici regizorul Nicuşor Constantinescu şi dirijorul Gherase Dendrino, iar în 1984 - la 110 ani de la premiera absolută a lucrării - au realizat un nou spectacol George Zaharescu şi Marian Didu.



Alfredo Pascu şi Doina Scripcaru

Acum - la un veac de la moartea autorului şi la 125 de ani de la compunerea capodoperei sale - a fost ales drept director de scenă Nicolae Ciubuc, iar conducerea muzicală i-a fost încredinţată unui dirijor de operă: Constantin Petrovici.

Fireşte că experienţa acestuia din urmă în interpretarea unor muzici infinit mai complexe decât acelea ce se cântă îndeobşte la Operetă a fost benefică pentru orchestra teatrului în cauză - şi, implicit, pentru calitatea auditivă a spectacolului în ansamblul său -, dar din păcate asta nu i-a ajutat prea mult pe cântăreţi, ale căror glasuri, şi aşa suprasolicitate de partitură, au avut de luptat serios spre a reuşi să răzbată dincolo de zidul sonor înălţat din fosă (încă improprie, cu toate încercările de a o îmbunătăţi). Singură soprana Doina Scripcaru, înzestrată cu o veritabilă voce de operă, a reuşit această performanţă de la un capăt la altul al reprezentaţiei, întruchipând astfel o Rosalinda nu numai zveltă şi frumoasă... Cei doi tenori - Alfredo Pascu (Eisenstein) şi Alexandru Agarici (Alfred) -, ale căror glasuri de calitate nu au totuşi acea plenitudine de care dispuneau interpreţii de odinioară ai acestor roluri (Ion Dacian şi Dorin Teodorescu pentru Eisenstein, Nicolae Țăranu şi Eugen Fănaţeanu pentru Alfred), sunt nevoiţi să forţeze pe alocuri, iar vocea sopranei Gladiola Niţulescu "bate" şi "gălgăie" într-un chip de-a dreptul supărător. Cât despre soprana Mioara Manea, ea este cu totul greşit distribuită în rolul Prinţului Orlofsky, care pretinde nu numai un registru, ci şi un timbru de mezzosoprană... Şi, pentru că a venit vorba despre vocile grave, trebuie să constat că, dacă aceea a lui Ştefan Popov (Falke) e pe alocuri nesigură (ca şi jocul prea puţin implicat al acestui interpret, ce nu reuşeşte să atingă nici o clipă intensitatea de trăire a cuiva care pune la cale o farsă, împlinindu-şi astfel răzbunarea îndelung aştep-

tată), în schimb aceea a lui Nicolae Simulescu (Frank) egalează ca forţă de convingere talentul acestui excelent actor de comedie. Întregesc onorabil echipa solistică Viorel Ciurdea (Dr. Blind, nu se ştie din ce motiv omis de pe fluturaşul cuprinzând distribuţia), Carmen Andrei (Ida) şi Victor Popescu (Ivan).

Dacă ceea ce se aude (fie cântat, fie vorbit) este cum este, din păcate nici ceea ce se vede nu prea e cum ar trebui să fie.

E adevărat că decorurile arhitectei Theodora Dinulescu, cam prea convenţionale în actul I şi de-a dreptul mizerabile în actul III (ceea ce şi motivează probabil - deşi nu scuză nicidecum - aberanta soluţie pe care regizorul a adoptat-o pentru finalul spectacolului: revenirea în sala de bal), stârnesc în schimb aplauze la ridicarea cortinei pentru actul II, iar costumele (unice, nu uniforme, ca în alte montări) sunt superbe (acela al Idei, combinând îndrăzneţ verdele cu movul, mi se pare o adevărată operă de artă!).

La rândul lui, baletul creat de către Andreea Constantinescu este desenat cu fantezie, incluzând spectaculoase elemente de virtuositate şi fiind interpretat cu graţie şi precizie (excepţie a făcut doar, la premieră, caraghioasa căzătură a uneia dintre soliste), dar coregraful n-ar fi trebuit în ruptul capului să accepte ca balerinele sale să apară pe scenă aproape goale, căci priveliştea acestor trupuri făcute pentru altceva decât pentru *strip-tease* este jalnică.

De altfel, găselniţa respectivă este doar prima dintre absurdităţile ce distrug coerenţa unei concepţii regizorale altminteri cât se poate de tradiţionaliste: în actul I, hodorontronic, "şoriceii" cu care Falke îl ademeneşte pe Eisenstein la balul Prinţului Orlofsky se... materializează, într-o scenă pe cât de nejustificată din punct de vedere al dramaturgiei (inclusiv al aceleia muzicale), pe atât de penibilă din punct de vedere estetic. Mai departe: actul

Il începe cu un lung balet (inexistent în opereta lui Strauss), care n-are ce căuta într-un moment când balul încă n-a fost deschis. Colac peste pupăză, deși în actul precedent nu se suflase o vorbă despre așa ceva (și ce mare lucru ar fi fost ca, dacă tot a "colaborat" la versiunea românească a libretului, realizată acum 45 de ani de către Nicușor Constantinescu, regizorul să strecoare măcar o aluzie în acest sens?!?), aflăm că acțiunea operetei se petrece în noaptea Anului Nou (soluție justificată cel mult de faptul că libretul lui Karl Haffner și Richard Genée s-a inspirat din scrierea altor doi celebri libretiști – Henri Meilhac și Ludovic Halévy –, intitulată

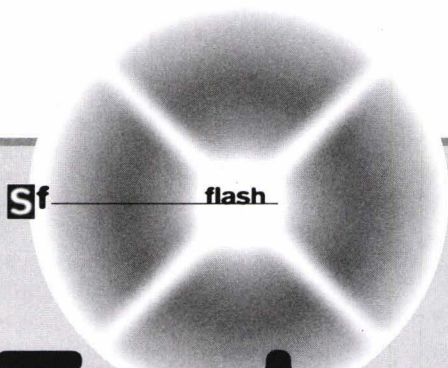
Revelionul). Apare, în fine, și "surpriza" promisă de către Prințul Orlofsky: tenorul Ionel Voineag, cântând o arie din... **Traviata** de Verdi; evident, drama lui Alfredo (oricum: prea mulți Alfredo în acest spectacol...) este tot ce-și puteau dori și invitații la petrecerea de pe scenă, și publicul din sală!

Dar colecția cea mai exasperantă de umpluturi este etalată în ultimul act, unde regizorul se hotărăște să împăneze textul cu glumițe ce trimit la actualitatea românească, acțiunea părând astfel a se fi mutat brusc din Viena anului 1874 în Bucureștiul anului 1999. Din nou un balet inexistent în partitura originală lungeste spectacolul (până la dimensiunile... **Aidei:**

începută la șase, reprezentația se va termina pe la zece!), **Liliacul** devenind, în ansamblul său, un fel de monstruoasă încrucișare de tip mi-ciurinat între o "localizare" și un "pas-ticcio" (mai ales că – în cazul în speță, însă cu îndreptățire – frânturi din celebre arii din alte opere, de alți compozitori, sunt cântate una-două de către Alfred).

Supradimensionat și dezlănat, conceput într-o manieră nu numai vetustă, ci și inconsecventă, spectacolul acesta nu este tocmai unul cu care Teatrul de Operetă "Ion Dacian" să intre cu fruntea sus în mileniul următor...

Luminița Vartolomei



Teatrul „Masca” – un paria necesar

În condiții total improprii: săli pricăjite, grădini împrumutate și parcuri, cei șase membri inițiali ai trupei depășesc greutățile inerente oricărui început, repetând în spații minuscule. Apoi, la nici jumătate de an, în vreme ce majoritatea lucrurilor tre-nează în întreaga țară (nu că s-ar fi schimbat între timp ceva... în punctele esențiale!), mica trupă pleacă în primul său turneu intern, urmat de participarea la Festivalul Itinerant al Clovnilor (decembrie 1990), desfășurat în douăsprezece orașe ale Franței. „Masca” este primul teatru din istoria României postbelice care a dat reprezentații de stradă (pe un amplasament plin de semnificații – locul fostului Teatru Național din București), în spitale și în case de copii. Participă la festivaluri internaționale, deschide prima școală de teatru gestual din țară, inaugurează, la începutul lui '97, primul festival de clovni din România – Festivalul Nasurilor Roșii.

Totuși, în pofida unei activități bogate – și, mai presus de orice, interesante! –, în pofida interesului arătat de public oriunde apare Teatrul „Masca”, critica teatrală oficială tace. Participarea trupei conduse de Mihai Mălaimare este rar menționată – și nu întotdeauna în

lumina pe care o merită. De exemplu, mai mare ecou a avut în presă „greva” membrilor teatrului, când, rămași fără sediu, aceștia au jucat timp de două săptămâni în fața Muzeului „Antipa”, decât integrarea efectivă în viața teatrală românească. Ba chiar și puținele date despre acest teatru ne parvin eronate, vorbindu-se despre el ca despre un teatru de stradă, pe când scopul lui declarat și programatic este să exploateze resursele și valențele gestului, ale pantomimei. Reprezentațiile în aer liber sunt doar o trăsătură colaterală, în bună măsură doar o consecință a lipsei unui sediu stabil. Paradoxal, se ajunge astfel la probabil singurul caz în care un teatru este cunoscut și iubit de public, dar ne(re)cunoscut de lumea teatrală.

Sperăm că, o dată finalizate anevoioasele lucrări de amenajare și consolidare a viitorului sediu din cartierul Militari, lucrurile vor intra pe un nou făgaș. Căci, în fond, important este că „Masca” reprezintă o direcție mai puțin exploatată în teatrul nostru actual – expresivitatea corporală.

Daria Dimiu

3 male solos & % instant

Premiera oficială a celor trei solo-uri coregrafice a avut loc la Dietheater, Viena, în luna iulie a acestui an, când Fundația Culturală Proiect DCM a grupat aceste piese într-o seară de dans contemporan românesc, în cadrul Festivalului "Bravehearts". În luna octombrie, spectacolul a fost invitat la Festivalul "Manöver '99" de la Leipzig.

Despre cei trei *male dancers* ar trebui să se scrie separat, fiind multe de spus despre fiecare dintre ei: sunt foarte diferiți și merită atenție specială. Reuniți însă de bunăvoie pe același afiș, s-au oferit publicului de la Sala Atelier a TNB, între Ignat și Crăciun, când omului numai de dans contemporan nu-i arde, căci i se ard sarmalele lăsate acasă pe aragaz. S-au găsit însă, spre bucuria noastră, și spectatori gata de asemenea sacrificii, și nu doar din rândul susținătorilor morali sau al breslașilor.

5 minute din viața mea a lui Eduard Gabia se întinde în realitate pe aproape jumătate de oră, timp în care foarte tânărul *chore-autor* (termen forțat prin asociație cu cantautor) se privește când din afară, când dinăuntru. În trecerea prin viață poate fi privit la microscop, surprinzându-i-se ieșirea din crisalidă, sau după decorporalizarea ce lasă în urmă doar un contur de *corpse* pe trotuar, ori chiar într-o ulterioară materializare imprecisă a unei spirale evolutive. După cum creează, Eduard Gabia se arată a fi o personalitate aparte, cu mari resurse inventive. Nu ține să-și explice lucrările, ci se exprimă prin ceea ce dansează. Nu-l preocupă mediatizarea, nu-și cultivă relații mondene. Are deja orgoliul artistului care gândește "dacă mă înțelegeți, e foarte bine, dacă nu, voi sunteți în pierdere". Îl interesează propriile-i transformări lăuntrice și le urmărește cu fascinația unui botanist obsedat de creșterea plănuțelor favorite. Fiind nouăzecist, nu a trecut prin experiența franceză a începutului de deceniu, care i-a marcat pe colegii săi ceva mai copti. Ca interpret (nu numai al propriilor lucrări), îți dă senzația că poate dansa și doar cu un fragment al corpului, un deget sau o gambă. Îvestește cu *dansabilitate* orice gest filtrat prin simțire și imaginație. O fizicalitate puternică, încă nedublată de o conceptualizare clară, dar un fond de



foto: Mihail E. Cratofil

Mihai Mihalcea

inspirație de reală calitate și bogăție plastică.

Mihai Mihalcea și-a conturat deja în linii mari parcursul creator, rămânând credincios teatrului-dans, nu programatic, ci pentru că se exprimă cu mai mare dezvoltură verbală și dramaturgic decât coregrafic. Un procent substanțial din lucrările lui e dat de aportul ideatic și de (sub)text, ca și de rezolvările scenice ce țin de regie. Un cronicar malițios ar spune că e coregraful cel mai dotat din punct de vedere literar. Personal, deplâng conflictul de interese dintre coregraful și potențialul cronicar de dans Mihai Mihalcea, întrucât până în prezent cel din urmă m-a bucurat fără rezerve de fiecare dată: mărturisesc că citesc relatările și rarele sale comentarii cu mai mare plăcere decât revista "Cațavencu". Umorul lui irezistibil se manifestă însă scenic în puseuri, așa încât, după un început în jerbă de artificii, **Vii la spectacol și primești un extra-burger!** se desfășoară în segmente inegale și se termină vag, deschis tuturor posibilităților...

Un alt membru al fostului grup

Marginalii (care, o dată cu demarginalizarea, s-a răspândit în sectoare de funcționare artistică diferite), Cosmin Manolescu, s-a dedicat în ultimii ani mai mult managementului cultural, lucru îngozitor de cronofag, ceea ce nu i-a permis o la fel de concentrată aplecare asupra creației coregrafice personale. Avantajul constă în depășirea propriilor demarcații și influențe ale începuturilor, cât și în îmbogățirea experienței vizuale. Inițiator și director artistic al Fundației Proiect DCM, începând din 1996, și până nu demult slujbaş al ARCUB (unde a dus la bun sfârșit o serie de proiecte de anvergură), Cosmin Manolescu își concepe piesa **DansX** ca pe o suită de eXperiențe despre eXistență, eXcludere, eXpresie. Dacă te lași prins în joc, le poți privi, întinse între abstract și senzual, ca pe niște eXerciții de dansXcitație, de la *interruptus* la *mentalis* până la eXtenuare, la o răscruce a eXistenței contemporane.

Și pentru că dansatorilor nimeni nu se gândește să le facă o bucurie de sărbători, și-o fac ei singuri, ofe-

rindu-și, cu % **instant**, un moment de improvizație coregrafică din care prestabilite sunt doar câteva repere muzicale și secvențiale. Carmen Coțofană, Violeta Dumitrașcu, Ioana Popovici, Mateia Stănculescu, Cătălina Gubandru, Eduard Gabia, Cosmin Manolescu, Mihai Mihalcea (adică dansatori independenți, studenți ai secției de Coregrafie din cadrul U.A.T.C. "I. L. Caragiale", sau elevi în anii terminali ai Liceului de Coregrafie "Floria Capsali") propun aproape un Carnaval de Crăciun, din care nu lipsesc invitarea spectatorilor la dans și înregistrarea cu guițul de sezon. O demonstrație de improvizație cum rar avem ocazia să vedem în afara sălilor de studiu, cu gust de salată de fructe, mai mult sau mai puțin asortate, dar proaspete și nebătute la transport. Un mod de a afirma pe o limbă fără de cuvinte, nu mai puțin expresivă însă, că dansul contemporan va continua să existe, înfruntând cu capul sus și cu optimism juvenil anul 2000.

Vivia Săndulescu

Sf flash

Un minimum prea mic

Era o vreme - s-ar putea să mai fie și acum - când, dacă în sala de cinematograful se aflau sub cinci persoane, reprezentația se anula. Cauza era, evident, administrativă (pelicula, săraca, nu știa numărul amatorilor pe care-i desfăta): trebuia motivat, în chip plauzibil, consumul de curent electric. Cei cinci rebegeți "acopereau", cât de cât rezonabil, efortul și banii „risipiți”.

Am aflat de un caz similar, în teatru. Stupefiant. La o reprezentație a Teatrului "Tândărică", după nici două luni de la premieră, nu au venit decât cinci spectatori. Bănuieți ce s-a întâmplat? Spectacolul nu s-a ținut. "Cei cinci" nu au fost, aici, de ajuns...

Ce mă umple de tristețe nu este rușinea amânării unei

producții din lipsă de public, ci osteneala oamenilor, de la actori până la mașiniști, care s-au pregătit pentru ca seara de teatru să aibă loc. Am urmărit, prin ușa întredeschisă a sălii, cum se desfăcea decorul, bucată cu bucată. Mi s-a părut dezolant să văd aceste lucruri petrecându-se înainte ca actul artistic să se fi consumat și nu după, cum e natural. Mi-i imaginez, cu mâhnire, pe păpușari dezbrăcându-se de costume fără să fi jucat. Eu tind să cred că s-ar fi "produs" și în fața celor prea puțini oameni. Sau poate mă înșel. Minimumul de "cinci", suficient la cinema, să fie, la teatru, prea mic?

