

S C E N A

ANUL IV

nr. 11 (43)

noiembrie 2001 • pret 10500lei

Festivalul Național
de Teatru
Puncte
de vedere

... și alte festivaluri
ARAD
BRAȘOV
PITEȘTI
CHIȘINĂU
CAIRO

R
M
O
T
U
N
D
Ă
M
A
S
Ă

**PROIECTUL
LEGII
TEATRELOR**

DE VORBĂ CU EMIL HOSSU

EMIL HOSSU ȘI
CATRINEL DUMITRESCU
ÎN DOI PE O BANCĂ
DE LEONID ZORIN
LA „NOTTARA”
(REGIA: TUDOR
MĂRĂSCU)

SUMAR

4 portret

Magda Stief - *Magdalena Boiangiu*

5 editorial

Toamna, ca și primăvara - *Dumitru Solomon*

6 masă rotundă

În dezbateri, proiectul Legii teatrelor

13 festivalul național de teatru

Articole de Magdalena Boiangiu, Liviu Ornea, Sebastian-Vlad Păpa, Mircea Morariu, Horia Gârbea; topul festivalului, alcătuit de critici și teatrologi

20 dialog

Emil Hossu: „Militez pentru infidelitate” - *Marinela Tepuș*

21 profil

Loja nr. 8 - *Oltița Cîntec*

22 cronică

Hamlet de William Shakespeare la TN Cluj (*Alice Georgescu*)

Năzdrăvanul Occidentului de J.M.

Synge, Revizorul de N.V. Gogol la TN Craiova (*Alice Georgescu*)

Vino la pod, iubita mea! de Kiszely Gábor la „Nottara” (*Adrian Mihalache*)

Noaptea iguanei de Tennessee Williams la Bârlad (*Constantin Paiu*)

Quo vadis homo sapiens?, spectacol-coupé pe texte de Horia Gârbea și Tennessee Williams la Satu Mare (*Mircea Morariu*)

Noaptea asta nu câștigă nimeni de Mircea Radu Iacoban la Botoșani (*C. Paiu*)

Ușa închisă de J. Graham Reid la Oradea, trupa „Szigligeti” (*Mircea Morariu*)

Ali Baba și cei patruzeci de hoți la „Tândărică” (*Adrian Mihalache*)

34 opera

Italianca în Alger de Rossini la Opera Națională Română - *Luminița Vartolomei*

35 dans

Noduri și semne - *Carmen Stanciu*

36 teleteatru

...Escu de Tudor Mușatescu la Teatrul Național de Televiziune - *Irina Coroiu*

37 proscenium

Vlad Zamfirescu: „Mă obsedează Richard al III-lea” - *Liana Ornea*

40 festivaluri

Arad (*Adrian Palcu*), Brașov (*A. Georgescu, Dumitru Solomon*), Pitești (*Ion Parhon*)

43 scena amatorilor

Turismul cultural - *D. S.*

45 zvonuri, bârfe, flecăreli - *Cristina Modreanu*

46 noi pe scena lumii

Costumele!... la Sarajevo - *Ion Parhon*

47 scena lumii

Chișinău - *Sebastian-Vlad Păpa*; Cairo - *Florin Zamfirescu*

SCENA

editor șef: Dumitru Solomon

editor executiv: Alice Georgescu

editor coordonator: Magdalena Boiangiu

redactori: Mirona Hărăbor
Marinela Tepuș
Alina Mang

producție: Mihaela Mihail

fotografii: ProFoto

distribuție: S.C. NDC SRL
Tel.: 223.21.00; 222.82.64
Fax: 223.21.01

tipar: Mediaprint

editată de: Editura Fundației Pro

adresa redacției:

Casa Presei Libere,
corp A4, et. 2, sector 1, București
Tel: 202 12 37
Fax: 202 12 23

e-mail: scena@mpg.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: Nicu Cherciu

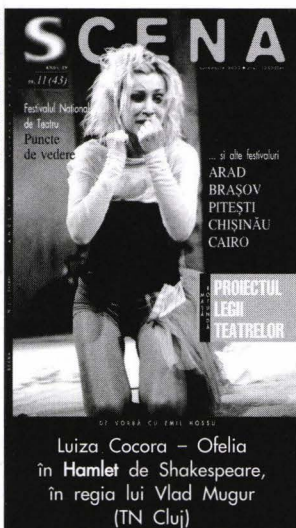
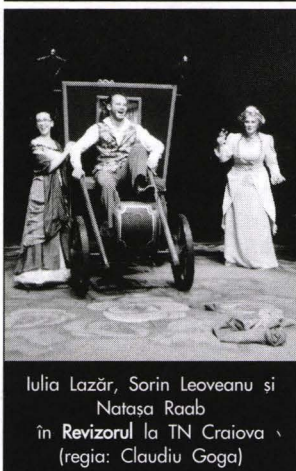


foto: Florinel Chirea



Misterul teatrului

Pentru spectatorul bucureștean care sunt, actrița Magda Stief a apărut, după revoluție, în spectacolele regi-zorului Vlad Mugur, ca o personalitate artistică precis definită: o feminitate agresivă, trăind paroxistic, stăpânindu-și excesele de dragul comunicării cu partenerii, cu publicul. Dar nu e o actriță care să vrea să ne convingă că este Ranevskaia din *Livada de vișini* sau Femeia din *Scaunele*. Ea joacă aceste personaje și expresivitatea ei ludică, intonația departe de firesc, limbajul corporal exersat în desprinderea de „normal” au contribuit la receptarea corectă a poeziei lui Vlad Mugur. Ar fi personaje grotești, dacă umanitatea lor nu ar fi atât de evidentă.