Mirona Hărăbör

George Constantin și memoria afectivă

Așternând pe hârtie acest preambul la rândurile despre filmul oferit în casetă video de către Fundația "George Constantin", Fundația Arte Vizuale și Televiziunea Română, am să comit o indiscreție, în numele nobleții gestului. Moștenind nu numai harul tatălui, ci și reticența acestuia față de confesiuni, Mihai Constantin a povestit, totuși, cum s-a născut ideea acestui omagiu intitulat, cu o replică shakespeariană, *Magistre fără seamăn, slavă...*

Pe când era mic, tatăl său l-a chemat într-o dimineață, invitându-l să asculte la radio un poem binecunoscut, recitat de o voce savant cultivată și "pozată". O voce de aur, pe care însă puștiul n-avea cum să o recunoască, – cu atât mai puțin să o venerizeze – căci era a demult-dispărutului George Vraca. Prin ignoranța și inocența sa indiferență și-a întristat părintele. Întâmplarea avea să-l obsedeze pe măsură ce conștientiza natura instabilă și perisabilă a profesiei de actor, căreia i s-a dăruit, la rândul-i...

Ideea alternanței între creația teatrală și cinematografică avea să-l viziteze și pe Alexandru Darie, care s-a încumetat să schimbe instrumentele teatrului cu cele ale filmului, descoperind posibilitățile speciale ale artei fără muză, Arta a șaptea fiind capabilă să vină în sprijinul artei teatrului, patronată deopotrivă de Thalia și Melpomene.

Virtuțile montajului, metaforicul foarfece poetic, și legile mereu reinventate ale *enchainé*-ului, procedeu prin excelență cinematografic, i-au permis să fluidizeze timpul scurs între etapele vieții și creației. Între "citatele" din filme sau spectacole și declarațiile despre artistul și omul George Constantin s-a închisut un record insolit, asemeni respirației unui dialog posibil și peste pragul dintre lumi. Un dialog chiar cu cel trecut în eternitate. Replica lui Ariel către Prospero ("Magistre fără seamăn"...) e adresată din nou maestrului, într-un film ce pare că nu se îndură să pună punct fluxului evocator.

În acest film de montaj și interviuri, structurat de Alexandru Darie pe motivul implicit al vremii ce zboară, e reprodusă o secvență din filmul lui Lucian Pintilie *Reconstituirea*, titlu desemnând o delicată întreprindere ce ar putea să servească de generic și prezentului demers. Este vorba de lunga clipă când personajele coboară dintr-o mașină. Nu știu de ce am asociat jeep-ul lui Pintilie nu doar cu acel biblic chit sorescian în care George Constantin – Iona a viețuit

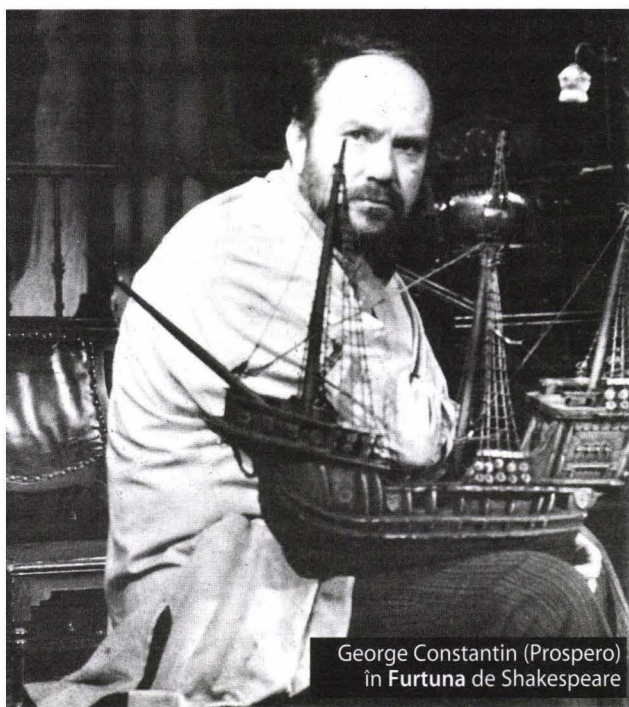
perpetuu, încercând mereu să-l sfârtece, ci și cu o uriașă cutie a Pandorei: rola de film sau caseta video, care azvârle în posteritate și bune, și rele. Pentru că trebuie să se știe un lucru dureros: o deficitară politică culturală face ca în secolul cinematografului, al televiziunii și video-ului să nu existe înregistrări de calitate ale tuturor evenimentelor teatrale. În condițiile în care nici cinematografia nu-și răsfăță actorii contemporani...

Deși caseta aceasta mi-a pus în față mai multe creații ale lui George Constantin cărora nu le-am mai recunoscut fabuloasa fascinație din urmă cu decenii, fascinație pe care memoria mea afectivă o păstrează vie (cum am și depus mărturie în paginile cărții intitulate "George Constantin și comedia sa umană" de Florica Ichim), am să mă rezum la un singur exemplu. Fotografia ce apare în cadru la un moment dat – un Pietro Gralla încrâncenat – face ca amintirile mele să strige și mai puternic emoția pe care o păstrez vie din adolescență, când am fost zguduită de infinita tristețe pe care George Constantin mi-a transmis-o atunci în *transcendentalia*.

Acea tristețe existențială îi era și lui era proprie omului George Constantin. Până la ultimul rol, acel nefericit Harpagon, George Constantin ne-a dăruit de pe scenă, de pe ecran un neprețuit talant: joviala sa bonomie, distilată în licărul din privire – și ironic, și autoironic. O strălucire ludică de diamant și oțel totodată, pe care acest film are meritul să o releve adesea, aureolându-l pe actorul de geniu.

Iată de ce Cinemateca Română s-a grăbit să includă în programul său acest film-omagiu, în dorința de a-l însoți cu toată căldura amintirilor noastre, ale tuturor – o arhivă națională a memoriei afective colective.

Irina Coroiu



George Constantin (Prospero)
în *Furtuna* de Shakespeare

Scrisoare deschisă

Dragă TELEVIZIUNEA ROMÂNĂ – Redacția Teatru, da, am urmărit primele trei episoade ale serialului **Căsătorie imposibilă**. Mi-a plăcut la nebunie!

Da, doresc teribil ca acest serial să continue.

Personajul preferat? Toate, fără excepție. Și soția (Maia Morgenstern) devotată, brusc excedată de un soț (Horațiu Mălăele) ipohondru, plus o soacră (Ileana Stana Ionescu) ipocrită și afectată; și bărbatul (Mircea Rusu) celibatar, sigur de farmecul său infailibil; și prietena (Rodica Mandache) fidelă, în limita propriilor probleme familiale; și juna (Daniela Nane) impoastă; și infractorii mascați, și...

Da, mă regăsesc în personajele create de autor – prin gesturi mărunte ori obsesii curente, prin aerul firesc comun contemporanilor din jur, invocați cu tandrețe.

În episoadele următoare doresc să li se întâmple eroilor ceea ce "părințele" lor le va hărăzi mai departe.

Sunt convinsă că viitorul le va rezerva întâmplări la fel de banal-palpitante ca și până acum.

Îmi doresc din tot sufletul ca telespectatorii să rateze "șansa de a deveni co-scenariști. Numai la România 1!" Fiindcă s-ar distruge exact lucrul acela minunat și, m-aș hazarda să spun, unic: mariajul dintre formidabilul har de povestitor pe care – recunosc – nu îl cunoșteam harnicu-

lui critic literar Alex Ștefănescu și talentul binecunoscut al regizorului Silviu Jicman. Distribuția a intervenit împlinind perfect acest menaj în... trei. Pentru că mai rar o trupă atât de organic coalizată sub stindardul verosimilității și al umorului discret. Drămuite atent, fără excese, fără supralicitări de nici un fel în urmărirea peripețiilor celor doi protagoniști care le împrumută eroilor un coeficient sporit din chiar farmecul lor personal. Și asta, din dragoste pentru personaj – cum declară deschis Mircea Rusu în "Panoramic TV". Este unul dintre secretele reușitei acestei întreprinderi pe care autorul și-o prefatează la fel de limpede: "Să căutăm aventura... în viața de zi cu zi..." Și – aș adăuga eu – nu în surrogatul ei, numit telenovelă! Riscând să-l contrazic pe Alex Ștefănescu – care declară că nu-l interesează ironia și că a încercat să evite această armă –, aș mai afirma că el, românul literat, a izbutit să dea o replică subproduselor sudamericane, o replică pe cât de rafinat balcanică, pe atât de fină în observația psihologică. Contracărând cu mijloace aparent similare un gen atât de prizat din varii motive. Dintre care, în primul rând, nevoia de trăire mediată prin intermediul unor pseudo-caractere puternice, capabile să învingă false tragedii mimând catharsis-uri de larg consum. Alex Ștefănescu și echipa acestei

Căsătorii imposibile îi persiflează subtil tocmai pe potențialii consumatori de sentimentalism serializat, propunându-le o complicată și totuși atât de simplă și omenească intrigă a unei romantice comedii. În care se împletesc și miracolul și revelația iubirii, și pasiunea și ura, și bucuria și necazul, și încrederea și dezamăgirea. "Felia de viață" ascunde efortul entuziast al unei elaborări minuțioase. O muncă de virtuozitate, chiar. Pentru că – de exemplu – momentele din lift (excelentă deschidere și apoi leitmotiv liric) sunt secvențe de mare artă. Și prin interpretare, și prin modalitatea de filmare (imaginea: Andrei Pojoni). Meritul este deopotrivă al directorului "de scenă", dar și al maestrului punerii în pagina de scenariu. De aceea ar fi riscant ca în acest fericit mariaj al **Căsătoriei imposibile** să intervină intruși. Fie ei și telespectatori binevoitori, mai mult sau mai puțin talentați, care să semneze "în mod democratic" alături de artiști!

Cu speranța că totul e bine când se desfășoară cu bine, iar invitația la colaborare nu a fost făcută decât ca să se țină pasul cu moda "interactivității", cred cu tărie în acest serial teatral de cursă lungă și de seri petrecute împreună în mod nu doar agreabil, ci și inteligent.

Irina Coroiu

Sf flash

Anti-teatru

Teatrul nu este și n-a fost niciodată o Mare a Liniștii. Ciocnirea caracterelor, imprevizibilitatea destinilor, dialectica interioară a spectacolului și-au pus amprenta indelebilă asupra vieții teatrale. Actori, regizori, autori, directori, critici s-au înfruntat de-a lungul timpurilor, pregătind astfel, într-o mișcare vie, continuă a raporturilor, marile creații. Ca și micile creații. Ca și non-creațiile. Dar parcă, de la o vreme, apele teatrului au devenit mai furtunoase și mai tulburi ca oricând. Să fie vorba de stresul specific societății contemporane, de tumefierea orgoliilor, de nevroza tranziției? Greu de spus. Probabil că fiecare caz are explicația lui. Un actor inteligent, talentat, simpatic își iese brusc din caracter

citind o cronică nu tocmai elogioasă la adresa interpretării lui într-un spectacol și îl bruschează fizic și verbal pe cronicar, cerându-i socoteală pentru opinia exprimată: "Cum ți-ai permis să...?" Un dramaturg important, cu operă abundentă, insultă și amenință un regizor cel puțin la fel de important, cu operă cel puțin la fel de abundentă, denigrându-i opera și activitatea de director de teatru. Se vorbea în urmă cu ani de anti-teatru, încercându-se diferite definiții. Astăzi se vorbește mai puțin. Întâmplările descrise mai sus parcă se potrivesc cel mai bine conceptului de anti-teatru.

Scena

Scite se întâmplă în teatre?

Teatru mare, ambitii mari

„Bulandra”

De fiecare dată, mai ales în anii din urmă, vestea apariției unui nou director la conducerea cutăru sau cutăru teatru a fost, vorba poetului, „lung prilej de vorbe și de ipoteze”: cine l-a „pus” (he-he, știm noi!), de ce l-a pus (ei bravo, parcă nu știm noi?!), cât o să stea (ii mănâncă ăia capul, nici o grijă!), cui o să facă el de „petrecanie” (are o listă întreagă, dom’le, mi-a spus X că a văzut-o Y) și așa mai departe, până foarte departe. Nu se putea să fie altfel nici în cazul regizorului Ștefan Iordănescu – Ștefănuț, cum îi spun cunoscuții –, mai ales că în cabinetul directorial pe care l-a ocupat nu demult au „locuit” personalități celebre (Lucia Sturdza-Bulandra, Liviu Ciulei), iar el, Ștefănuț, nu are încă nici 45 de ani. Și ar mai fi și alte motive... Tocmai pentru a elucida cât de cât poziția și intențiile sale față de ansamblul căruia îi este, acum, „șef”, l-am abordat într-o dimineață, nimerind în biroul lui, întâmplător, tocmai pe când discuta la telefon, cu un coleg director, despre... firește, despre bani, adică despre lipsa lor. „Trebuie să limpezim chestia asta împreună, toate teatrele subvenționate de Primărie. La Timișoara, lucrurile erau mai clare; aici, la «Bulandra»...”

Chiar: cum și de ce ai venit director la „Bulandra”? Ți-ai dorit în mod special acest lucru?

Cum am venit? Prin concurs! (Râde.) Nu m-am gândit niciodată să ajung aici în postura asta; mă gândeam, cel mult, ce norocos aș fi să fac măcar un spectacol la Teatrul „Bulandra”. Dar a fost o conjunctură – în România sunt întotdeauna conjuncturi... Vorbind serios, eu vin la „Bulandra” după o anumită experiență ca director al

Teatrului Național din Timișoara și după o anumită experiență în cadrul Uniunii Teatrelor din Europa – și cum „Bulandra” e membru în Uniune, am fost preferat, probabil, și din acest punct de vedere, pentru ca relația teatrului cu Uniunea să meargă cât mai bine. Pe de altă parte, e necesar ca unii oameni să renunțe la preocupările lor individuale pentru a încerca să pună pe picioare teatrul românesc; să-l facă să funcționeze. Ca

produs artistic el este, firește, foarte bun; nu e la fel însă și ca sistem de organizare. Iar lucrul acesta nu se poate face, oricâte legi minunate – ipotetice, de altfel... – ar produce Ministerul Culturii, decât prin reformarea câtorva celule funcționale din teatru. Dacă fiecare teatru reușește acest lucru, atunci, peste câțiva ani, sistemul teatral din România va ajunge la un nivel care să-i permită să se apropie de marea performanță. Fiindcă, după părerea mea, în momentul de față, în România, marea performanță e mai degrabă rezultatul unei întâmplări decât al unui sistem organizat. Și nu văd de ce niște instituții bugetare n-ar putea să producă performanță, ca să zic așa, planificată, la fel ca unele companii particulare – exemplul SMART-ului este cel mai la îndemână. Lucrul ăsta e mai puțin greu decât pare – ca, de altfel, și reforma, cuvânt care, pe de o parte, nu mai înseamnă nimic, iar, pe de altă parte, sperie pe toată lumea. Mai ales în domeniul nostru, unde suntem foarte puțini, reforma nu înseamnă deloc disponibilizare de personal, pentru că tot cu ei trebuie să se lucreze, nu avem de unde lua alții. Spunea la un moment dat ministrul Culturii că nu a făcut reforma pentru că 87% dintre angajații chestionați au răspuns că vor să rămână în vechiul sistem. (N. n.: acum circa doi ani, Ministerul Culturii a distribuit în teatre niște chestionare conținând numeroase întrebări, unele



în formulări foarte savante, chestionare menite să "ia pulsul" mișcării teatrale în privința reformei.) Ei bine, asta a fost un rezultat fals, pentru că problema era pusă în mod fals, iar oamenilor nu li s-a explicat despre ce era vorba de fapt. Uite, de pildă, într-un teatru de provincie: cum aş putea să-i disponibilizez pe toți, în ideea că nu știu ce regizor va avea cândva nevoie de ei pentru un spectacol? Eu pe urmă ce aş face? Cu cine aş mai lucra? Nu tot cu ei? Că doar nu pot să import un teatru întreg din alt oraș. Și chestiunea e valabilă și pentru București, unde posibilitățile de migrare între teatre sunt mai mari; nici aici n-ar merge. Alta e problema, cred eu: să-i responsabilizezi pe angajații unui teatru, fie că au contract nedeterminat, fie că au contract temporar. Să-i obligi să-și facă bine treaba pentru care sunt plătiți. La urma urmei, prima noastră obligație este față de public.

Hm, evident! Spune-mi, te rog, în ce stare ai găsit Teatrul "Bulandra", privit dinăuntru? Văzut din afară nu arăta, din păcate, prea bine după directoratul unui mare actor, care nu a fost însă și un mare manager. Cum era teatrul când l-ai preluat?