În *Așa este (dacă vi se pare)* combustia internă a actriței sporește misterul personajului: minciunile consecutive nu apropiie pe nimeni de adevăr, ci sugerează complexitatea lui, imposibilitatea de a-l cunoaște prin discurs, prin explicații, prin somații. Misterul teatrului se apropie de misterul vieții, tulburând certitudinile, stimulând dorința de a pătrunde dincolo de aparențe – prin joc, dacă prin altceva nu se poate.

Magdalena Boiangiu



Ranevskaia din *Livada de vișini* de Cehov
(Teatrul Maghiar de Stat din Cluj)

foto: Peltán András



Toamna, ca și primăvara

În fiecare primăvară și în fiecare toamnă, teatrul românesc este scuturat de febra festivalurilor, chiar dacă, în restul timpului, se abandonează unei relaxări mai mult sau mai puțin somnolente. Primăvara și toamna, însă, mai toate *instituțiile teatrale*, cum poartă ele titulatura în sertarele Ministerului Culturii, se trezesc la viață, își dezmoțesc oasele și încep pregătirile în vederea organizării unui festival sau a participării la unul sau mai multe festivaluri. Astfel, se observă că unele teatre trăiesc parcă numai pentru festivaluri, ceea ce este, până la urmă, un semn că există, că nu s-au mortificat. Ce fac teatrele între două, trei sau patru festivaluri? Trimit mesaje - scrisori, faxuri, telefoane, e-mail-uri, casete - cuprinzând oferte pentru un festival sau altul, indiferent de tematică sau profil, de calitatea propriului spectacol. Prezența la o manifestare de acest fel are în sămburele ei un apel viguros: „Fraților, băgați-ne în seamă și pe noi, și noi suntem vii!”. Organizatorii țin seama de aceste semnale patetice ale teatrelor-surori și ale directorilor-frați și, în majoritatea cazurilor, cedează din simpatie sau din compasiune S.O.S.-urilor emițătorilor, fără să țină seama întotdeauna de adecvarea necesară. Așa ajung în programul unor festivaluri spectacole care nu au nici o legătură (vizibilă) cu tema acestora. Așa ajung, să zicem, spectacole-maraton în Săptămâna Teatrului Scurt de la Oradea, alcătuiți experimentale în Festivalul Teatrului Clasic de la Arad, spectacole cu ștaif tradiționalist la „Atelierul” de la Sfântu Gheorghe, dramatizări la Festivalul de Dramaturgie Românească de la Timișoara, drame autentice la festivalul de comedie de la Galați etc. Așa ajung unele spectacole să participe la mai multe festivaluri cu profiluri diferite. Dar toate acestea sunt accidente. Morala fundamentală a festivalurilor de teatru din România cuprinde cunoaștere, schimb, bucurie estetică, competiție, daruri făcute publicului. Așadar, încă o dată, scopul scuză mijloacele.

Dumitru Solomon

E permis tot ce nu e interzis

- în dezbateri, proiectul Legii teatrelor -

Toată lumea e reformistă în principiu, dar efectele neplăcute ale oricărei reforme sunt de evitat de fiecare, personal. Și cea mai lesnicioasă cale este evitarea reformei. Acesta pare a fi motivul pentru care Legea teatrelor - a cărei principală intenție nu ar fi atât introducerea noului, cât înlăturarea vechiului - este contestată, amânată, iar autorii ei sunt ridiculizați. La Masa rotundă inițiată de revista „Scena” și sponsorizată, ca de obicei, de DRUPO S.A. cei mai mulți invitați au răspuns cu amabilitate, dar n-au venit. Am înregistrat opiniile celor care au lucrat la proiect (Nicolae Scarlat, directorul Centrului de Proiecte Culturale al Primăriei Capitalei - ARCUB, Aura Corbeanu, director executiv al UNITER). Ion Caramitru, președintele Uniunii Teatrale din România, în calitate de gazdă, cu experiență în materie de legi, și-a exprimat temerile. Am consemnat și întrebările actorului George Ivașcu și, desigur, pe cele ale membrilor redacției. Este departe de a fi suficient. Considerăm că discuția rămâne deschisă și ținem paginile revistei la dispoziția celor interesați. Dacă totul rămâne cum a fost, se legitimează ceea ce e rău și dispare ceea ce e bun; dacă o lege, mult prea imprecisă pentru a funcționa coerent, va fi adoptată în absența unor discuții purtate de oamenii de specialitate, de vină va fi nu Puterea, ci ei.

Magdalena Boiangiu: Când ne-am propus să dezbaterăm proiectul Legii teatrelor am dorit să vorbim nu despre problemele de salarizare, ci despre sistemul teatral pe care, vrând-nevrând, această lege îl preconizează. Vă sugerez să sărim peste discuția despre necesitatea ei. La modul ideal, o lege a teatrelor, domeniu greu de reglementat, ar trebui să facă în așa fel încât cei talentați să aibă de toate, bani și glorie, iar cei netalentați să poată fi îndepărtați după șase luni de probă. În absența idealului, trebuie să ne mulțumim cu negocieri și compromisuri. Problema e dacă, așa cum sunt formulate în această lege, negocierile și compromisurile duc spre mai bine sau adâncesc disfuncțiile. Un prim aspect

pozitiv al legii îl găsesc în Articolul 4, unde se afirmă că statul garantează libertatea de expresie a artistului. E grozav. După aceea, în multe alte articole se vorbește despre instrucțiunile Ministerului Culturii și Cultelor, care vor norma diferitele aspecte ale acestei libertăți. La un moment dat se spune că autoritățile administrației publice centrale și locale acordă sprijin, în condițiile legii, producătorilor de spectacole și concerte astfel încât să fie stimulat accesul publicului la actele de cultură din acest domeniu. Despre ce acces al publicului este vorba? Despre faptul că va fi subvenționat costul biletelor sau că vor fi subvenționate doar spectacolele pe întregul teritoriu? Sigur, cine plătește comandă muzica - e o lege foarte

veche -, dar în practică numai despre muzică nu se poate vorbi, cum s-a dovedit la Piatra Neamț: cine comandă muzica trebuie să cunoască notele, adică să aibă și niște principii după care să aprecieze ceea ce a comandat. Nu are nici un rost să fie subvenționat teatrul comercial, el se întreține singur. Statul ar trebui să subvenționeze experimentul, noul. Este dificil, și nu numai în România: peste tot li se reproșează autorităților că risipesc banii contribuabililor pentru cai verzi pe pereți. Încă o problemă: în lege se stipulează că managerii sunt numiți după ce câștigă un concurs. De câțiva ani se desfășoară concursuri pentru postul de director-manager și vedem că este o formă fără nici un fel de conținut, când nu are un conținut de-a dreptul prost. Concursul nu înseamnă nimic, se știe de la început cine câștigă. Apoi se zice că „vor fi analizate” performanțele managerului. După ce criterii? Ce va conta aici? Succesul de public? Succesul de critică? Numărul de turnee?

Galoanele și contractele

Nicolae Scarlat: O să încerc să răspund eu, pentru că am contribuit, alături de câțiva - nu foarte mulți, ce-i drept - la compunerea acestui proiect de lege. De o lege era nevoie. Măcar pentru faptul că la ora actuală instituțiile producătoare de spectacole funcționează după niște legi elaborate în urmă cu 25-30 de ani. Există un decret, semnat de Nicolae Ceaușescu, unde se spune că actorii trebuie să aibă fiecare teatru... Toate teatrele din România (vorbim numai de teatre, deși legea urmează să se aplice tuturor instituțiilor de spectacole) continuă să funcționeze după același sistem. Trebuie să ne punem de acord și cu noul Cod al Muncii. Pe de altă parte, în ultimii 12 ani realitatea a evoluat: alături de instituțiile

publice subvenționate au început să apară și instituții private, ale unor persoane particulare sau ale unor societăți, fundații; acest fenomen poate fi și încurajat, și sprijinit financiar. Dar dacă o să li se ceară să funcționeze în același cadru legislativ, se vor duce de răpă. Se opun legii cei câțiva reprezentanți ai unor sindicate, care, la rândul lor, nu reprezintă masa tuturor creatorilor sau a lucrătorilor din domeniul respectiv; ei apără, în mod firesc, doar interesele celor angajați la ora actuală în instituțiile publice de spectacole și concerte și nu vor să vadă că au apărut o mulțime de oameni pentru care trebuie creat un cadru firesc și legal. În București, actorii cei mai buni joacă în mai multe teatre și când se poate, și când nu, iar instituțiile nu-și mai pot face un program. Legislația încă în vigoare spune că actorul angajat într-un teatru și care vrea să joace în alt teatru trebuie să obțină aprobarea directorului său, dar directorul său, ca să nu-l piardă de tot, îi dă până la urmă acordul în orice condiții. Iar teatrele încep să-și piardă personalitatea. De aceea ar fi util sistemul contractelor pe stagiune, pentru că așa s-ar regla niște lucruri și, în loc să discutăm despre galoanele obținute pe parcursul unei cariere, am discuta despre utilitatea fiecărui actor la un moment dat, despre prestația lui efectivă. S-ar introduce un sistem de evaluare prin care un actor poate fi plătit între 10 lei și 1 000 de lei; o dată la șase luni se face o evaluare. Îmi veți spune că apare subiectivitatea. Dar e firesc, oriunde apare subiectivitatea.

Magdalena Boiangiu: Nu numai. Apare și destinul. Există foarte mulți actori mari care nu joacă timp de o stagiune sau două. Ce faci, îi plătești cu 10 lei? Le desfaci contractul de muncă?

Nicolae Scarlat: Dacă au contract pe o stagiune, la sfârșitul stagiunii, eu, ca director, nu le reînnoiesc contractul. Problema nu se pune doar pentru actori; ca practicieni, avem mari dificultăți cu corpul tehnic. A existat o specializare care nu mai poate fi menținută: un tehnician în teatru trebuie să facă de toate, de la măturat scările la condus mașina, de la montat decorul la schimbat siguranțele. Dar el trebuie motivat salarial.