Aparent paradoxal față de ceea ce am spus până acum – de fapt, nu e paradoxal –, mesajul pe care l-am lansat către Teatrul "Bulandra" încă din ziua concursului pentru post a fost acela al continuității. O continuitate legată de predecesorul imediat, dar și de întreaga istorie a acestui teatru, care, normal, îl include pe acest predecesor. Teatrul "Bulandra", chiar dacă nu a avut performanțe excepționale sub fiecare directorat, a reușit de fiecare dată să "pună o cărămidă", dacă nu mai multe. Trebuie continuate lucrurile bune și, în orice caz, nu trebuie nimic rupt, fracturat, pentru că fractura, în societatea românească, generează haos. (N. n.: *discuția a avut loc în ziua următoare crizei de guvern din decembrie*.) Asta e punctul slab al Teatrului "Bulandra" în ultimii zece ani: faptul că directorii s-au succedat la intervale foarte scurte; media, pentru fiecare, e sub doi ani. Și fiecare, mai mult sau mai puțin, a încercat să rupă cu trecutul imediat, consumându-și timpul cu schimbarea a ceea ce făcuse, bun sau rău, predecesorul. De aceea, eu încerc acum să refac o anume continuitate, de pildă reluând cât mai multe dintre spectacolele vechi, care nu au murit toate de moarte naturală. Nu putem opri teatrul pentru următoarele șase luni, până scoatem noi viitoarele mari producții, pentru că s-ar putea ca ele să nu iasă. E foarte simplu să vii într-o instituție și să începi să dai oamenilor afară ca să ți-i pui, cum se spune, "pe-ai

tăi". Eu cred că meseria de director constă în primul rând în a folosi în mod pozitiv ceea ce ai. Sigur că nicăieri nu există indivizi perfecți, ideali. Treaba mea e să pun fiecare persoană într-un loc unde să dea randamentul maxim, să depistez carențele care există în relațiile dintre ei și să le îndepărtiez, pentru ca întregul să funcționeze ca un adevărat întreg. Asta am încercat să fac și la Timișoara și, zic eu, am reușit în mare măsură. Într-un fel, acum mă simt ca acolo, acum trei ani, la început. De pildă, circulau tot felul de zvonuri teribile că o să dau afară trei sferturi din teatru; or, practic, n-am dat pe nimeni afară de acolo. Au fost două-trei cazuri penale, dar altfel, Doamne ferește!, n-am concediat pe nimeni. S-a mai întâmplat să am fricțiuni cu câte cineva, dar asta nu a influențat cu nimic poziția celui cineva în cadrul instituției. Același lucru vreau să se întâmple și aici. Nu vreau să afirm că toate competențele sunt maxime – n-ar fi adevărat –, dar pot să declar că, în circa trei luni, am să reușesc să-i fac pe toți să lucreze mai eficient. Astea nu sunt niște acțiuni spectaculoase, dar prefer să le fac, în loc să zugrăvesc fațada sau să schimb mobila din birouri. Un teatru trăiește în primul rând prin producție, prin eficiența personalului artistic la "locul de muncă", deci prin numărul de spectacole și prin calitatea lor; toate compartimentele care servesc acest element principal, spectacolul, trebuie să funcționeze cât mai bine, pentru ca producția să fie cât mai lesnicioasă. Dacă reușim asta, cred că Teatrul "Bulandra" poate să "atace" și spectacole de anvergură, de performanță maximă.

"Atac" și eu acum o chestiune mai delicată. Tu ești nu numai directorul acestui teatru, ci și fiul unei regizoare – una dintre cele mai mari regizoare din România –, angajată a acestui teatru...

Ba nu, sunt într-o situație și mai proastă: o am aici pe mama, Cătălina Buzoianu, și pe soră-mea, Velica Panduru – pe care, de altfel, le-am "moștenit"; ele fac parte din "zestrea" predecesorilor. De dat afară nu pot să le dau, fiindcă n-au făcut nimic rău până acuma...

Dar ai să practici... nepotismul - ori cum să-i zic?

Nu, n-o să-l practic! Toată lumea din teatru – nu numai din Teatrul "Bulandra" – știe, de altfel, că fac o mare diferență între relațiile artistice și cele de familie. Chiar mi s-a spus, uneori, că exagerez. Așa că săraca maică-mea va fi, probabil, chiar puțin nedreptățită aici, ca să îndepărtiez orice idee de tratament preferențial. Chiar zilele

astea, relațiile dintre noi nu sunt dintre cele mai bune, pentru că nu i-am oferit tot ce-i trebuia pentru piesa la care lucrează acum. Totuși, avantajul de a o avea pe Cătălina Buzoianu în teatru constă în faptul că ea e un om foarte serios, care-și duce la îndeplinire cu multă precizie programul pe care și l-a propus. De pildă, am instituit sistemul acela cu directorii asociați: Cătălina Buzoianu are deja un program serios, pe trei ani de acum înainte.

Care sunt ceilalți directori asociați și cum funcționează, de fapt, sistemul acesta?

Alexandru Darie și Alexandru Tocilescu. Am creat, așadar, un statut special pentru regizorii angajați, diminuându-mi cumva, hai să zicem, forța artistică pe care mi-o conferă legea. Având în vedere că nu am lucrat niciodată în acest teatru, nu cred că am puterea și... tupeul de a impune un program de unul singur... Am adoptat acest sistem, foarte folosit în Europa... Aici fac o paranteză. Teatrul "Bulandra" trebuie reformat și din alt punct de vedere: fiind membru al Uniunii Teatrelor din Europa, trebuie să aibă o structură compatibilă cu a celorlalte teatre din Uniune. Or acest sistem al directorilor asociați este foarte uzitat în Europa; ei sunt regizori importanți, care propun programe solide, iar mie îmi revine misiunea de a le corela și de a media eventualele discrepanțe.

Totuși, ești tu însuși regizor. Cum ai să rezolvi această problemă? Vei monta și tu la Teatrul "Bulandra" sau nu?

Nu, probabil că nu. De altfel, e o chestie complet ridicolă: am făcut trei tentative de a monta la "Bulandra" și, de fiecare dată, s-a schimbat directorul! (*Râde.*) Pe cuvântul meu că așa a fost! Nu, nu voi monta, fiindcă o să fiu, probabil, ocupat să lucrez în alte părți. Sigur, nu pot să exclud definitiv această eventualitate. Dacă, Doamne ferește!, se întâmplă ceva, eu o să fiu, bineînțeles, gata să intervin, să salvez situația, dar nu pot să estimez că se va întâmpla ceva rău, pentru că tot eu o să am grijă să nu se întâmple. De altfel, până când mecanismul se pune pe roate, sunt extrem de ocupat – în fiecare zi plec acasă pe la 10 seara...

Te vei "baza" exclusiv pe regizorii angajați sau ai de gând să inviți și pe alții?

Ei îi invită. Programul fiecăruia cuprinde propriile spectacole și, de asemenea, invitații. Și trupa de actori este modelată în funcție de cerințele fiecăruia. Bineînțeles, și în funcție de posibilitățile instituției – și aicea inter-

Scite se întâmplă în teatre?

vin eu. Dar am cerut fiecărui director asociat o listă cu actorii pe care și-i dorește; pe unii i-am și angajat. Tot așa am procedat și la Timișoara, pentru Stagiunea Europeană.

Fiindcă ai pomenit despre asta: eu n-am văzut nici unul dintre spectacolele din această Stagiune, dar ecurile pe care le-am perceput nu au fost tocmai bune. Intenția era, desigur, nobilă, dar...

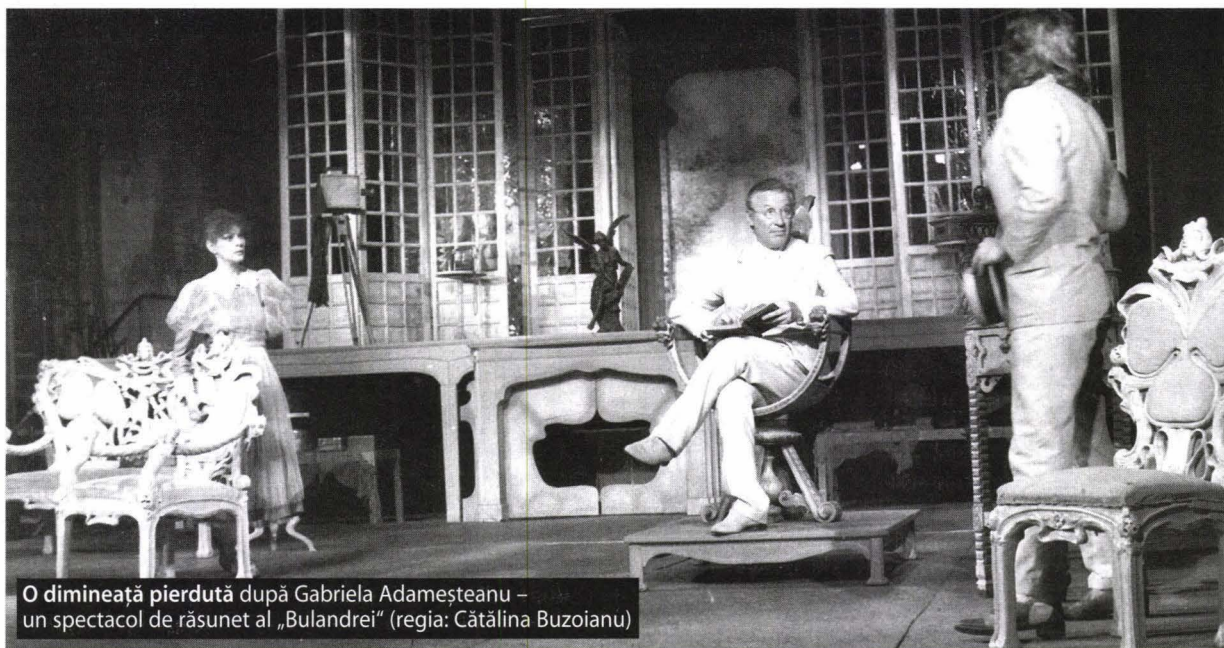
Stagiunea Europeană a avut cu totul alt obiectiv decât producerea de spectacole mari – sigur, dacă ar fi existat, ar fi fost minunat, dar ceea ce am dorit eu a fost să pun Teatrul Național din Timișoara în situația materială și organizatorică de a asigura realizarea de producții la standard european. Nu e vorba de banii oferiți regizorilor străini care au lucrat – sumele au fost absolut derizorii, ei știau că nu vin în România ca să facă bani –, ci de dotarea teatrului. În clipa de față, pot să afirm că oricine va veni la Timișoara, de oriunde, ca să facă un spectacol, va găsi acolo condiții de lucru europene: actori – mă rog, mai buni sau mai răi, ca oriunde, dar care știu ce înseamnă să "scoți" un spectacol în trei-patru săptămâni, un serviciu de producție care asigură furnizarea la timp, la dată fixă, a tuturor elementelor necesare, un serviciu de organizare-programare capabil să realizeze în detalii un program ferm, în condițiile în care, la Timișoara, sala se împarte cu Opera. Unde s-a mai pomenit, în România, ca un teatru care nu are sală de repetiții să scoată un spectacol în patru săptămâni? Și, în afară de asta, și rezultatele artistice

sunt foarte bune: am fost invitați la festivaluri din străinătate alături de trupe precum Piccolo Teatro sau ansamblul lituanian al lui Eimuntas Nekrošius. Asta nu e jucărie, domnule! Am fost deja invitați în Columbia, am făcut un turneu la Marsilia, la Teatrul Toursky, unde am demonstrat că, în materie de organizare, putem fi mai nemți decât francezii! Deci, nu e chiar așa cum se bârfește pe la noi!

Ca să ne întoarcem la "Bulandra", crezi că vei putea introduce și aici sistemul ăsta "nemțesc"? "Bulandra" este – și a fost întotdeauna – un teatru mai special, cu multe "fiare" strânse în aceeași cușcă...

Dacă nu nemțesc, măcar austriac! (Râde.) "Bulandra" a trăit perioade când a fost foarte bine organizat și a funcționat impecabil; de fapt, cred că în fiecare om de aici a rămas, cumva, amintirea acestei discipline. Totul e ca fiecare să înțeleagă că este la mijloc interesul comun, "firma", ca să nu folosesc cuvinte mai pretentioase. Asta e sarcina mea: să-i fac să înțeleagă cât mai repede că, dacă interesul comun nu este acela de a ține "firma" sus, ea se duce naibii oricine ar fi director și orice ar face el. Și să se renunțe la sistemul ăsta balcanic în care se așteaptă tot timpul "indicații" de la tătucul-director! Fiecare șef de compartiment să devină responsabil și să răspundă individual pentru munca lui! De altfel, lucrul a început să fie înțeles; ca dovadă, în numai două luni, am și reușit să depistăm niște fonduri – nu sponsorizări, fonduri provenite din banul

public! – cu care vom îmbunătăți dotările teatrului. Asta mi se pare mie cam învechi la "Bulandra" – partea tehnică. Acum aștept deja să vină echipamentele. Astfel, atât regizorii angajați, cât și invitații, vor avea condiții optime. Nu trebuie uitat că "Bulandra", ca membru în Uniunea Teatrelor Europene, este un teatru european și trebuie să aibă un aport mult mai important în Uniune. Oricum, premisele există: "Bulandra" a organizat în '95 una dintre cele mai bune ediții ale Festivalului Uniunii – și n-o spun numai eu, au spus-o și străinii. Or, dacă reușim să ne apropiem și din punct de vedere tehnic și structural de standardele europene, înseamnă că vom putea discuta cu oricine nu numai de la egal la egal, ci chiar de pe poziții de superioritate, fiindcă potențialul artistic al teatrului românesc este foarte înalt. Asta doresc eu să se întâmple. La "Bulandra" și în România, în general, dacă se poate. Ceea ce vreau să înțeleagă toată lumea este că nu am de gând să canalizez, în secunda asta, toate energiile teatrului către producerea unui spectacol mare; nu asta mă interesează, ci crearea unei "baze" pe care să se poată ridica apoi multe spectacole mari. Persoana care va veni după mine poate să fie cineva de mare reprezentativitate, care va găsi un teatru funcțional. Iar asta e treaba mea, să-l fac funcțional. Asta vreau și de-asta am venit aici – mă întrebai la început... Vreau să pun teatrul pe picioare utilizând toată această enormă energie pozitivă care există aici – fiindcă asta e "Bulandra", chiar în epocile când nu merge bine: e cel mai



O dimineață pierdută după Gabriela Adameșteanu – un spectacol de răsunset al „Bulandrei” (regia: Cătălina Buzoianu)

bun teatru din România, cu actori mari, cu regizori mari, cu un "ce" numai al lui. Eu aicea mă simt "la stăpân". N-am venit într-un loc comod, în care să stau și să-mi meargă bine. Am o sarcină de îndeplinit – și o vād perfect realizabilă.

Eu îți doresc, din toată inima, succes! Dar ca regizor nu ai, totuși, nici un fel de gânduri sau de porniri mai concrete?

Deocamdată n-am nici un fel de gând fiindcă nici nu am când... Sunt în continuare regizor angajat la teatrul din Arad și o să trebuiască să fac acolo un spectacol, ca să-mi justific salariul – glumesc: eu sunt, am fost întotdeauna foarte legat de acel teatru. Și acum, dacă nu mai sunt director la Timișoara, poate că viitorul director o să mă invite să fac un spectacol acolo. Am muncit atât de mult ca să pun în funcțiune acel teatru încât...

...încât acum vrei să verifici pe pielea ta cum merge!

Da, cred că pot să-mi permit asta, mai ales că nu mai sunt implicat în deciziile de conducere. Cu toate că... Uite, așa e un lucru de care trebuie să pomeniți, fiindcă m-a făcut să mă simt extraordinar de bine și... Până acum n-am vorbit despre asta, dar, dacă tot "există acte"... Teatrul Național din Timișoara are la această oră o sută trei angajați. Ei bine, din acești o sută trei angajați, nouăzeci și șase au semnat un memoriu către Ministerul Culturii, prin care cereau ca eu să rămân în continuare director acolo. Or, ca atâția oameni să spună: "Dom'le, așa a făcut ceva bun aici" e un lucru care m-a bucurat enorm. Firește că nu se poate aplica formula dorită de ei, dar în continuare mă simt foarte legat de Teatrul Național din Timișoara. M-a deranjat foarte tare faptul că am fost eliberat din funcție la data de 8 decembrie cu data de 1 noiembrie, în acest interval eu făcând frumos naveta București-Timișoara pe bani proprii și fiind director la două teatre, dar pe gratis! Deci am fost eliberat din funcție cu data de 1 noiembrie, nefiind păstrat nici măcar pe postul de consultant artistic pe care fusesem angajat. Asta m-a lovit, dar, în fine, am considerat-o o carență de funcționare în cadrul departamentului Resurse umane din Ministerul Culturii... Am discutat și cu ministrul Culturii: "Hai să facem în România un lucru care să se întemeieze pe o relație legală și amabilă!". Să facem cum se face peste tot în lume: în clipa când un director pleacă, el predă succesorului său instituția. Nu se poate să dispari brusc, iar cel care vine după tine să nu știe nimic din ce s-a făcut până la el –

e o prostie și o mârânăie! Nu e posibil să mă sune și acum în fiecare zi oamenii de la Timișoara și să mă întrebe ba una, ba alta, fiindcă nimeni nu știe nimic. Pe mine ar trebui nici să nu mă mai intereseze: am ajuns director la "Bulandra", mi-am văzut visul cu ochii – cu toate că nu l-am avut nicio dată! –, salutare, ce-mi mai pasă mie? Dar nu e normal! Acum lucrează acolo Beatrice Bleonț, un spectacol greu, o să vină Hausvater – eu dețin mecanismele proiectelor lor; o să vină oameni din Uniunea Teatrelor Europene, asistentul lui Peter Stein, Mathias Gert, care o să pună **Merlin**...