Concursuri de împrejurări

Magdalena Boiangiu: Apare din nou întrebarea cine își asumă răspunderea pentru menținerea unora și eliminarea altora, fie ei artiști sau tehnicieni.

Nicolae Scarlat: Până una-alta, conducătorul, directorul instituției. Care ajunge director printr-un concurs,



Ion Caramitru: „Și eu m-am angajat să fac o asemenea lege...”

mai mult sau mai puțin, de împrejurări. (Râsete.) Noi am încercat să propunem un sistem mai rezonabil, aplicat și în alte părți: teatrele să fie conduse de către un consiliu alcătuit din oameni din afara teatrului, oameni de cultură, industriași, care iubesc teatrul. Tofan e un exemplu. Aceștia propun cuiva să fie director și acela acceptă sau nu. Mi se spune de către specialiști că nu se poate, că în România principiul concursului nu poate fi încălcat. E în lege! Dar legea trebuie să fie un cadru, ea nu dă soluții; legea nu poate și nici nu trebuie să intre în amănunte. La Piatra Neamț nu a funcționat comunicarea cu nivelul de decizie.

Magdalena Boiangiu: Nu s-a produs un abuz la nivelul de decizie?

Nicolae Scarlat: Din punct de vedere legal, se poate spune că nu.

Magdalena Boiangiu: Eu am pomenit cazul de la Piatra Neamț, dar am asistat la un șir de scandaluri – „Nottara”, Naționalul din Cluj – și știm că altele mocnesc. E clar că sistemul nu funcționează! Într-un loc a fost un deficit de comunicare, dincolo a fost paranoia – se pot da o mulțime de explicații –, dar sistemul nu funcționează!

Nicolae Scarlat: Da, și de aceea am insistat să stabilim un cadru cât mai flexibil și, fără a elimina subiectivitatea – pentru că nu se poate –, să punem la dispoziția creatorului posibilitatea de a intra în contact cu cât mai multe „subiectivități”.

George Ivașcu: Dumneavoastră puneți bazele unui sistem liberal, în timp ce lipsește o elementară protecție socială. Ați spus că un actor poate fi plătit între 10 lei și 1 000 de lei. Să zicem că asta ar fi grila. La americani figurația nu poate fi plătită sub 50 de dolari, indiferent de aportul la spectacol.

Nicolae Scarlat: De ce? Cine a stabilit așa?

George Ivașcu: Sindicatul!

Nicolae Scarlat: Asta ar trebui să facă și sindicatul de aici, dar ei nu înțeleg și îmi spun că nu au nici măcar un avocat, pentru că nu au bani să-l plătească. Breasla aceasta trebuie adunată într-un fel, nu știu dacă în sindicat, uniune de creație sau ce-o fi, ca să se poată impune anumite reguli. Abia atunci o să putem discuta și despre statutul artistului și o să-l putem legifera. Sindicatul trebuie să impună niște reguli ale jocului.

George Ivașcu: Dacă sunt inclus într-un proiect, acesta trebuie să-mi asigure suma necesară supraviețuirii până la următorul proiect, astfel încât să nu fiu muritor de foame sau să ajung să cânt în piața publică. Un alt lucru care trebuie luat în calcul este mentalitatea publicului. La ora asta, teatrul se află într-un moment benefic, pentru că publicul a revenit. Pot să spun că la „Nottara”, la Național, la Comedie sălile sunt arhipline. Mă uit la Național, mă uit la „Nottara” – se poate juca și marțea, și miercuria... Publicul românesc vrea să vadă spec-

tacole de calitate, cu actori și cu regi-zori renumiți, și e obișnuit cu teatrele de repertoriu: „Nu merg astăzi, merg când am timp”. Nu cred că dacă anunțăm acum că spectacolul cutare va avea zece reprezentații, în cele zece reprezentații va fi văzut de toți cei care doresc să-l vadă.

Cine plătește cazanul?

Ion Caramitru: Prima mea observație este oarecum tautologică: legea unui domeniu trebuie să rezolve în primul rând problemele fundamentale ale acelui domeniu. În reforma teatrului acestea sunt: modificarea modului de subvenționare a actului teatral, a modului de angajare a salariaților și a modului de stimulare a productivității. Toate aceste trei lucruri nu apar în lege. Se păstrează același sistem de salarizare – grila cunoscută de noi, cea a sistemului bugetar –, contractele rămân la fel (unele pe termen determinat, altele – nedeterminat), nu se schimbă nimic. Apar alte tipuri de instituții, cele vechi nu sunt eliminate, dintre cele existente

unele își vor modifica numele, sau structura, sau modul de a exista, în funcție de această nouă împărțire, și atunci înseamnă că această chestiune ar trebui să fie prinsă în niște anexe foarte complicate. Dacă rămân cele care sunt și noile instituții vor fi acreditate prin lege, va fi nevoie ca și ele să fie subvenționate, mai mult sau mai puțin, deci vor fi necesare mai multe fonduri de la stat.

Trebuie să-i dai bani din buget unui teatru nou sau să faci alt tip de buget pentru un teatru care se înscrie într-un alt sistem. S-ar putea ca bugetul unui viitor teatru-gazdă să fie mai mare decât bugetul de acum al unui teatru de repertoriu. Și eu m-am angajat să fac un asemenea tip de lege și pe urmă tot eu am anunțat că n-o mai fac. Pentru că toate calculele m-au dus în neant. Dacă este vorba de reformă, dacă vrem o lege a reformei și nu una de tranziție, atunci reforma trebuie să formuleze regulile pieței deschise în domeniul respectiv. Ar urma să nu mai existe contracte pe termen nedeterminat; toate trebuie să fie pe termen determinat. Dar asta presupune existența unor agenții de

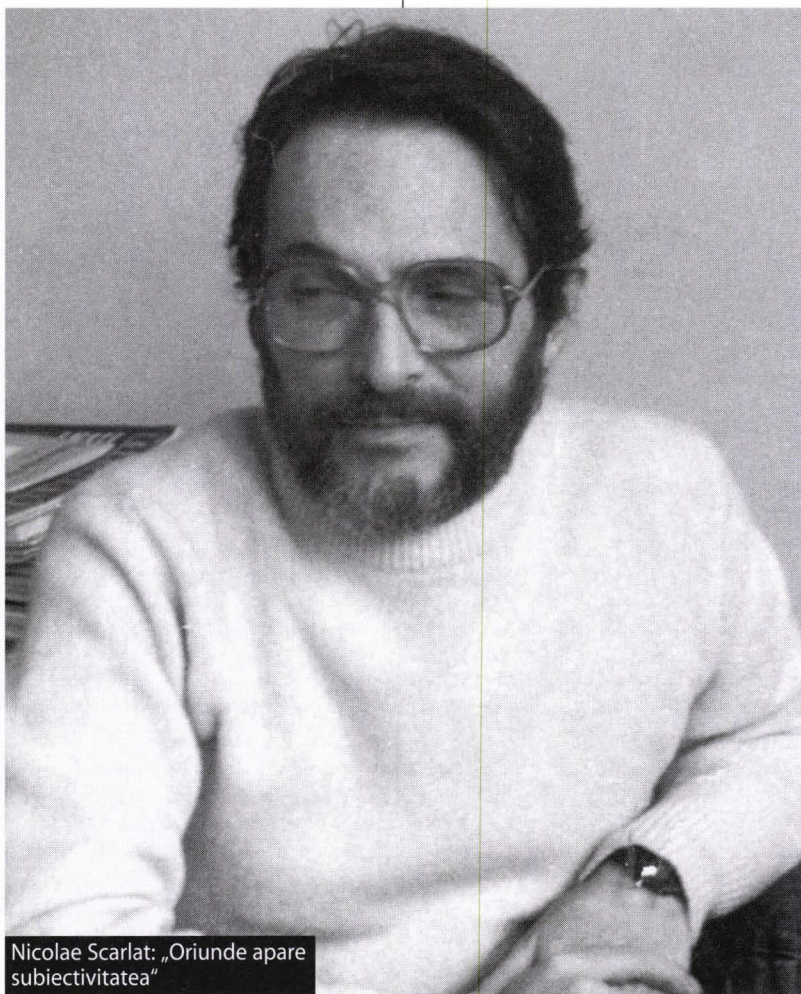
impresariat, a unei piețe de artă puternice și bogate, o piață de filme, de televiziune, dublaje la filme, permițându-i celui care lucrează în domeniu să aibă mai multe locuri de unde să poată să câștige. Câtă vreme noi nu avem nici o piață, câtă vreme prețul biletului de intrare la concert și la teatru este așa cum este, iar finanțarea de către minister, acolo unde e cazul, sau de către autoritățile locale, se ridică până la 97% și, în unele cazuri, până la 100% din cheltuieli, teatrele neputând să aducă mai mult de 3% valoare în bani prin bilet, reforma va sparge canoanele și va ucide ceea ce există. De aceea eu cred că reforma în cultură trebuie făcută după reformele economice și când schimbările sociale și juridice vor ajunge la un nivel acceptabil!

Nicolae Scarlat: Această lege asta a vrut să creeze, un cadru, nu să dea soluții.

Ion Caramitru: Mai sunt și alte legi care trebuie modificate; prin ordonanțe de urgență s-ar putea obține soluții pentru situațiile speciale. Să luăm exemplul orașului Iași. Publicul Teatrului Național din Iași este, în proporție de 99,9%, alcătuit din cetățeni ai orașului Iași. El se adresează locuitorilor orașului pe al cărui teritoriu există, dar primăria din Iași nu are nici o obligație față de Teatrul Național din Iași. Pentru că i se spune Național, el este subordonat Ministerului Culturii. Dacă Teatrul Național din Iași are nevoie de reparații la cazanul de încălzire, acestea sunt achitate din bugetul Ministerului Culturii, deși căldura care vine din noul cazan încălzește teatrul și pe spectatorii ieșeni. După părerea mea, orașul pe teritoriul căruia este teatrul ar trebui să preia cheltuielile de întreținere, cele pentru reparații generale, tot ce aparține clădirii și, dacă ea se prăbușește peste publicul din Iași, vina va fi a primăriei.

A doua sursă de finanțare ar trebui să vină de la județul pe raza căruia se află respectivul Teatru Național. Din aceste fonduri s-ar achita cheltuielile legate de mișcarea acestui teatru în județ, în turnee. Cea de a treia sursă de finanțare, de la Ministerul Culturii, să fie pentru salarii și să acopere proiectele de interes național și internațional: festivaluri etc. Dacă undeva crapă, tot mai rămân două surse, pe când așa, dacă o să crape bugetul Ministerului Culturii, crapă și cazanul de la Iași!