Al lui Dorst?

Da! Îți dai seama ce piesă... O să vină omul cel mai la modă acum la Dramaten de la Stockholm, Stefan Larsson, să pună **Rața sălbatică**... Eu am negociat cu toțiăștia, am stabilit niște lucruri – și acum eu plec și nimeni nu mai știe nimic! Un teatru trebuie să meargă continuu, nu are voie să aibă falii în activitate. Nu poți să-l eliberezi din funcție pe directorul general, să-l numești pe adjunct director general interimar și pe urmă să nu se mai întâmple nimic! Firește că oamenii de acolo mă sună aproape în fiecare zi, să mă întrebe, să se consulte... Dar nu e normal! Pe urmă, festivalul care urmează să se facă în aprilie...

Cel amânat de astă-toamnă...

Da, ăla! Și v-am explicat la toți de ce l-am amânat. Nu aveam bani și pentru festival, și pentru Stagiunea Europeană, trebuia să aleg. Producțiile din ianuarie-martie necostând mai nimic – aici sunt diverse aranjamente, dar să nu mai lungesc discuția –, în aprilie o să avem bani pentru festival. Căci pe Ministerul Culturii, după cum se știe, nu ne putem baza. Festivalul Dramaturgiei Românești e un fel de întreprindere particulară! Există fiindcă au vrut ăia de la Timișoara să facă un festival, nu fiindcă sprijină statul român dramaturgia românească – pentru că *n-o sprijină*! Asta am făcut la Timișoara și asta trebuie făcut în continuare, până când noul director – care o fi el! – o să înceapă să-și pună în aplicare propriul program. Acuma, dacă vine unul care îi dă afară pe toți, după părerea mea, e un prost! El are acolo o serie de mecanisme care funcționează și un sistem de relații europene bine pus la punct. Fiindcă, între altele, am vrut să demonstrez că există și un alt mod de a stabili relații europene decât modelul Craiova, care de altfel e foarte bun, dar care se bazează foarte mult pe relațiile directe ale unei persoane; el nu poate fi copiat. Teatrul din Craiova în Europa înseamnă, de fapt,

Silviu Purcărete și spectacolele lui. Nu poți să-l ai pe Silviu Purcărete în toată România!! Teatrul Național din Timișoara nu a făcut spectacole fabuloase, pentru că – nu vă supărați! – măsura unui teatru e dată de măsura oamenilor care-l compun. Ei pot fi făcuți să muncească mai bine sau mai mult într-un moment, dar nu pot fi transformați în altceva decât sunt. Un teatru e bun în primul rând dacă are o trupă bună de actori, dar ca să ai actori buni în provincie, trebuie să ai cum să-iții acolo. Eu am înnebunit, la Timișoara, închiriind apartamente pentru actori – mai mult de-atât n-am putut să fac! Spuneam că sunt bani; sunt, dar exact pentru acei oameni aflați acolo. Ca să facem *alt* teatru, ne-ar trebui *alți* bani! Nu putem judeca performanțele artistice ale Timișoarei în raport cu cele ale Craiovei, pentru că de la Timișoara lipsește un amănunt esențial: Silviu Purcărete! (Folosesc numele ăsta în mod generic...) Când o să-l avem... Dar acum Timișoara poate oferi condiții normale de lucru și lui Purcărete, și lui... Mecanismul abia de-acum încolo va rodi din plin.

Revenind: care e viitoarea premieră la "Bulandra"?

Turandot, un scenariu după Carlo Gozzi, în regia Cătălinei Buzoianu, cu premiera în 29 ianuarie. Apoi, o să fie Măniuțiu cu două piese, domnul Ciulei, în paralel cu a doua montare a lui Măniuțiu, va face **Hamlet** cu Marcel lures – în aprilie vor fi amândouă –, pe urmă vine Ducu Darie, de fapt mai repede, în februarie, iar mai târziu o să pună **Casa Bernardei Alba**, după aceea îl așteptăm pe Planchon (să sperăm că va putea veni, dacă nu, am două "rezerve"). Cam asta va fi în stagiunea curentă. Pe urmă: un proiect cu **Mediterrana** – Cătălina Buzoianu – și tot ea, cu **Visul** lui Strindberg...

În sfârșit!

Da, trebuia de mult să-l facă, dar acum chiar o să-l facă! Pe urmă, Sandu Dabija o să pună o piesă cu Vali Seciu, la toamnă; Karin Beier va lucra la sfârșitul stagiunii viitoare...

Cum vād, numai "lume bună"!

Da, ca să nu-ți mai spun câte propuneri avem! De aceea, volumul de muncă e foarte mare pentru actori.

Nu-i nimic, în teatru, cu cât se muncește mai mult, cu atât se cârtește mai puțin...

Așa e. Eu zic chiar că nu se muncește destul acum! Prin urmare, am de gând să le dau și mai mult de lucru!

Alice Georgescu

În familia onorabilă a teatrului

Există, la malul mării, un om, un actor, sprijinit de echipa sa, care se chinuie de opt ani să demonstreze că în artele spectacolului, în teatru până la urmă, ceea ce a propus cu mai bine de un veac în urmă Millo și a dus la apogeu, între războaie, Tănase, teatrul de revistă, a revenit alături de frații și verii din branșă.

Omul se cheamă Mihai Sorin Vasilescu, echipa este aceea a Teatrului "Fantasio" din Constanța, iar turnesolul se dorește a fi Festivalul Național al Teatrelor de Revistă, ajuns, la jumătatea lui noiembrie, la cea de-a opta ediție, grație Consiliului Local Constanța și unor sponsori salvatori. Instrumentele abilitate ale statului ori nu au bani, ori trăiesc o penibilă detașare de subiect, iar teatrul care doar numele lui Tănase îl mai poartă, pe malul Dâmboviței, din teama de concurență își mestecă ori mai placid, ori mai agresiv mediocritatea, ignorând invitațiile.

Au mai rămas în cursă teatrele de profil din Ploiești, Galați, Pitești și Cluj, anul acesta lipsind o piesă de forță – Baia Mare –, din motive financiare, și Deva, unde, încă, teatrul nu a reintrat în localul său.

În definitiv, diferența specifică a revistei, în contextul teatral general și vorbind de spectacolele serioase, care nu au ton de ușă ori de varietăți turnate fără cap și coadă în scenă, ci de musical cu poveste coerentă și, tehnic, pertinentă, diferența specifică, așadar, rezidă într-o înclinație mai pregnantă către hazul de necaz, către baremul muzical și coregrafic, către

textul care trimite fără subterfugii la cea mai contemporană realitate. Când însumarea profesiilor necesare, între acești parametri, are ca fond profesionalismul, spectacolul de revistă intră de-a dreptul în familia onorabilă a teatrului. Când tarele bolșevice înfipite cu forța, după moartea provocată a lui Tănase (de proaspăt lansata Securitate, nu conform mistificării din filmul care, din păcate, a fost girat de prezența pe generic a lui Toma Caragiu), nu au fost îndepărtate, izul de instrument propagandistic trăsnește a stalinism, colectivizare și rățoială la imperialiștii angloamericani.

Până una-alta, teatrele care au atât simțul vremii, cât și pe acela al obligației estetice rămân cele din Constanța, Ploiești și Baia Mare. Lucrul e detectabil pe toate palierele spectacolelor. Cu patru ani în urmă, directorul teatrului din Baia Mare, excepționalul actor Anton Tauf,



Trupa de balet a Teatrului „Fantasio” din Constanța

marca regizoral prezența echipei sale în festival. Prin ingeniozitatea costumelor, utilizarea decorului ca personaj, coregrafia profesionistă a Lidiei Gună, textele lui Mihai Maximilian, coerență și curajul de a aborda râzând sechelele comunismului, fără a lăsa loc de împăcare, spectacolul dalinian din 1998, comemorând personalitatea lui Vasile Veselovski, a fost poate prima mare lecție a acestui deceniu, pentru revistă. Desigur, în memoria conștenilor, lecția de profesionalism a lui Oleg Danovski asigura receptarea mesajului lui Tauf. Parametrul regizorului profesionist a fost preluat optim de celelalte două teatre-cap de afiș: sosirea lui Ion Sapdaru la "Fantasio", pentru spectacolul **Pudră de talc... șou**, apetența Marceliei Țimiraș, de la Majesticul ploieștean, pentru dezvoltarea noilor semne de expresie în **Îngeri pentru o zi** au construit, pe de o parte, truate preparative pentru un talk-show, pe de alta suportul mirific al unor ample desfășurări de imagerie scenică. Regia de revistă e, în bună măsură, mult mai pregnant solicitată în relația cu echipa de realizare. Din acest punct de vedere, ploieștenii au avantajul de a "strânge" în aceeași per-

soană – Marcela Țimiraș – și regizorul, și coregraful. La Constanța, Sapdaru a sosit cu propria coregrafă, școlită la Sankt-Petersburg, Victoria Bucun, care, hispanizând (mai văzusem ceva în acest sens în mișcarea scenică pe care a semnat-o la **Veacul de singurătate** de la Chișinău, având-o ca protagonistă pe Adriana Trandafir), a reamintit publicului vremurile bune ale lui Danovski. Lecția scenografică optimă a fost semnată, anul acesta, în linia deschisă de Tauf, de Theodora Dinulescu și Ovidiu Pascal, care au imaginat un spațiu paralel, chiar SF pe alocuri, cu o frumusețe aparte a costumelor și o mobilitate uluitoare a decorurilor, care chiar "dansează" în final. Muzica, la revistă, încă mai înseamnă orchestră *live*, a cărei evoluție ține și ea, în primul rând, de conducerea muzicală, meritorie în special la Ploiești (Viorel Gavrila) și Pitești (Dan Dimitriu), cei doi fiind și reali autori de *hit*-uri. Unde revista suferă catastrofal e nivelul textelor: o maree de vulgaritate, de versificații șchioape cu haz de fund de mahala, tușe groase de xenofobie și antisemitism. Când comanda a fost specială, cu drept de "cenzură", ca la Ploiești, sau când regizorul a intervenit direct, ca la Constanța, tonul a

fost ceva mai civilizat, iar textul mai aproape de firescul etic și estetic. La fel de tare suferă revista din lipsă de actori: Florin Zăncescu, Maria Lupu, Mariana Darian, Luiza Sarivan, de la Constanța, Nuami Dinescu, Mihaela Duțu, Mirel Măneru, George Capanu, de la Ploiești, sunt excepții. Nici la capitolul soliști, cu excepția (e drept, formidabilă) a Ploieștiului, nu prea sunt nume citabile. Poate doar Vasile Barboș, de la Cluj, Maria-Magdalena Cotro, de la Galați, Claudia Zamfir, de la Pitești.

În context, juriul condus de Horia Moculescu a împărțit majoritatea premiilor între Constanța și Ploiești. Un plus de morală organizatorică a acestei povești de toamnă ar fi și aceea că așii au fie secții comune de dramă și revistă, cu experiență interșanjabilă, ca la Baia Mare și Ploiești, fie își asumă modalități scenice diverse, așa cum, la "Fantasio", de curând, Florin Zăncescu a realizat, alături de Luiza Sarivan, un memorabil spectacol după Viorel Savin, **Tu nu ești trupul tău**. Supraviețuirea se va datora doar profesionalizării pe toate palierele artei actorului, respirând aerul vremii de azi, nu al muzeului.

Doru Mares

SS spectacolul lunii

Din oferta Festivalului Național de Teatru

● **Așa este (dacă vi se pare)** de Luigi Pirandello, regia: Vlad Mugur, Teatrul Național din Craiova ● **DaDaDance**, regia: Theodor-Cristian Popescu și Florin Fieroiu, Teatrul "Nottara" în colaborare cu Compania 777 ● **Costumele!...**, scenariul și regia: Dan Puric, Teatrul "Nottara" ● **Cetatea soarelui** după Tommaso Campanella, adaptarea, scenariul dramatic și regia: Mihai Măniuțiu, Teatrul ACT ● **O noapte furtunoasă** de I. L. Caragiale, regia: Mihai Măniuțiu, SMART & Teatrul Odeon ● **Bizarmonia**, muzica: Nicolae Brânduș, versurile: Ion Barbu, regia: Alexandru Tocilescu, ARCUB ● **Visul unei nopți de vară** de William Shakespeare, versiunea scenică și regia: Victor Ioan Frunză, Teatrul Național din Cluj ● **Cine ajunge sus la fix?** de Dumitru Solomon, regia: Nikolov Perveli Vili, Teatrul Național "Vasile Alecsandri" din Iași ● **Iluzia comică** de Pierre Corneille, versiunea scenică și regia: Alexandru Darie, Teatrul de Comedie ● **Școala femeilor** de Molière, regia: Alexandru Dabija, Teatrul Mic ● **Dragoste în hala de pește** de Israel Horovitz,

versiunea scenică și regia: Ion Cojar, Teatrul Național din București.

MARGARETA BĂRBUȚĂ: **Iluzia comică**
ILEANA BERLOGEA: **Așa este (dacă vi se pare)**
MAGDALENA BOIANGIU: **Așa este (dacă vi se pare)**
MARINA CONSTANTINESCU: **Iluzia comică**
IRINA COROIU: **Așa este (dacă vi se pare)**
ALICE GEORGESCU: **Iluzia comică**
MIRCEA GHITULESCU: **Așa este (dacă vi se pare)**
MIRONA HĂRĂBOR: **Așa este (dacă vi se pare)**
FLORICA ICHIM: **Iluzia comică**
DORU MAREȘ: **Bizarmonia**
DOINA PAPP: **Așa este (dacă vi se pare)**
CONSTANTIN PARASCHIVESCU: **Așa este (dacă vi se pare)**
VICTOR PARHON: **Iluzia comică**
ION PARHON: **Iluzia comică**
LUDMILA PATLANJOGLU: **Iluzia comică**
SEBASTIAN-VLAD POPA: **Așa este (dacă vi se pare)**
NATALIA STANCU: **Iluzia comică**
MARINELA ȚEPUȘ: **Așa este (dacă vi se pare)**

Suntem mici pentru că nu vrem să fim mari

Într-o vreme de pomină, când totul se vinde și se cumpără, doar cultura nu vrea s-o cumpere nimeni... Așa o fi oare?

Am asistat la un Simpozion Teatral Internațional care a avut loc în toamna acestui an la Chișinău, unde, cum știm cu toții, este Mult Prea Greu de trăit, dar

unde, în mod paradoxal, oamenii s-au reîntors în sălile de teatru, după ce câțiva ani la rând (tot din cauza sărăciei, pe atunci și mai cruntă) au cam ocolit casele de bilete ale teatrelor.

Iar la Chișinău există, în ciuda gurilor rele, spectacole demne de văzut. Dovadă a fost și săptămâna de specta-

cole din cadrul deschiderii stagiunii jubiliare 1999–2000 a Teatrului "Luceafărul": **Ciuleandra** după L. Rebreanu, **Dragoste pe timp de ciumă** de G. Gorin, **Înțeleptul** de A. N. Ostrovski ș.a. (reprezentatii ce au coincis cu cele trei zile ale simpozionului), precum și **O noapte furtunoasă** sau **A.F.E.B.** de la Naționalul din Chișinău, spectacole noi și vechi, ce se mențin de ani de zile în repertoriul Teatrului "E. Ionesco", sau montări jucate excepțional de actorii ruși de la Teatrul "A. P. Cehov" etc.

Invitații la simpozion – Nina Király din Ungaria, Irina Miagkova din Rusia, Mircea Ghițulescu din România și Iaroslav Fedorisin din Ucraina, sau mai tineri creatori și critici de teatru, ca regizorul ucrainean Andriw Zholdak, românul Sebastian-Vlad Popa și Calvin A. McClinton din Statele Unite – au avut comunicări concrete, sugestive și chiar constructive. Tema aleasă de către autorul proiectului, Angelina Roșca – "Valoarea artistică și cea comercială în actul spectacular" –, a trezit discuții aprinse; uneori, comunicările invitaților păreau excesiv de binevoitoare – zic "excesiv" pentru că atitudinea noastră, ca popor "mic", față de noi înșine, ne face adesea tot mai mici și mai mici, așa încât cei veniți în vizită se simt obligați să ne convingă că nu suntem cei din urmă, că avem șanse de supraviețuire.

Din păcate, din motive "tehnice", nu s-au ținut toate comunicările, așa încât Ion Cocora, Veniamin Apostol, Boris Focșă ș.a. au rămas cu referatele, cum s-ar spune, "în sertar". Noroc că Larisa Ungureanu, Constantin Cheianu și Mihai Fusu au reușit, totuși, să-și spună păsul în cea de a doua zi a simpozionului, când programul a fost cât de cât respectat.