Nicolae Scarlat: Am fost atacați noi, cei care ne-am ocupat de acest text



Nicolae Scarlat: „Oriunde apare subiectivitatea”

de lege, reproșându-ni-se că este o lege liberală. Există și un alt proiect, ne-liberal - l-am văzut -, care prevede un sistem de vizionări, o subordonare absolută față de Ministerul Culturii.

Magdalena Boiangiu: Așteptarea propusă de Ion Caramitru poate duce la o degradare și mai puternică a situației existente: scandaluri ca acelea pomenite mai înainte și tensiuni, conflicte, un număr mic de premiere, absența perspectivei. Ceea ce discutăm acum este o lege de tranziție; în viitor, ori nu va mai fi nevoie de nici o lege, ori se va face una mai bună.

Nici o lege nu poate opri un nebun să acționeze

Aura Corbeanu: Legea ne oferă un instrument cu care putem acționa. Pentru directorul de teatru, această lege, corelată cu legea salariilor, va fi un lucru foarte bun. Am trimis în toate teatrele copii după materiale, cu specificarea: „Atenție! Este o lege care privește instituția condusă de dumneavoastră!” și am sperat că în cadrul fiecărui teatru vor fi dezbatute, discuții. Acest lucru nu s-a întâmplat.

Nicolae Scarlat: Ar fi o percepție greșită a intenției legiuitorului ideea de a decide care dintre cele 60 de teatre, câte avem la ora actuală, își va schimba profilul sau denumirea. Intenția este favorizarea inițiativei, a înființării unor forme noi. ARCUB, unde sunt director, este un centru de proiecte culturale; prin noua lege el poate fi asimilat cu ceva, dar, după legislația care era și este încă în vigoare, ARCUB-ul nu putea fi nici înființat, pentru că nu se încadra în nimic.

Alice Georgescu: Bun, e o lege cu caracter prospectiv. Dar pentru teatrele deja existente ce face această lege?

Nicolae Scarlat: Nu face nimic, așa cum bine a spus consilierul nostru juridic! Administratorul teatrului respectiv, proprietarul, dacă vrei, adică ordonatorul principal de credite poate spune oricând: nu mai am bani și închid instituția! Cu legea asta sau fără legea asta! Nu despre asta este vorba! Conform legilor în vigoare, nu numai în România, ci oriunde în lume, cel care a înființat o instituție poate să o și desființeze. Ceea ce s-a întâmplat la Operă este iar un exemplu, nu? A desființat-o și a reînființat-o a doua zi!

Magdalena Boiangiu: Există teatre cu firmă, cu trupe, cu manager, cu buget, care s-au autodesființat prin lipsă de activitate.



Aura Corbeanu: „Uitați-vă cum arată teatrele pentru copii!”

Nicolae Scarlat: Legea nu spune decât că va exista un sistem de evaluare; acesta urmează a fi elaborat de autoritatea în domeniu a statului, adică Ministerul Culturii și Cultelor. Acesta trebuie să adauge la lege în ce condiții are loc concursul de manager, în ce condiții se poate trece la o concesiune și așa mai departe: legea concesiunii există! Legea prevede că pot lua o concesiune fie persoanele fizice cu autoritate în domeniu, fie fundațiile, asociațiile etc. Dacă UNITER vrea să preia un teatru, prin această lege poate să o facă. Această trecere a unei instituții de un tip la o instituție de alt tip este, fără îndoială, la latitudinea ordonatorului de credite.

George Ivașcu: Dar, din momentul când această lege va funcționa, primăria poate să decidă că în București rămâne doar un singur teatru municipal, subvenționat, cinci devin teatre de proiecte și celelalte două devin teatre-gazdă.

Nicolae Scarlat: Mă îndoiesc că acest lucru este posibil, chiar dacă un nebun ar dori. Pentru că există opinie publică... (Râsete.) Nu vă supărați, când au ieșit actorii în stradă la un

moment dat, cu niște ani în urmă, s-a simțit lucrul ăsta!

Magdalena Boiangiu: La ora aceasta pericolul nu vine de la Consiliul general, ci de la inactivitatea teatrelor.

Alice Georgescu: Iar ordonatorul de credite nu face nimic!

Nicolae Scarlat: Legea prevede măsuri de protecție socială: cei care au contracte pe durată determinată, pe o stagiune, și cărora instituția nu le poate asigura locuință, urmează să primească o indemnizație. Pentru teatrele din provincie această problemă este de o importanță capitală!

„Nu-ți convine, iau pe altul“

George Ivașcu: Eu sunt într-o situație privilegiată, sunt solicitat în această perioadă, deci întrebările nu se referă la panica mea personală, ci la problemele acelor actori care nu au cum să aibă *box-office*, pentru că sunt angajați acum în colective rău conduse, unde nu le sunt puse în valoare calitățile.

Dumitru Solomon: Cine ar trebui să se teamă de această liberalizare? Cei mai puțin solicitați. Tu ești un actor

solicitat, alții sunt mai puțin solicitați. Asta-i situația!

Magdalena Boiangiu: Puteți pune semn de egalitate între solicitat și talentat?

George Ivașcu: Se poate spune că lipsește, așa cum spunea domnul Caramitru și de impresariat, un *box-office* real!

Magdalena Boiangiu: Regizorii au un *box-office* care funcționează după niște criterii neinteligibile pentru mine: cer și primesc!

Nicolae Scarlat: Dar funcționează! Unii cer și nu obțin, alții mai lasă din preț...

Magdalena Boiangiu: Și dacă spectacolul iese prost, dau banii înapoi?

Nicolae Scarlat: Sistemul încă existent nu leagă remunerația de succes. Dar au început să se facă și contracte în care regizorul și scenograful sunt remunerați potrivit încasărilor. Un spectacol de la Teatrul „Nottara”, contractat de Vlad Rădescu, atribuie realizatorilor un procent din încasări

și lumea e mulțumită, pentru că spectacolul se vinde. Un lucru îi sperie pe cei aproximativ 60 % dintre actorii valizi, care la ora asta sunt un fel de funcționari la stat, adică sunt angajați undeva, au un salariu fix ș.a.m.d.: ei se tem că o parte din teatrele din teritoriu își vor pierde statutul. Deocamdată lucrurile merg, dar asta nu înseamnă că merg bine. Nimeni încă nu e pregătit să-și ia soarta în propriile mâini și să devină liber profesionist, deși, la ora actuală, avantajele ar fi considerabile. Mișcarea teatrală nu se rezumă la niște teatre de repertoriu subvenționate. Nici un buget nu va putea suporta, în actualele condiții – când banii, după ce că sunt puțini, mai sunt și prost administrați –, o armată de 30-40 de tehnicieni într-un teatru, care cer ore suplimentare și nu lucrează decât ceea ce e „de specialitatea lor”: dacă vede că a căzut un decor, nu pune mâna să-l ridice, pentru că... el „nu e de la decor!”. În cadrul sondajului

efectuat, servind drept pretext pentru amânarea legii, era normal ca aceia care mai aveau câțiva ani până la pensie să ceară să nu se schimbe nimic, dar să primească salarii mai mari, după cum normal era ca și cei care erau de câțiva ani în meserie să spună în cor: da, domnule, vrem să se schimbe!

Marinela Țepuș: Și au spus așa? În primul sondaj făcut de mine, acum cinci ani la „Nottara”, toți actorii tineri voiau salariul ăla mic, așa cum e, dar să fie sigur!

George Ivașcu: Da, este o teamă existențială, declanșată de liberalizarea din cinematografie. Tristețea că nu se mai face film îl încearcă pe actorul român și el își pune problema dacă nu se va întâmpla același lucru și cu teatrele: ce ne facem dacă nu se va mai putea juca? Ce să fac, dublaje?! De acord, deși nu am făcut până acum, dar unde? Ce m-a protejat pe mine până acum a fost tocmai teatrul. Pe mine, personal. Am aler-

Din Legea privind instituțiile publice de spectacole și concerte (proiect)

Art.4. - Statul protejează în mod egal activitățile din domeniul artelor spectacolului, garantându-le libertatea de expresie artistică.

Art.5. - Autoritățile administrației publice centrale și locale acordă sprijin, în condițiile legii, producătorilor de spectacole și concerte, astfel încât să fie stimulat accesul publicului la actele de cultură din acest domeniu.

Art.8. - (...) (3) Instituțiile publice de spectacole și concerte au în administrare bunuri imobile și mobile, între care cel puțin o sală de spectacole și dotările scenice aferente și dispun de mijloace financiare necesare pentru organizarea și desfășurarea activității specifice în condiții care să asigure continuitatea, regularitatea, calitatea și accesibilitatea spectacolelor și concertelor prezentate.

Art. 16. - Metodologia de aplicare a criteriilor de stabilire a salariilor de bază între limite și a normelor de evaluare a performanțelor profesionale individuale pentru funcțiile de specialitate artistică și tehnică din instituțiile de spectacole și concerte se stabilește prin norme metodologice elaborate de Ministerul Culturii și Cultelor și aprobate de Guvernul României.

Art. 17. - (1) În cazul personalului încadrat în funcții de

specialitate artistică sau tehnică contractele de muncă individuală se vor încheia:

- a) pe o durată determinată de până la un an sau pentru o stagiune
- b) pe durată nedeterminată

2) încadrarea personalului se face pe bază de concurs sau examen organizate în condițiile legii.

Art. 22. - (1) Conducerea, organizarea și gestionarea activității instituțiilor publice de spectacole și concerte se exercită, în baza unui contract de management, de către un director sau director general, desemnat pe bază de concurs organizat în condițiile legii.

Art. 26. - Prin contractul de management autoritatea administrației publice semnatare este obligată a-și asuma condiții minimale de finanțare din alocații de la bugetul de stat sau bugetele locale, după caz, a cheltuielilor instituțiilor în cauză, pe întreaga durată a contractului.