Regretabil e și faptul că, tot din motive "tehnice", prezentările de carte – Nina Király, cu volumul lui Imre Madách "Decorul și costumul aplicate la genul tragediei în teatrul secolului 20", și criticul Valentina Tăzlăuanu, cu cartea Irinei Nechit "Godot, eliberatorul" – au avut loc în mare grabă, abia spre



foto: Serghei Cartășev

Voci în lumina orbitoare de M. Vișniec la Teatrul „Eugène Ionesco” din Chișinău (regia: Petru Vutcărău)

sfârșitul simpozionului (și nu în momentul stabilit în program). Andriw Zholdak a fost încântat de ceea ce a văzut în Moldova – un potențial de oameni de teatru bogat în trecut și promițător în viitor – și a încercat să ne spună în câteva "puncte" (cum s-a exprimat domnia sa) "cum să salvăm teatrul": e nevoie de un lider, de două-trei spectacole foarte bune, pentru ca, peste cel mult un an, cei de la putere și sponsorii să fie atrași de teatru; mai trebuie create, pe lângă fiecare teatru, nuclee de management (ceea ce lipsește cu desăvârșire în teatrul de peste Prut), ca și de "prieteni ai teatrului". Irina Miagkova s-a supărat foarte tare când cineva din asistență a întrebat dacă teatrul poate fi o organizație de profit: "Teatrul este o avere spirituală. Teatrul creează o avere mult mai mare

decât banul!". Calvin A. McClinton a prezentat cu lux de amănunte schema de finanțare prin care rezistă teatrul din S.U.A. – ce modalități concrete ar fi de aplicat în Moldova pentru ca teatrul să nu moară, ba chiar să prospere într-o lume care, s-ar părea, "nu mai are nevoie de teatru". Toată problema s-ar putea reduce însă la un singur lucru: să nu ne pierdem credința în reușită, în ceea ce vrem să facem, să nu negăm ceea ce deja am realizat și să privim lucrurile în mod lucid; nu mai e ca înainte, nimeni nu ne asigură nici banii necesari pentru întreținerea sau crearea unui teatru, nici banii necesari pentru un spectacol, poate nici plata pe contract a unui actor invitat în spectacol. Dar lucrul acesta nu înseamnă că avem dreptul la rebuturi, la jumătăți de măsură.

Aș spune și eu, care m-am născut în Moldova, am învățat actoria la Moscova și regia la București: să nu ne mai ascundem după fraza "Pentru cine? Nimeni nu are nevoie!"; e o lașitate în primul rând față de noi înșine, care ne-am ales această cale, știind că nu este ușoară, că aplauzele vin mai târziu...

Speranța e că spectatorii nu ne vor lăsa niciodată să facem să dispară teatrul. Omul are nevoie de teatru ca de aer. Omul are nevoie de impactul viu cu durerea și cu bucuria altui om. Omul din sală nu va permite culturii să cedeze în totalitate locul sub-culturii! Omul din sală va reîmprospăta întotdeauna teatrul cu respirația sa plină de așteptare și de încredere în adevărul scenic.

Otilia Ion Dediu

Stăteatrul alternativ

Harul comunicării

Afost o seară de teatru în care mi-am amintit de existența cuvântului "talent", caracteristică fie prea simplă, fie prea complexă pentru a mai fi folosită în analiza unui spectacol. Stările de bucurie, de încântare, de veselă complicitate și de limpede refuz sunt provocate de o povestire teatrală inteligentă și ironică, dar fără aere de superioritate asumată, de un spectacol subtil, dar inteligibil în toate intențiile sale, fermecător în integralitatea sa. Și toate acestea, precum și multe alte nuanțe sau trăsături, sunt captate de persoane cu harul comunicării. Cândva, toate astea se numeau talent.

Cu dragoste față de Eugen Ionescu, părintele cuplurilor plictisite dar indestructibile, personajele inventate de Teodora Herghelegiu, în piesa ei **Domnul și doamna Oval**, parafrazează viața, spunând ceva important despre o mulțime de persoane înscrise în registrele de stare civilă. Convenția dramatică este expusă sintetic și limpede, semnalele concretului mobilează cu reperi cunoscute evoluția subiectului, asigurând astfel contactul cu spectatorul. Clișeele verbale ale tranziției ancorează povestea într-o realitate cunoscută, invenția dramaturgică contează pe inteligența spectatorului, dar nu o sfidează.

Domnul și doamna Oval, obosiți de satisfacerea tuturor dorințelor, mutilază treptat și cu sistem o intrusă, angajată de ei ca servitoare. Schim-

bându-și neconținut numele, fata are un "defect" din naștere – orice i s-ar întâmpla, ea cântă și e veselă; această agresiune a vitalității, inaccesibilă soților, trebuie pedepsită. O violență metodică însoțește încercarea celor doi de a transforma ceea ce nu înțeleg – și tot ceea ce nu le seamănă este de neînțeles – în ceva familiar. Până să o omoare de tot, ei îi taie mâinile, picioarele și limba: fata rămâne, totuși, ea însăși și, bizar, nimic nu pare a-i diminua energia sau grația. În intimitatea tragediei, spiritul este de neînvinș și autoarea-regizoare izbutește să prezinte atât de atrăgător neobișnuitul și atât de respingător cotidianul accesibil, încât răstoarnă și neagă, parcă fără efort, judecățile cuminți și aspirațiile meschine. Interpretii o urmează nu numai ascultători, dar și cu fantezie: Andrei Aradits, Dana Voicu și Antoaneta Zaharia caracterizează pregnant personajele și joacă relația absurdă cu aplicație realistă; merită o mențiune specială Antoaneta Zaharia, nu pentru că e mai bună, ci pentru că ceea ce i se cere e mai greu. Mișcarea permanentă, cântatul, îngânatul nu sunt niciodată efort și transpirație, performanță, ci expresie a puterii afirmate, cu liniștită autoritate, de a fi vesel, indiferent cât de tristă este realitatea înconjurătoare. Vlad & Mariana Teodorescu (scenografie/costume), Ioana Popovici (mișcare scenică), Viorel Florean (efecte

sonore) contribuie în mod hotărâtor la expresivitatea și teatralitatea unei vesele povești triste.

Esti altfel la sfârșitul spectacolului decât la începutul lui: ce altceva își poate dori teatrul să producă? Am văzut peripețiile domnului și doamnei Oval la Muzeul Literaturii Române, într-o seară când un reprezentant al publicului, stimulat probabil de proximitatea spațiului de joc, a intrat în dialog cu actorii; spre surpriza mea, ei nu s-au blocat, ci au ridicat mânușa, improvizând în spiritul pieșei și al rolului până la limita la care exhibiționismul interlocutorului, stimulat de un surplus de alcool, ar fi riscat să mutilaze viața spectacolului. Coproducție a ceea ce se numește Teatrul de Luni și Teatrul Inexistent, mi s-a părut că spectacolul fructifică, prin mijloace materiale puține, datele naturale – generoase – ale tuturor participanților la existența lui. Tinerețea le permite orice speranță, chiar și aceea de a reinventa spiritul ludic de la originea teatrului. E un teatru nativ, *alternative* fiind doar spațiul de joc și absența finanțării. În fond, teatrul a supraviețuit prin pasiunea unor oameni de a le arăta, împreună, celorlalți cum și de ce trăiesc. Asta și face tână autoare și regizoare, om de teatru complex și complet, posedând talentul de a ști cum să împartă cu alții gustul amar al bucuriei.

Magdalena Boiangiu

Mirela Cioabă: „Vreau să joc Lear“

1979 - absolventă I.A.T.C. „I.L. Caragiale” din București, clasa prof. univ. Octavian Cotescu ● Colaborări cu regizori importanți: Aureliu Manea, Silviu Purcărete, Vlad Mugur, Mircea Cornișteanu etc. ● Roluri (printre altele): *Ifigenia (Ifigenia în Taurida* de Goethe, regia: Aureliu Manea), Ana, Didina Mazu (*Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* de Horia Lovinescu, *D'ale carnavalului* de I.L. Caragiale, regia: Mircea Cornișteanu), Zambila, Doica, Tamora, Cassandra (*Piticul din grădina de vară* de D.R. Popescu, *Phaedra*, după Euripide și Seneca, *Titus Andronicus* de Shakespeare, *Orestia* de Eschil, regia: Silviu Purcărete).

Fiecare actor are o poveste a devenirii sale, mai mult sau mai puțin complicată. Care este povestea ta?

Cea mai simplă cu putință. Nu există actori în familia mea, dar dintotdeauna am știut că nu voi fi decât actriță. Am văzut, în copilărie, reprezentația televizată cu *Regele Lear*. Peste foarte mulți ani am înțeles că spectacolul era al Teatrului Național din Craiova, avându-l pe Vasile Cosma în rolul titular. Un destin? Din acea clipă, am tot încercat să regizez, cu copiii din vecini, un spectacol în care, bineînțeles, eu nu puteam interpreta decât *Regele Lear*. De atunci mi-am dorit cu înfrigurare să joc acest rol (sic!).

Cum te-ai hotărât să dai examen de admitere la I.A.T.C.?

Exista la Pitești o trupă de amatori. Am avut parte, acolo, de un extraordinar animator, Val Dobrin. Dar în acel colectiv nu am ajuns oricum, ci prin concurs (despre a cărui existență am aflat din ziarul local). Vedeți, așadar, cât de serioase erau lucrurile pe atunci. Jucând, am descoperit bucuria de a fi actor. Asta m-a determinat să vreau să și fiu.

De câte ori ai dat examen de admitere?

De două ori și s-a întâmplat să ajung la clasa profesorului Octavian Cotescu.

Există o diferență frapantă între felul în care se făcea școală când erai tu studentă și cel în care se învață acum? Știu că, la rândul tău, ai încercat să călăuzești pașii unor tineri către profesia de actor, fiind cadru didactic la Facultatea de Teatru din Craiova.

Împreună cu Remus Mărgineanu am încercat să-i învățăm pe acești tineri ceea ce noi, la rândul nostru, am învățat de la profesorii noștri (Remus



Alături de Tamara Popescu
în *Ubu Rex*

Mărgineanu a fost student la clasa profesoarei Beate Fredanov, asistent fiind Octavian Cotescu). Asta în ciuda faptului că timpul pare că nu mai are răbdare.

Dar în calitate de colegă a unor tineri actori, absolvenți ai diverselor școli de teatru, ce ne poți spune?

Noile generații, cred eu, văd în profesia lor o modalitate de a ajunge rapid la succes, uitând că această meserie le dă extraordinara posibilitate de a se cunoaște pe ei înșiși, nu numai pe aceea de a fi cunoscuți de alții.

Ce s-a întâmplat după ce ai absolvit facultatea?

Am mers într-un oraș care, la acea vreme, se vedea impropriu pentru un teatru profesionist - Petroșani. Am ajuns acolo împreună cu o seamă de colegi care credeau în ideea de trupă; asta ne dădea forța să existăm împreună. Urbea nu avea nevoie de noi acolo (localnicii chiar ne numeau "jucători"). Împreună cu regizorul Florin Fătuțescu am izbutit să facem o frumoasă pagină de istorie a aceluia teatru.

Aveți spectatori?

Nu. Noi încercam să-i provocăm. Foloseam teatrul mai mult ca pe un atelier de creație și, uneori, cei trei intelectuali ai orașului se întâmpla să răspundă provocării noastre.

Cât timp ai rămas acolo?

Toți cei care ne-am dus acolo după absolvirea facultății - și mă gândesc la Șerban Ionescu, Virgil Flonda, Avram Birău, Geo Dobre, Dinu Apetrei și Florin Fătuțescu - am rămas pe parcursul întregii stagiaturi la Petroșani.

Ce a urmat?

Propunerea lui Mircea Cornișteanu de a veni la Craiova pentru a juca Ana din *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* de Horia Lovinescu, dar am mai fost invitată să mă angajez la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, precum și la Teatrul "Al. Davila" din Pitești. Destinul a făcut să rămân la Craiova.

Avea teatrul aceeași deschidere pe care o are azi?

Nu, dar era un teatru foarte serios. Fără acest lucru nu s-ar fi putut nimic din ceea ce s-a întâmplat mai apoi.

Care au fost întâlnirile cele mai importante din cariera ta?

Una dintre ele ar fi cea cu regizorul Florin Fătuțescu, cu care am lucrat la Petroșani, însă întâlnirea mea de gradul "0" a fost, tot acolo, cu regizorul Aureliu Manea, care a pus

Ifigenia în Taurida de Goethe. A însemnat pentru mine cea de-a doua școală. Apoi, firește, cea cu Silviu Purcărete și, mai nou, cu Vlad Mugur.

Care socotești că a fost cel mai important eveniment din cariera ta?

Greu de ales, pentru că au fost multe importante, dar cel mai adevărat a fost, pentru mine, atelierul de creație din Anglia, la care am ajuns datorită lui Silviu Purcărete. Am lucrat, acolo, alături de actori englezi pe care, mai târziu, i-am văzut pe afișele de la Royal Shakespeare Company. Am constatat, cu această ocazie, că actorii români pot să se măsoare oricând cu cei englezi. Pregătirea lor era uimitoare, dar noi aveam un atu în plus, anume fantezia. Ei au o școală teribilă, însă faptul că pun prea mare preț pe tehnică, îi limitează uneori.

Ai lucrat mult cu Silviu Purcărete. Crezi mai mult în teatrul de imagine decât în cel clasic?

Povestea cu teatrul de imagine îmi sună cam așa: Vezi păsărica asta măiastră? Fără colivia aurită n-ar face nici cât o cioară vopsită. Nu mă simt deloc jenată că nu știu cine a fost "deșteptul" care a aruncat piatra cu teatrul de imagine. Eu cred în continuare în modernul Purcărete ca într-un clasic..

Ai văzut aproape întreaga lume. Ai avut vreo clipă sentimentul că vii dintr-o țară nevoiașă, marginalizată?
De multe ori succesul ne făcea să uităm de sărăcie și mizerie.

Ai, la Craiova, un statut de vedetă. Refuzi rolurile mici?

Școala pe care am făcut-o eu m-a

învățat că orice rol - oricât de mare sau oricât de mic - trebuie să-l primești ca pe un dar.

Ai pleca de la Craiova în altă parte? Oricând. Oriunde.

De ce?

Pentru că mă bântuie un spirit hoinar. Nu aparțin unui loc anume. Sunt și nu sunt acolo unde se crede că sunt.

S-a întâmplat să fii distribuită în roluri pe care să nu le simți aproape de suflet?

Desigur, dar asta nu m-a înspăimântat. Dimpotrivă, a făcut posibilă o luptă din care uneori am ieșit învingătoare.

Marinela Țepuș

septembrie 1999

P.S. 1 Între timp, Mirela Cioabă s-a transferat la Teatrul "Ovidiu" Din Constanța. Iată ce spune ea despre această plecare: *Știu că toată lumea, de la spectatori la criticii de teatru, îmi dezaprobă gestul. Îmi pare rău că nici o clipă nu se gândesc la mine. Eu sunt doar o piesă oarecare de pe o tablă de șah, unde se joacă o partidă care depășește jocul în sine spre a deveni destin (?). Ei bine, e greu de acceptat că cineva poate renunța la o certitudine ca Teatrul Național din Craiova. Lezează bunul-simț chiar. Dar am și eu măcar acest drept: să mă las dusă de răsăritul "soarelui". Căci, vorba unui poet, nu știu care, dacă nu cumva eu însămi: „vrau/ să nu văd/ cât trăiesc pe pământ/ soare-n coborînd".*

P.S. 2 Mirela Cioabă a revenit la Craiova.
ianuarie 2000

Stella din *Un tramvai numit dorință* de Tennessee Williams



Șapte ani de acasă

La Actorie, mai mult decât în cazul altor secții de la Teatru, reacția cea mai frecventă și naturală a tinerilor discipoli este o sumă între imitarea maestrului, transformarea lui într-un model și, periodic (în chip freudian), renegarea lui. Totul decurge cam la fel ca la copii, care, la o anumită vârstă, sunt "clone" ale părinților; personalitatea celor din urmă încetează să subjuge abia o dată cu primele semne de maturizare. Pe de altă parte, cu cât profesorii sunt mai atenți la formarea viitorilor actori (un soi de "șapte ani de acasă") cu atât, într-un stadiu avansat, "micuții" au o eliberare mai spectaculoasă din coconul inițial.

Toate cele de mai sus mi s-au părut vădite și la (în curând) absolvenții actori de la Universitățile Hyperion și Ecologică, prezenți – prin intermediul programului Start – la sala Studio a Teatrului „Nottara”, cu sprijinul moral și material al acestei instituții. I-am văzut, mai întâi, pe studenții lui Catrinel Dumitrescu și Emil Hossu, de la Hyperion: **În spatele măștilor**, după **Prințesa și porcarul** și **Cele două privighetori** de Dumitru Solomon. Textele au fost mai curând pretexte. Vedetă la postul Acasă (unde și-a ascuțit rigoarea, evidentă, ca lucrător, în spectacolul particularilor), Catrinel Dumitrescu – regizoarea producției – a transferat în dirijarea tinerilor un spirit ludic valabil cu deosebire în televiziune. Au plăcut știința de a "coase" cele două

pieșe în așa fel încât să nu se simtă că sunt două, echilibrul în eliminarea unor scene și adăugarea altora fără ca originalul să sufere schimbări de ton, ritmul și măsura cu care a împachetat "marfa" în mod atractiv și chiar comercial. În plus (și în special), mult haz: cântecele care se inspiră din *hit*-urile la modă, parodii irezistibile adresate unor emisiuni TV (ca de pildă "Surprize, surprize") sau personalități culturale/politice (voit sau nu, un personaj semăna cu Emil Constantinescu). Studenții au dansat, au fredonat, s-au jucat pe săturate, în întregime dezinhibați și conduși astfel încât să se dovedească o trupă omogenă. Din păcate, însă (poate tocmai pentru că s-au accentuat prea mult disponibilitățile de grup), în afară de Despina Moiceanu – căreia îi stă prea bine pe micul ecran ca să

aibă ce căuta pe scenă –, nu se poate spune nimic despre performanța individuală.

Nu același lucru este valabil pentru studenții ecologiști, îndrumați de Constantin Codrescu, în **Unchiul Vanea** de Cehov. Sobrietatea și cumpătarea profesorului-actor, stilul deprins în vechea școală de teatru au fost picurate și în gâtjeurile artistice ale studenților. Spectacolul acesta a avut interpreți, nu doar echipă. Mai mult, amănunt foarte rar în teatrul contemporan românesc, a adus pe scenă povestitori ai unei acțiuni: actori care, fără sofisticării de intonație, zbateri inutile în gestică ori rostogoliri ale ochilor, sunt capabili să depeze un fir epic. Domol, stăpânit, fără precipitare. Cel mai bine mi s-a părut a face acest lucru, în rolul lui Astroș, Angel Popescu. Un temperament scenic poate fi și Alexandru Drăgoi, dar numai dacă își corectează deficiențele în rostirea replicilor "ca pe stradă" (nearticulat, în grabă, fără pauze suficiente între cuvinte).

Fapt îmbucurător, cele două spectacole nu sunt cu nimic mai prejos decât montările facultății corespunzătoare de stat, considerată, până acum, etalonul. Nu în ultimul rând, studenții au ținut și un standard profesional care depășește improvizatia.

Mirona Hărăbor

Spuneți puncte de vedere

Scripteți, băieți, și jucați ce scrieți!

O teorie recentă, vehiculată și în presa culturală, este aceea că regizorul, Alfa și Omega teatrului românesc, nu mai are nevoie de "textieri". El trebuie să fie,

mai nou, creatorul textelor pe care le pune în scenă. Că știe mai bine ce-i trebuie. Cum, desigur, și în materie de scenografie, joc actoricesc și muzică regizorul știe cel mai bine

ce-i trebuie, e normal, zic eu, să își asume toate aceste roluri. Ar fi bine și pentru bugetele teatrelor.

E minunat că în epoca noastră, a extremei specializări, a apărut, susți-

nut și de unii teoreticieni, un model de "om universal". Trebuie extinsă ideea și la fotbal. Antrenorul să facă tot: el să centreze, el să dea cu capul, el să apere poarta. Și, dacă-și rupe piciorul, să se care singur la tușă, pe targă.

Micul necaz este că regizorul ajuns dramaturg nu prea trece de palierul spectacolelor de cameră, numite și "experimentale", ca să n-aibă lumea pretenții. Acest gen teatral, conceput pentru critici, unchi și verișoare de protagoniști, are avantajul că poate fi jucat și în bucătărie. El face deliciul festivalurilor. Dacă inviți un teatru care joacă **Hamlet**, ai de hrănit o haită de viețuitoare plus o stafie care, se știe, mănâncă enorm. Dacă chemi

un regizor-dramaturg-actor-scenograf, rezolvi c-o singură porție și cu jumătate de cameră de hotel. Unde mai pui că eviți înghesuiala din sală. Că ăla, săracul, câte rude poate să aibă ?

Regizorul dramaturg trece rar de cinci pagini. Termină muniția și se predă. Cum este de regulă puțin informat despre mersul literelor la noi și în lume, tipul acesta de autor, cât de tânăr, aduce un aer "retro" care poate plăcea la mămici. Sigur, există și varianta hiper-modernă: reducerea textului la intenții, lăsând restul pe seama gesturilor și onomatopeelor. Se vor găsi totdeauna critici, moftangii de tranziție, care să laude "demersul novator", înjurând

publicul incult care nu se lasă dus la spectacol.

Un simptom al fenomenului: regizorilor importanți nu le trece prin cap să-și scrie piesele. Dacă-s tari pe meseria lor, le-ajunge. Chestia cu *self-textul* este apanajul unor leneși care evită să se informeze despre ce se scrie și evită să provoace un autor dramatic la colaborare, ca să nu fie umbriți. Ei cred că e mai simplu să scrie decât să citească pentru că, de fapt, cititul nu le este familiar. Iar cei care-i încurajează n-o fac de dragul lor, ci ca să tulbure apele, din resentiment. Că ei nu și-au adunat niciodată numele pe vreo carte.

Horia Gârbea

Sf flash

Actorul din stal

La Târgu-Mureș era premieră cu **Macbeth**. Lumea multă, elegantă, numeroși invitați de la Dramafest îi cereau directorului Zeno Fodor locuri. Nu avea, era la organizatorii festivalului, care erau în altă parte. Nici o supărare: e, în fond, o bucurie să asisti, pe viu, chiar cu riscul de a sta în picioare o jumătate de spectacol, la dezmințirea poveștilor despre criza publicului. Risc mai mult decât ipotetic. Toți știm că până la urmă se "aranjează". Așa se și întâmplă, intrăm în sală, oglinda din decor ne oferă propria noastră imagine, sărbătorească agitată, în așteptarea crimelor din narațiunea scenică.

Începe. Actorii, emoționați și ei, parcurg efortul de concentrare, stabilind contactele dintre ei și legătura cu sala. Oamenii din sală acceptă – sau nu – condițiile impuse de lectura regizorală, cei mulțumiți aplaudă din când în când. Personal, nu cred că e cazul ca la teatru să fie aplaudate intrările și ieșirile actorilor, monologurile nu sunt, totuși, arii de bravură. Succesul unei drame sau al unei comedii ține de percepția întregului, de ritm, de intensitatea relațiilor dintre personaje; toate acestea sunt nefericit întrerupte de exprimarea spontană (sau nu) a satisfacției. Dar nimeni nu mă întreabă ce cred, așa că respirația sălii se concretizează, din când în când, sonor. Cineva pornește să bată din palme, e preluat de alți câțiva. De

la un moment dat, inițiatorul rămâne singur. O dată, de două ori. Singuraticul marchează evoluția lui Claudiu Bleonț, interpretul rolului titular. De câte ori apare Bleonț, anonimul bate din palme. Nu e admirație, e altceva: e ceva rău, sordid; beat sau treaz, omul vrea să strice, într-un mod murdar, sărbătoreala. La începutul părții a doua, Bleonț iese din pielea lui Macbeth și își folosește furia pentru a-l pune la punct pe cel care începuse să-i deranjeze pe toți. Incidentul pare încheiat.

A doua zi aflui de la direcția teatrului că s-a intervenit și direct, omul a fost "invitat" să iasă din sală. E actor. Era treaz. A acționat în cunoștință de cauză. A vrut să strice spectacolul. Îl urăște (il invidiază) pe Bleonț. Mă rog. Dar a transforma ura, invidia ta personală într-un atac la adresa unui colectiv întreg ce trăiește sărbătoreala cu un imens consum de energie este o formă de primitivism incompatibilă cu arta, cu talentul, cu necesitatea de a comunica.

Această parte a spectacolului din sală n-a fost deloc la înălțimea propunerii de pe scenă. Orice părere am avea despre aceasta din urmă. Dar cred că respectivul și-a jucat spectacolul vieții lui. O să aibă ce povesti nepoților.

M. B.

g e n e r a Ț i a

Doar o ciorbă

Aflat la prima sa participare în cadrul Festivalului Național de Teatru, Teatrul Act, companie independentă, a oferit spectatorilor o rafinată adaptare scenică după **Ceta-tea soarelui**, textul călugărului Tom-maso Campanella, regia și scenariul dramatic purtând semnătura lui Mihai Măniuțiu.

Este inspirată opțiunea regizorului pentru un text a cărui actualitate izbește cu atât mai mult cu cât el se adresează unui public familiarizat cu perioada post-utopică. Viziunea lui Măniuțiu ironizează utopia, accentuând absurdul care guvernează ipoteza unei societăți "perfecte", pre-ocupată de realizarea binelui colectiv,

dar care oferă ca maximă și unică recompensă a supunerii doar... o ciorbă. O societate ce-și râde de drepturile elementare ale omului, de libertate și de proprietatea individuală și care, sub numele generic de popor, strivește personalitățile, entitățile individuale. O societate în care raportul de forțe simplu muritor-înalt magistrat, acuzat-acuzator nu suferă niciodată modificări.

Marcel Iureș susține, printr-o abordare inteligentă, optim dozată emoțional, discursul Utopistului, a cărui disponibilitate sufletească acoperă atât autentică exaltare în descrierea Utopiei, cât și absurdul ei, grotescul ei. Un joc al alienării și al conștientizării sale, tragi-

mul unei situații extreme căreia îi corespunde o unică și extremă ieșire.

Adrian Titieni, în rolul Ucenicului, printr-un amestec viabil de curiozitate, luciditate și mărginire, reușește să evidențieze cât de ridicolă este reacția naturală, netrucată într-un univers alienat.

În perfectă concordanță cu intenția regizorală, scenografia lui Aurel Vlad creează un spațiu de joc invadat de mecanisme ciudate, adesea funcționale, nu doar decorative, dispozitive ce întregesc imaginea grotescă și caracterul dramatic al atmosferei scenice.

Raluca Hârtu
Teatologie III

Primele încercări

Adevenit un loc comun să se vorbească despre dificultatea afirmării tinerilor artiști de teatru. Iată, însă, că doi viitori regizori, Radu Apostol și Alexandru Berceanu, studenți la U.A.T.C. în anul III, la clasa profesorilor Cornel Todea, respectiv Liudmila Szekely-Anton, nu au așteptat să vină din altă parte șansa de a arăta ce pot. Ei înșiși, ajutați de colegii de la Actorie, au purces la împlinirea unui proiect ambițios, care a prins viață la Câmpina: spectacolul **Comando către moarte** după Alfonso Sastre. Mai mult, montarea aceasta, precum și altele care sunt în intenția celor doi, vor face din Câmpina un spațiu teatral activ.

Opțiunea pentru un scenariu după piesa dramaturgului spaniol prezintă avantajele unei dinamizări secvențiale de tip cinematografic a poveștii. Se pierde însă concentrarea și rotunjimea construcției dramatice din piesa lui Sastre. Reprezentația este

totuși vie, are un ritm alert, cu secvențe bine construite. Piesa vorbește despre oameni obișnuiți, a căror condiție devine paradigmatică prin iminența morții. Felul în care e înfățișată înfruntarea dintre soldații din comando-ul de pedeapsă și caporal, în imagini teatrale viguroase, reprezintă un moment de strălucire al montării. În caporal (Cătălin Stanciu) recunoaștem imaginea generică a dictatorului, sugerată prin tunica fascistă și vocea care răsună de peste tot ca semn al prezenței ubicue. O platformă-balcon manevrată printr-un sistem de lanțuri și pârgii îl înalță deasupra celorlalți și-i pregătește apariția de *deus ex machina*. Soldații sunt răi (fac parte din acest comando pentru că au ucis, au mutilat, au furat sau au dezertat), dar mult mai rău este caporalul nebun, propovăduitor al misticii morții. Actorii au talentul și puterea de a da fiecărui personaj un chip inconfundabil: Pedro (Cristian

Simion) – omul aparent calm, însă dezechilibrat, care și-a asumat războiul ca pe un destin personal, Adolfo (Ioan Ionescu) – visceral și răzvrătit, Javier (Bogdan Dumitrescu) – intelectualul dezgustat de propria-i lașitate, care găsește în sinucidere singura ieșire posibilă.

Conflictul dintre individual și social se rezolvă temporar prin uciderea caporalului. O dată cu libertatea astfel obținută, începe pentru fiecare adevărata dramă, căci, din victime ale unui destin impus, cei cinci soldați devin răspunzători de propria soartă. M-aș fi așteptat ca, în acest moment al poveștii, regizorii să urmărească procesul de conștiință, felul în care fiecare personaj ajunge să ia o decizie: Adolfo și Andrés să opteze pentru partizanatul în munți, Javier să se sinucidă, Pedro și Luis să rămână și să înfrunte tribunalul militar. Nu se întâmplă acest lucru, vedem doar confuzia și frica pe care o resimt, prea puțin diferențiat, eroii.

Este punctul în care spectacolul se diluează, lăsând loc patosului redundant al gesturilor și dorinței de a șoca. Lumea adusă pe scenă se zbate, strigă, urlă, plânge. Regia preia sugestia cruzimii pe care o dă textul și o dezvoltă exagerat.

Este meritul scenografiei semnate de Ana Ioneci de a fi insuflat spectacolului atmosfera dominantă; e un spațiu deschis, care lasă omul pradă primejdiei, spațiu valorificat mai ales pe verticală, amenințarea venind cel mai adesea de sus.

Spectacolului îi lipsește concizia, însă scoate la iveală talentul tânăr aflat pe drumul cel bun al maturizării. Este emoționant să fii martor la primele încercări ale artiștilor de mâine.

Mirela Nagâț
Teatrologie IV

Id dialoguri secunde

Andrei Firică, directorul Clinicii de Ortopedie de la Spitalul "N. Gh. Lupu":

„Ca un actor pe scenă”

În ce măsură spectacolul, teatrul v-au oferit privilegiul de a vă regăsi, de a vă descoperi sinele și cum s-a repercutat acest lucru asupra meseriei dumneavoastră?

Am o părere diferită în această privință. Nu știu în ce măsură un spectacol, un tablou sau o carte pot influența modul cuiva de a vedea existența. Suntem temperamente diferite, suntem, în definitiv, sclavii genelor și ne subsumăm existența unui anumit mod de a trăi. Săliile de spectacol au reprezentat o constantă pentru medici, deoarece, pentru a fi un medic bun, trebuie să ai o anumită sensibilitate. Trebuie să pui foarte mult suflet – suflet la nivel terapeutic. Cred că un medic foarte bun trebuie să intre în acești parametri care te apropie foarte mult de artă. Faptul de a citi, de a vedea teatru, toate acestea îți construiesc viața într-o anumită manieră.

Atât teatrul cât și medicina își propun să vindece, să ajute oamenii să-și recapete statutul și funcțiile pierdute la un moment dat. Pentru dumneavoastră această interdependență cum s-a manifestat și în ce fel ați trăit-o?

Dacă atunci când vezi o dramă, atunci când "trăiești", văzând-o la teatru, o dramă, uiți de propria ta dramă, poți fi fericit că ai petrecut câteva ore de destindere. Nu aș putea spune că nefericirea ta personală se și rezolvă. Teatrul, filmul te pot face să fii mai bun. În ultimii doi-trei ani am frecventat foarte mult teatrul și am o

enormă satisfacție când văd că săliile sunt pline de tineri. Este o generație care rezonază la frumos, la spectacol, mai ales că acum teatrul este la o concurență foarte mare cu mass-media.

Rolul unui medic față de pacientul său se situează în zona tragediei antice sau mai curând în aceea a comediei de situații?

Doctorul trebuie să fie un actor foarte bun. În primul rând, când ești foarte îngrijorat de soarta pacientului nu trebuie să o arăți. Și nici atunci când te năpădește bucuria, deoarece în acel moment nu poți fi sigur că vindecarea este definitivă.

Am rămas stupefiat, reîntâlnindu-mă cu foști pacienți, după 10–15 ani, și văzând câte elemente au rămas întipărite în memoria lor. Cuvinte, gesturi, care pentru mine nu aveau nici o importanță atunci. Noi trebuie să fim ca un actor pe scenă, să ne măsurăm cuvintele, comportamentul, pentru a ridica moralul pacientului. Trauma psihică a bolnavului este foarte mare, trebuie să ai tact pentru a reuși să depășești împreună cu el acest handicap teribil al bolii. Nu trebuie să vii la serviciu tunând și fulgerând; la fel ca un actor pe scenă, trebuie să te debarasezi de grijile cotidiene, deoarece pacientul trebuie să te simtă tot timpul egal.

Teatrul și medicina recrează lumea sau creează o nouă lume. Dumneavoastră, ca protagonist al acestui spectacol, dacă ar fi să faceți bilan-

țul unei cariere încă neepuizate, cum vă vedeți pe "scenă"?

Fără să mă consider infatuat, sunt destul de mulțumit de felul în care am trecut prin meserie. Am sacul plin cu amintiri de cazuri disperate pe care le-am scos la liman, amintiri despre oameni care au redevenit oameni. Toate aceste lucruri reprezintă o terapie care îmi menține moralul ridicat. Faptul că tinerii medici vin să învețe de la mine fără să-i fi chemat înseamnă pentru mine foarte mult.

Nu îmi este rușine de nimic din ceea ce am făcut. Victoriile au fost obținute printr-o muncă teribilă și neîntreruptă.

Mihnea Paraschivescu



Spectator sau spect-actor?

Ideea implicării publicului în miezul atmosferei și al evenimentelor spectacolului teatral nu este nici nouă, nici neobișnuită. Unii o consideră aproape la fel de veche, la noi și aiurea, ca înseși începuturile reprezentației teatrale. Nu puține realități, devenite norme estetice în arta spectacolului de acum câteva decenii, cum au fost, de pildă, happening-ul și "teatrul cruzimii", au relansat și ele ofensiva scenei asupra sălii, dinamitând comoditatea publicului în perceperea actului teatral. Și iată că unele spectacole la care am asistat în ultima vreme, mai ales dintre cele prezentate în festivaluri cu intenții (sau pretenții) novatoare, ne-au dezvăluit o puternică revenire a preocupării legate de atragerea privitorului în "joc" și transformarea lui în "actor", cu manifestă capacitate de a spori tensiunea emoțională și farmecul discursului scenic. Nu e vorba doar de simpla multiplicare și de diversificarea spațiului de joc, potrivit cărora spectatorii se vor afla între scena propriu-zisă și o altă "scenă", plasată îndeobște în loja principală, așa cum am văzut, de pildă, la spectacolul cu **1794**, în regia lui Alexandru Darie, la Teatrul "Bulandra", sau în **O scrisoare pierdută**, regizată de Alexandru Tocilescu la Teatrul Național din București. Pe de altă parte, nu avem aici în vedere acele frecvente (dar nu întotdeauna motivate) coborâri ale interpreților, de la înălțimea "sacră" a scenei, printre spectatori, gesturi care adeseori

rămân fără efectul scontat, așa cum ne-a dovedit-o, de exemplu, o reprezentație cu **Emanciparea prințului Hamlet**, de la Teatrul "Nottara" (ieșită, de altfel, grabnic din repertoriu). Ne referim, cu precădere, la manifestările desfășurate în spații neconvenționale care, în cele mai bune cazuri, îți dau sentimentul că reprezentația se construiește atunci și acolo, relația strânsă dintre actori și spectatori, spontană și electrizantă, fiind "confiscată" de întregul spectacolului, ca o parte indispensabilă a acestuia. Un exemplu concludent, memorabil atât pentru spectatori, cât și pentru interpreți (așa cum ne-au mărturisit actorii Florin Zamfirescu, Adriana Trandafir, Carmen Tănase, Mugur Arvunescu ș.a.), l-au constituit cele două reprezentații cu piesa **La țigănci**, după Mircea Eliade, în regia lui Alexander Hausvater, găzduite de castelul din Cisnădioara (chiar dacă inițial spectacolul nu a fost gândit pentru un astfel de spațiu), în cadrul Festivalului internațional de teatru de la Sibiu. Acolo, acel moment de "teatru în teatru", prilejuit de spectacolul inițiativ al țigăncilor, a fost amplificat prin antrenarea spectatorilor în ambianța muzicală și coregrafică devenită astfel internațională: români, italieni, sârbi, greci, ruși, evrei, brazilieni sau africani au devenit și ei "actori", cucerți până la transă de euforia celui pasaj al reprezentației. Nu demult, la Bistrița, la cea de-a doua ediție a Festivalului Central și Est European de spectacol alternativ în spațiu neconvențional, am trăit din nou sentimentul unui experiment reușit de abordare a relației actor-spectator din perspectiva conlucrării lor nemijlocite și, pe această bază, de dinamizare permanentă a inițiativei interpretative și a participării afective a privitorilor. Este vorba de spectacolul cu **Hamlet-Maschine**, după textele **Hamlet-Maschine** de Heiner Müller și **Dismorfomania** de V. Sorokin, prezentat de Formalnii Teatr din Sankt-Petersburg, la discoteca "Malibu" din vecinătatea parcului central al orașului. Muzica de-a dreptul incitantă ("Doors"), oferită cu nu puține ruperi de ritm și sincope, potrivit viziunii unui celebru D.J.

(Maxim Kislovski), te făcea din start părtaş la discursul protagonistului – admirabilul actor Alexei Slusareciuk; spectatorii-consumatori deveneau de îndată partenerii de joc ai acestuia și ai celorlalți interpreți care, fie succesiv, fie simultan, au populat toate încăperile, ba chiar și grupurile sanitare ale discotecii! Un năucitor amestec de teatru și viață, de frust și livresc, de feerie și de bucurie a protestului împărțit ca pe o nevoie de eliberare, dar și o teribilă disperare traversau cu repeziciune drumul de la eroii piesei la figuranții-spectatori aflați adeseori la aceeași masă. Toate acestea erau intersectate când de violență, când de un umor scânteietor, ca în acel moment de parodie după capodopera shakespeariană, desfășurată, pe o mică scenă din spatele barului, pentru consumatorii deveniți acum doar simpli spectatori, pentru ca în final ei să-l urmeze pe protagonist dincolo de sală, sub cerul liber, la un pahar cu... lapte rece. Pe tot parcursul spectacolului, semnat de Andrei Moguși, stilul de joc antrenant, provocator, uneori chiar agresiv adoptat de interpreți, sporea considerabil gradul de interes al asistenței. Ceva din dramatica sau ironica distanțare față de nefericirea prințului Hamlet și, mai ales, ceva din nefericirea, îndoielile și temerile acestui sfârșit de mileniu, însoțite, când și când, de o puternică nevoie de comprehensiune și solidaritate, deveniseră trăiri familiare nu numai actorilor, ci și "figuranților", consumatorilor din discotecă, reveniți la condiția de spectatori abia mai târziu, la minute bune după încheierea spectacolului. A fost un exemplu de remarcabilă consonanță între un anumit spațiu de joc și un anumit stil de joc, menite poate să configureze și un anumit tip de spectator, partener entuziast al actorilor la ceea ce ne spune textul și, nu mai puțin, la ceea ce se întâmplă dincolo de cuvânt. Este semnul că puterea de seducție a unui asemenea limbaj teatral, bine articulat și temeinic motivat, aproape că nu cunoaște bariere. Nici măcar lingvistice.

Ion Parhon



Hamlet-maschine cu Formalnii Teatr din Sankt-Petersburg

Optimism mioritic

Motto:

C-aşa-i românul
Când se veseleşte.

Am asistat cu puțin timp în urmă la un spectacol adus în turneu la București de Teatrul Național din Târgu-Mureș: **Eu când vreau să fluier, fluier** de Andreea Vălean, în regia lui Theodor-Cristian Popescu. Locul de desfășurare: sala "Toma Caragiu" (Grădina Icoanei, cum e mai bine știută) a Teatrului "Bulandra"; precizarea nu e întâmplătoare. Public mult și eterogen: critici, alți oameni de teatru, de la dramaturgi venerabili la juni actori bucureșteni, rude și prieteni de-ai realizatorilor, spectatori "obișnuiți", majoritatea, tineri și foarte tineri, ocupând nu numai stalul și gradenele improvizate pe scenă, ci și treptele culoarelor din sală. Piesa, o dramă realistă (vorbă la auzul căreia mulți dintre proaspeții teoreticieni de pe la gazete și reviste își scuipe în sân și se crucesc

ca de Necuratul), povestește despre destine și visuri mutilate – acțiunea se petrece într-o pușcărie –, despre violență, curaj și spaimă, despre speranță și deznădejde. Spectacolul, puternic și sensibil totodată, orchestrează, în aceeași dominantă stilistică (realismul), întâmplările în genere brutale, crude, rareori comice, din text; actorii joacă intens și "curat", fără ocheade către sală, concentrându-se spre a reda toată durerea și umilința despre care e vorba în acest foarte decent exemplar de – să nu uităm! – *artă teatrală*.

Și totuși... Asistența reacționează cu surprinzătoare veselie la lucrurile triste care i se arată. Nu avem de-a face câtuși de puțin cu "bășcălia" pe care o fac, de regulă, grupurile de liceeni cărați la teatru de către vreun profesor prea zelos; tinerii din sală au venit de bunăvoie la spectacol și, mai mult, participă la el, în mod vizibil, cu tot sufletul. E clar că le place (vor aplauda la sfârșit, de altminteri, cu entuziasm, ovaționând fiecare interpret în parte). Numai că... râd – și râd

sănătos, cu hohote și sughituri – și când unul dintre personaje spune că pentru el muzica e totul (și îngână, cu ezitări emoționante, o melodie, spre a-și dovedi spusele), și când altul povestește despre viziunile lui cu Maica Domnului, și când altul e lovit cu sălbăticie... Să fie râsul acesta o manifestare a plăcerii estetice? Să fie o moștenire inconștientă de la strămoșii daci care, nu doar în manualele alternative de istorie, se bucurau când trimiteau un semen pe lumea cealaltă? Să fie o reacție de eliberare a psihicului colectiv supus unui stres cotidian mai puternic decât poate suporta? Mărturisesc că nu am răspunsuri la nici una dintre întrebări. Știu doar atât: că acele hohote dezlănțuite mi-au dat fiori nu numai în legătură cu trecutul de care încă mai credem că ne-am despărțit, ci, mai ales, în legătură cu viitorul care ne așteaptă în sala de spectacol. Și în alte săli.

Alice Georgescu

Spv puncte de vedere

Non-public

Dar publicul acestui fenomen omogen care este teatrul românesc? El n-are nici o vină. E inocent. De fapt, nici nu există. Nu vă lăsați amăgiți de năvala lui în sălile de teatru! Această năvală nu-i disimulează ABSENȚA. Căci publicului năvalnic de la teatru i-a fost interzisă tocmai funcția care-i legitimează PREZENȚA în fața actului artistic, și anume *libertatea deliberării*. Între ce fel de teatru și ce alt fel de teatru poate alege publicul în România? Nu cumva între întâmplări cu oameni și întâmplări cu oameni? Cel mult între un nume de teatru și alt nume de teatru. Dar nicidecum între "teatre" și "teatre". Să ne imaginăm că Teatrul Național din București s-ar numi

De decenii, teatrul românesc slujește aceeași infrastructură "centralistă" a procedeelelor, gravitând în jurul unei poetici economicoase și populare: recognoscibilitate tipologică, tiranie a poveștii și, nu în ultimul rând, un orizont repertorial consacrat. Alternativele la canon sunt izolate și, de obicei, repudiate. Diversitatea amenință cu haosul, deși ea ar fi trebuit să dea măsura civilizației în Valahia noastră teatrală.

Teatrul "Bulandra", Comedia s-ar numi "Nottara", Teatrul Mic s-ar numi Municipalul din Piatra Neamț, Naționalul din Cluj s-ar schimba cu cel din Târgu-Mureș, iar trupa de la Constanța s-ar muta la Botoșani. E vreo nepotrivire? Identitatea grupurilor de spectatori

de teatru în România e o provocare recentă, posttotalitară. Publicul năvalnic de până în 1989 nu e același cu publicul moderat năvalnic de azi. Câtă vreme teatrul vremurilor totalitare era o portavoce a insatisfacțiilor sociale cronicizate, publicul celui de teatru obținea o minimă legitimitate.

Într-adevăr, teatrul își asumă publicul atunci când rostește adevărul într-o lume viciată de minciună; când fisurează cenzura de castitate. Abia atunci teatrul își capătă publicul, adică și-l identifică, iar publicul se identifică prin oamenii din teatru.

În societatea liberă, însă, când subversiunea devine irelevantă, teatrul se vede silit să tranșeze în lăuntrul lui categorii, să urmărească ceea ce se numește "public-tintă", să disocieze în interiorul său modalități stilistice, sisteme de acordaj, filosofii, universuri tematice și, cel mai adesea, să preconizeze formule expresive de graniță, să se diversifice cu orice preț. Teatrul marilor orașe de cultură europene este o sumă de companii mici, flexibile, cu public restrâns și bine circumscris. Teatre de repertoriu contemporan; de repertoriu clasic; teatre tematice; teatre de expresie corporală și teatre de scenografie; teatru-dans, teatru instrumental; teatru cu obiecte; "teatrul visului" (la Gdansk); "scena plastyčna" (la Lublin); teatrul personajelor din universul marilor pictori; teatru sincretic în toate formulele "de graniță" posibile... Teatrul se articulează, se scindează, ajunge chiar să se înstrăineze de el însuși în efortul disperat de a se structura și de a-și structura publicul; în numele căruia să-și poată reclama identitatea.

Într-o societate liberă, teatrul care nu introduce în lăuntrul propriului metabolism elemente de structură și nu disociază funcțiuni variate ale procedeelelor și surselor proprii de expresie nu va beneficia, în consecință, de un public structurat, ci doar de unul aleatoriu și fără personalitate. Un teatru de unică direcție se dedică unui public ocazional, adică unor oameni care vin întâmplător la teatru ca să urmărească o întâmplare (cu

oameni) care nu-i va interesa decât – încă o dată – întâmplător. Oamenii vin la teatru în virtutea unei nobile inerții pe care o reprezintă instituția burgheză numită teatru, nimic mai mult. Băieți finiți care-și invită iubita la teatru și la cofetărie; familii care mai "ies" din când în când; pasionați de umanioare care vor să vadă pur și simplu cum a pus în scenă regizorul cutare textul cutare; critici de teatru care vin ca să scrie despre cine a jucat bine și cine a jucat rău. Or, s-o recunoaștem, acesta nu e un public. Acesta e *non-public*; chiar dacă nivelul profesionist al teatrului despre care vorbim este într-un totu onorabil. Un astfel de teatru este teatrul românesc de azi și un astfel de public este publicul lui. Adică *non-public*.

Să ne deslușim: regizorii români de teatru nu compun nici "serial", nici "tonal"; nu aplică sisteme pitagoreice și nici nu verifică valabilitatea matematică a "universului lui Grothendieck" în teatru; regizorii români nu sunt nici șaizeciști, nici șaptezeciști, nici optzeciști; nu există printre ei nici "textualiști", nici "autobiografiști", nici insolenți; nu se întâlnesc în nici o "școală de la Târgoviște", în nici un "grup suprealist", în nici o enclavă, în nici o mișcare, în nici o frondă, în nici o blândețe, în nici o iluzie... decât în nostalgia ABC-ului stanislavskian, tandru luat în răspăr. Ei sunt discipolii unor mari doamne ale teatrului românesc și ai unor seniori ai scenei românești; sunt niște produse lubrice lunecând fără încetare pe căile bine lubrificate dintre teatru și viață. Mai exact: dintre teatru cu oameni și teatru cu oameni. Preocuparea lor este aceea de a realiza spectacole bune de teatru pe texte bune. Nici publicul lor năvalnic, adică *non-public* lor năvalnic, nu vrea altceva decât să i se întâmple să

dea peste un spectacol bun pe un text bun. Deși chemat în numele hazardului, se scontează întotdeauna pe dimensiunile lui colectiviste. Dar poate că, între timp, nu mai trebuie să mergem cu toții la teatru, la același "teatru". Poate că unii vrem să mergem la un "teatru", în vreme ce alții vor să meargă la alt "teatru". Nu ne diferențiază numai păreri noastre despre ceea ce "consumăm" împreună, în teatru; ne diferențiază în primul rând *opțiunile* noastre pentru un "teatru" sau altul.

Să vedem după ce anume recunoști omul de teatru pe stradă. După ce-l recunoști stând de vorbă cu el o vreme. Uite, pe omul de presă îl recunoști: e bășcălios și blazat. Uite, pe cetățeanul *hip-hop* îl recunoști: e stupid. Uite, pe Octavian Nemescu îl recunoști imediat: vorbește parcimonios, în stare să-ți facă, în orice clipă, un curs de topologie aplicată în muzică. Pe sculptorul Pavel îl recunoști de asemenea: are barbă și o galanterie discretă de lipovean. Și pe criticul literar îl recunoști imediat: desfide nelegiuirile politice din țară. Cât despre poet, poetul îți sare în ochi: e suspect de civil. Dar omul de teatru? E civil, dar nici măcar suspect de civil. Nu arată în nici un fel. Îți va vorbi despre cât s-a cheltuit pentru nu știu ce montare; dacă e bun sau nu spectacolul X; ce situație s-ar putea crea pe nu știu ce replică. Anecdote. Întâmplări cu oameni. Teatroforul român e un ins nestructurat pentru că nu și-a structurat în nici un fel reprezentarea artei dramatice pe care o iubește ca un nebun. *Non-publicul*, la fel: nu face nici o asociațiune între produsul artistic teatral și universul istoriei pe care-o locuiește. Nu-și reprezintă în nici un fel, prin teatru, condiția comunității căreia îi aparține. N-are



foto: Profoto



nici un reper, nici o distanță nu pare măsurabilă.

Sigur că da, comunitatea culturală o coagulează *diversitatea* ei deliberată. O coagulează ceea ce o desolidarizează în structura ei interioară. Identitatea i-o conferă elementul ei dinamic interior, ruptura.

Inutil să ne mai întrebăm: transferă teatrul românesc contemporan vreun model sociabil în mentalitatea spectatorilor săi, model capabil să le contrabalanseze pe cele furnizate de imaginarul filmului american și al televiziunilor agresive? Reprezintă teatrul românesc un contramodel comportamental provocator la spectacolul media? Nu. Pentru că opțiunea nu se poate face pur și simplu între televizor și teatru. Opțiunea devine legitimantă atunci când se face între multe, suficient de multe forme de spectacol, între felurite modalități de reprezentare – prin dramatic – a existenței.

Ce învățăminte tragem? Că publicul nu se duce niciodată la teatru ca să vadă un spectacol bun pe un text bun. În nici un caz doar pentru atât. Pentru atât, la teatru se duce *non-publicul*. Publicul se duce la teatru ca să vadă... ceva. Ce?

Ceva. Un fel de presimțire inteligentă și iscoditoare.

Sebastian-Vlad Popa

SSp o scrisoare primită

Luptând cu tentația

Onorată redacție,

Fiind profesor, am străbătut o săptămână de foc, având de îndeplinit diverse "corvezi" profesionale (deloc teatrale, precum teze, încheierea situațiilor școlare, corigențe etc.) care mi-au ocupat până și după-amiezele. Justific, în acest mod penibil și blamabil în același timp, neglijarea minimului efort de a răspunde cu aceeași punctualitate. În fond, în cazul meu era vorba despre o obligație. Sper ca în primele zile ale săptămânii viitoare să ajungă scrisoarea mea.

În altă ordine de idei, dacă îmi permiteți, aș face câteva remarci la adresa conținutului revistei.

1. Este o publicație atractivă, dinamică și, evident, tinerească. Aduce în peisajul publicistic românesc ceva cu totul inedit: profesionalism de înaltă clasă + tinerețe + prospețime, eficiență.

2. Cronici alerte, inspirate, păreri ferm argumentate și, cred eu, sincere, fără flătări gratuite, ceea ce îi sporește revistei prestigiul și credibilitatea.

3. Despre viața teatrală arădeană, cam puține informații, deși aici se mai întâmplă din când în când și câte ceva bun. Vezi Festivalul de Teatru Clasic (cam fugitiv expedit într-unul din numere), aniversarea semicentenarului Teatrului de Stat din Arad (în noiembrie anul tre-

cut) chiar printr-o premieră importantă cu **Moartea unui comis voiajor** în regia lui Horea Popescu, o montare interesantă a lui Ștefan Iordănescu cu **Tine-rețe fără bătrânețe...** etc.

4. Nu am să fac un clasament al cronicarilor, deși, evident, am anumite preferințe.

Trebuie să recunosc că am uneori tendința de a aluneca spre grafomanie, în timpul liber cochetez cu jurnalistica (ah, veleitarii ăștia! – cunosc replica), la ziarul local "Observator", unde mai mult din pasiune mi-am asumat ce mi s-a oferit: două rubrici permanente – "Cronica muzicală" și "Cronica drama-

tică". Mai sunt găzduit și într-o revistă al cărei prestigiu îmi dă un oarecare curaj, "Aradul Cultural". Asta, probabil, din considerentul că, dacă am terminat Fizica teoretică, aș putea deveni un mic Patapievici local sau un Vlad Zografi. (Nu e cazul! Dintre toate simțurile, cel mai dezvoltat îmi este cel al autoironiei.) V-am prevenit în felul acesta că s-ar putea să mă covârșească tentația de a vă trimite câteodată unele elucubrațiuni proprii numite "Cronica dramatică". Nu le luați în serios! Cu speranța că nu v-am plictisit îngrozi-

tor și cu sentimentul culpabil al întârzierii, al dv. fidel cititor,

Adrian Palcu

P.S. Mi-ar face plăcere să întrețin cu revista "Scena" un dialog epistolar, chiar prin intermediul e-mail-ului.

Întârzierea cu care vă răspundem noi dovedește că nu ne-a impresionat întârzierea dumneavoastră: avem înțelegere pentru viciile împărtășite. Inutil să vă spunem cât de multă plăcere ne-a provocat mesajul. Împărtășim și pasiunea pentru teatru, și

necesitatea de a vorbi despre această pasiune. Se spune că doar adolescenții simt nevoia să pomenească mereu numele persoanei iubite. Între timp, am apucat să ne îndeplinim obligațiile și față de viața teatrală din Arad. Să ținem legătura; dacă credeți că opiniile dumneavoastră îi interesează pe cititorii revistei noastre, vă așteptăm articolele. Sperăm că veți deveni astfel un mare Patapievici, iar când veți începe să scrieți piese, un altfel de Vlad Zografi. În fond, n-ar fi cea mai rea ascendență.

Sunt de mirare lucrurile firești!

Trăim în miezul unei realități bezmetice, în care haosul ia tot mai mult locul normalității. Așa se face că, de câte ori se mai petrec și lucruri firești - pentru o societate civilizată, desigur -, aproape că ne cuprinde mirarea.

De mirare, așadar, că într-o urbe industrială precum e Slatina încă mai sunt prețuite valorile artistice. Iată, "Zilele Eugen Ionescu" au ajuns la cea de-a IX-a ediție. Manifestarea n-ar fi putut avea loc, în acest an, fără implicarea directă a Societății Culturale "Eugen Ionescu", a Teatrului Municipal "Eugen Ionescu", a Inspectoratului pentru Cultură Olt, a Inspectoratului Școlar Județean Olt și, mai ales, a Primăriei municipiului (finanțatorul principal). Mai mult, primarul însuși ia parte la toate evenimentele culturale

ale orașului pe care îl păstorește. Nu e de mirare?!

Ne-a bucurat, în mod deosebit, prezența pe scena Casei de Cultură a marelui actor Radu Beligan (i s-a acordat cu acest prilej Trofeul "Eugen Ionescu" pentru magistrala interpretare a personajului Béranger), care, vreme de jumătate de ceas, a depănat cu farmecu-i binecunoscut plăcute amintiri despre Eugen Ionescu. Și asta se întâmpla în fața unui public format mai mult din tineri, cam năzdrăvani, dacă nu obraznici de-a binelea, însă plini de curiozitate și, după cum s-a putut constata, ușor de domolit.

Ne-a mai mirat și participarea masivă la colocviul de a doua zi, dedicat personalității dramaturgului, a unor elevi despre care ni s-a spus că joacă piesele lui Eugen Ionescu în limba franceză,

cu multă candoare și surprinzătoare dezinvoltură.

În sfârșit, ne-a mirat și faptul că, la Slatina, în afara Societății Culturale și a Teatrului Municipal (de curând înființat), mai poartă numele lui Eugen Ionescu o școală, o librărie și o bibliotecă.

Se spune despre români că au cam uitat să-și respecte personalitățile? Nu toți.

Marinela Țepuș

P.S. Am mai văzut, ce-i drept, cu aceeași ocazie - cum era și firesc în asemenea împrejurări -, un spectacol cu o piesă de Eugen Ionescu, **Tabloul**, în regia lui Bogdan Cioabă, prezentat de Teatrul Municipal "G.A. Petculescu" din Reșița. Din păcate, nu a plăcut nimănui.

Neconvenționalii

Ceea ce în România se cheamă teatru alternativ - "poreclă" născută de puțină vreme, ca și genul - în Franța se numește artă de

stradă. La Chatillon, de exemplu, se desfășoară de șase ediții festivalul "Les Arts dans la rue". La fel ca la altFest, sunt reunite spectacole în

spații neconvenționale. Singura diferență - esențială și pentru care organizatorii noștri nu au nici o vină - este că montările românești sunt (majoritatea, dacă nu chiar toate) concepute pentru scena tradițională. La urma urmei, cu mici excepții, orice poate fi mutat, dintr-un teatru "normal", oriunde.



O mostră de teatru alternativ în Franța

În Franța, spectacolele care intră în categoria sus-numită chiar nu pot fi jucate în altă parte decât în locul, mai mult sau mai puțin trăsnet, pentru care au fost concepute: hangar, abator, fabrică de ciocolată, furnal etc. Într-un teatru cuminte nu se poate țopăi pe kilograme de cartofi („Illoptopie”, asociație ce-și propune „să lanseze dezordinea în oraș”), răspândi spumă de poliuretan (aceeași trupă, în spectacolul subintitulat „pentru cinci actori și mii de litri de spumă”) și nici inventa o parcare pentru pantofii spectatorilor („Royal de Luxe”). Francezii susțin că acest tip de teatru își are originea în farsele Evului mediu, în evoluțiile trubadurilor, ale circarilor ambulanti și bufonilor de curte, dar și în happening-urile provocatoare, tot de stradă, din anii '60 (de genul celor promovate de Living Theatre).

Ce se petrece în Franța ultimilor douăzeci de ani a fost definit drept „noul circ”. Cele mai vestite gazde ale acestor îndeletniciri sunt orașele Chalon-sur-Saône și Aurillac. Care sunt

avantajele? E un „spectacol total”, care se hrănește cu sensibilitatea spectatorilor. Place oamenilor și nu costă scump. Apoi, face atmosferă, atrage turiști, pune în valoare imaginea urbei (în general, de mărime mijlocie și prea puțin atinsă de binefacerile artei, din cauza distanței față de marile centre culturale). Pe de altă parte, în festivaluri, există secțiunea on în care, la Aurillac de pildă, sunt invitate cam douăzeci de trupe, și cea off, care adună în jur de trei sute. În cea din urmă categorie se încadrează companiile care joacă gratuit și au subvenții reduse. Supraviețuiesc datorită festivalurilor. „Să nu vă mirați dacă vor întinde pălăria la sfârșitul reprezentației”, atrag atenția organizatorii. De altfel, artiștii care „prestează” astfel de munci în stradă sunt amatori. Le place să scandalizeze (mai ales autoritățile, care pe deasupra mai dau și bani), să manipuleze mulțimile și, dacă e posibil, să-și creeze faimă de „neconvenționali”. Pentru asta, fie că „recuperează poezia obiectelor uzuale”

(cum spune „Royal de Luxe”, cu al său spectacol **Marele congelator**), fie năvălesc în oraș la ora șase dimineața pe motociclete, trezindu-l pe... subprefect, ori stau o noapte la închisoare (aceeași companie „Royal de Luxe”, introdusă la răcoare cu ocazia unui turneu în Australia, pentru comportament revoltător).

E lesne de observat că, deși se încearcă, pe la noi nu o să apară curând un astfel de teatru. Măcar pentru motivul că abrutizarea capitalistă, provenită din prea mult huzur este încă un obiectiv îndepărtat. Companiile care „se prostesc” pe străduțele franțuzești (sau din alte țări ale lumii) se opun, printre altele, globalizării care, deocamdată, nu ne poate îngrijora și pe noi. De aceea, ar fi bine, probabil, să ne mai gândim dacă nu cumva teatrul alternativ este importat fără discernământ, precum alte produse „imperialiste”. Sau, dacă el există într-adevăr în România.

Miruna Hărăbor

Regizorii de teatru cuceresc opera

De la Maria Callas încoace, adică de când interpretarea actoricească a devenit, pe scena lirică, tot atât de importantă pe cât era până atunci partea vocală, spectacolul de operă s-a apropiat tot mai mult de cel de teatru. Soliștii au tras cu ochiul în grădina actorilor, iar tot mai multe scene europene de primă mărime au

apelat la serviciile regizorilor de teatru. Astfel, cea mai importantă schimbare suferită de opera ultimelor decenii este apropierea ei de teatru, de la care a împrumutat multe dintre formulele scenice. De aceea, nu pare surprinzător că stagiunea 1999–2000, pe care, de la Covent Garden la Scala și până peste ocean, la Metropolitan, artiștii și

managerii lor o consideră cu totul specială, fiind ultima a actualului secol, este dominată de marile nume ale regiei de teatru. Am putea spune chiar că nu există regizor de teatru, de la un anumit nivel valoric în sus, care să nu fi cochetat cu spectacolul de operă. Cel mai la îndemână este exemplul lui Peter Stein, care va debuta la Scala din

Milano, unde va semna punerea în scenă a operei **Tatiana** de Luigi Nono, o adaptare muzicală a unei nuvele de Cehov. Tot la Scala lucrează, în această stagiune dedicată marilor compozitori ai secolului XIX, Lev Dodin, cu o montare după **Mazepa** lui Ceaikovski, și Luca Ronconi cu **Ariadna la Naxos** de Richard Strauss, autor de la a cărui moarte se împlinește un secol. Cea mai celebră scenă europeană de operă, condusă acum dirijoral de maestrul Riccardo Muti, păstrează pe afiș și montarea realizată de Giorgio Strehler cu **Don Giovanni** de Mozart,

care se joacă, în semn de omagiu, chiar la Piccolo Teatro. Versiunile scenice ale lui Strehler se joacă și la Opera Națională din Paris, constituită din Opera Garnier, păstrătoare a tradițiilor, și foarte moderna La Bastille, a cărei istorie numără numai zece ani. Opera bufă **Nunta lui Figaro** de Mozart se joacă și acum la Bastille așa cum a văzut-o scenic creatorul lui Piccolo Teatro, în cadrul scenografic conceput de vechiul colaborator al lui Strehler, Ezio Frigerio. Lev Dodin este și el prezent pe scena modernă de la Bastille, cu **Dama de pică** de Ceaikovski, o coproducție cu Opera din Amsterdam, care arată interesul regizorului rus pentru compozițiile lirice ale conaționalului său.

Robert Wilson a lucrat în acest sezon pentru mai multe scene de operă pariziene, el fiind chiar cel care a montat spectacolul de inaugurare a Operei Bastille, în iulie 1989, cu soliști ca Teresa Berganza și Plácido Domingo, costumați de stilistii Ungaro, Givenchy și Dior. Acum Wilson a lucrat pentru Opera Garnier **Pelléas și Mélisande** după poemele lui Maurice Maeterlinck, la câțiva ani după ce același spectacol era jucat aici în versiunea scenică a lui Peter Brook. Alte două creații ale lui Bob Wilson se joacă la Châtelet, teatrul muzical al Parisului: **Orfeu și Euridice** și **Alceste** de Gluck. Spectacolele au fost gândite ca un diptic pus la cale de Wilson și Sir John Eliott Gardiner, la conducerea muzicală a orchestrei, ca un întreg care ar trebui urmărit de public chiar în ordinea enumerării. Un alt eveniment ce se va produce pe scena de la

Châtelet este opera **Outis** de Luciano Berio, compozitor italian născut în 1925, o "acțiune muzicală" în două părți. Compoziția, a cărei premieră mondială a avut loc la Scala în octombrie 1996, a făcut cu succes înconjurul lumii, poposind și la Metropolitan în stagiunea trecută. Regia, decorurile și costumele de acum sunt realizate de Yannis Kokkos, iar proiectul e inclus în programul cultural "2000 în Franța". Autorul își definește opera ca fiind "fragmente de povestiri deja realizate, de la Homer la Catul, de la Auden la Brecht, Joyce, Melville, Sanguinetti, Celan și la alții încă. Cele cinci titluri care o compun încep toate cu finalul și parcurg în întregime sau parțial aceeași paradigmă narativă".

Scena Operei Garnier din Paris se va bucura și de prezența lui Andrei Șerban. **Indiile galante**, opera-balet a lui Jean-Philippe Rameau, a deschis stagiunea printr-un spectacol care combină muzica și baletul într-o suită de momente cu acțiune proprie. Tot la Opera Garnier, dar în februarie-martie 2000, publicul parizian va putea urmări o altă creație a lui Andrei Șerban, **Italianca în Alger** de Rossini. Regizorul român colaborează la ambele montări cu Marina Drăghici, care-și asumă partea scenografică a spectacolelor. Numele lui Andrei Șerban va figura, în aceeași perioadă, pe afișul Comediei Franceze, unde va pune în scenă **Avarul** de Molière. De la teatru la operă n-a mai rămas decât un pas.

Oltița Cîntec



foto: Octavian Tibăr

Oedip de George Enescu în regia lui Andrei Șerban (Opera Română)

talon de abonament

pentru România

3 luni ■ 30 000 lei
6 luni ■ 60 000 lei

pentru Europa

3 luni ■ 20 USD
6 luni ■ 39 USD
12 luni ■ 70 USD

pentru America

3 luni ■ 20 USD
6 luni ■ 39 USD
12 luni ■ 68 USD

începând cu luna

Am plătit prin mandat postal numărul

în contul nr. 0124378914 deschis la banca ING BARINGS pentru SC NDC SRL București. Oficiul Poștal nr. 33 C.P. 130

Talonul de abonament împreună cu dovada plății vor fi trimise pe adresa: Scena, C.P. 1-831, 70700 București. Oficiul Poștal 1, str. Matei Millo 10-12

ATENȚIE!

Plata abonamentului se face până la data de 20 a lunii, acesta fiind onorat în luna imediat următoare. Pentru informații suplimentare contactați-ne la tel: (01) 223 21 00 sau 223 21 01

Nume

Prenume

Sex Vârsta Ocupația

Adresa

Localitate

Județ

Cod Poștal

Telefon

Data

Semnătura



de Janine. Unisex.

Janine

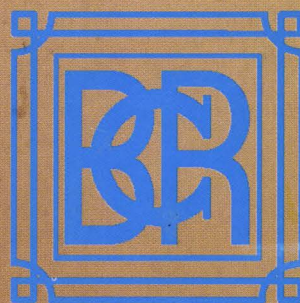
P a r f u m u l c u d o u ă t ă i ș u r i



© BCR Marketing

BANCA COMERCIALĂ ROMÂNĂ

B-dul Regina Elisabeta, nr. 5,
sector 3, 70348, București,
Telefon: 01-3126185
Fax: 01-3120056
<http://www.bcr.ro>
marketing@mail.bcr.ro



Banca de care aveți nevoie !