Art.27. - Conținutul cadru al contractului de management, criteriile de performanță cuantificabile, precum și modalitățile de evaluare a îndeplinirii acestora se stabilesc prin norme metodologice aprobate prin hotărâre a Guvernului, la propunerea Ministerului Culturii și Cultelor.

gat mai mult, ce-i drept, dar am avut un trai decent, fără să fac lucruri care îmi displăceau, dar aduceau bani. Când s-a produs dezastrul în cinematografie, tot așa s-a spus: „Dar o să câștigați mai mult!” Iar acum se spune: „Nu-ți convine? Nu-ți convine cât te plătesc? La revedere! Iau pe altul!” și așa și e. La unele televiziuni și pentru unele reclame, oamenii se duc pe nimic! Știu de la studenții mei, cărora le spun: „Măi copii, măcar metroul să vi-l plătească!”. Mi-aș dori să existe o lege care să-i pedepsească pe acești profitori.

Dumitru Solomon: Da, dar atunci ar trebui să existe și legi care să-l oblige pe angajator să-i plătească pe studenții ăștia!

George Ivașcu: În televiziune și în cinematografie condiția actorului s-a degradat înfiorător... și mi-e teamă ca lucrurile să nu se agraveze. Din fericire, teatrul a redevenit o soluție – nu numai pentru noi, dar și pentru public. Multă lume îmi spune: „M-am săturat de tâmpeniile de la televizor!”. Oamenii au fugit din timpul meciului cu Slovenia și au venit să vadă *Oscar*; a fost o sală arhiplină.

Dumitru Solomon: Și la Brașov era sala arhiplină când la televizor era un meci destul de important.

George Ivașcu: Exact. Și mi-e frică să nu pierdem această creastă de val. Mi-e frică, pentru că sunt tânăr, și, culmea!, mai am atâția ani în față și sper să mă ajute Dumnezeu să pot face meseria asta cât mai multă vreme. Am colegi pe care îi admiram de când eram puști și văd că sunt și acum în vână, dar nu lucrează!

Nicolae Scarlat: Legea vrea să stabilească un cadru fizic pentru această meserie: felul cum trebuie să funcționeze instituția, începând de la lucrurile concrete, de la întreținerea clădirii și a instalațiilor, până la folosirea stimulativă a creatorilor.

Salariul și responsabilitatea

Aura Corbeanu: Uitați-vă cum arată teatrele pentru copii! Când te duci cu copilul tău de mână la Teatrul „Creangă” sau la Teatrul „Tândărică”... totul e murdar, miroase a mușgai... Eu, ca mamă, sunt disperată și nu înțeleg nimic din ce se întâmplă. Finanțatorul trebuie să-și asume acest lucru. Să întrețină și spațiul! Aceste lucruri contează și nu e vorba doar de confortul actorului la repetiții, ci și de atmosfera generală din teatru. Conform acestui proiect de lege, directorul va avea libertate de decizie în materie de salarii, dar și de priorități. Acum, când vine subvenția – la rectificarea de buget, de pildă –, teatrul X primește bani și-și

cumpără calorifere, chiar dacă nu-i trebuie! Or, dacă banii veneau mai din timp, putea să-și pună aer condiționat în sala de repetiții.

Nicolae Scarlat: Repet, cheia de boltă a acestui proiect de lege este principiul de salarizare.

Magdalena Boiangiu: Eu cred altceva: cheia de boltă a unui proiect de lege ar trebui să fie responsabilizarea conducătorului.

Alice Georgescu: Uite, citesc aici: „Conținutul-cadru al contractului de management, criteriile de performanță cuantificabile, precum și modalitățile de evaluare a îndeplinirii acestora se stabilesc prin norme metodologice aprobate prin hotărâre de guvern, la propunerea Ministerului Culturii și Cultelor”. Prin urmare, traducând asta în limbaj comun, Ministerul Culturii ce face?

Nicolae Scarlat: Elaborează un set de norme imposibil de prins în lege.

Alice Georgescu: Și nu vor intra în contradicție cu legea? Sau nu se vor bate cap în cap normele pe care le elaborează Ministerul Culturii cu principiile ordonatorului de credite?

Nicolae Scarlat: În general, cu excepția Ministerului Culturii, pentru

fiecare județ există alte legi. Ordonatorul nu este neapărat un specialist în materie și pot apărea disfuncții.

Aura Corbeanu: O politică valabilă pentru cultură ar trebui să aibă o strategie reflectată și prin norme.

Alice Georgescu: Dar asta e iarăși pentru viitor!

Magdalena Boiangiu: Legea e necesară, chiar și așa imperfectă cum e. Dar cred că ea ar trebui să aibă mai multe garanții pentru a nu distruge ceea ce există. Trăim într-o țară săracă și s-ar putea ca în următorii 5-10 ani această țară să nu mai poată să-și întrețină teatrele de repertoriu. Trebuie făcut cumva ca din cele existente – 40 sau 60 – să poată fi salvate 10, 20 sau 25. Cele care merită! Și în această competiție vor învinge acele trupe cu manageri care știu să le pună în valoare.

Nicolae Scarlat: Unul dintre cei mai buni manageri iese la pensie acum, a fost directorul Teatrului Național din Craiova: Emil Boroghină. Sigur că sunt foarte puțini manageri. Cum s-a dovedit, nu e suficient să fii un foarte bun actor sau un foarte bun regizor pentru a putea conduce o trupă.



George Ivașcu: „Mi-e frică, pentru că sunt tânăr”

foto: Dragoș Robatzchi

Opinii sindicale

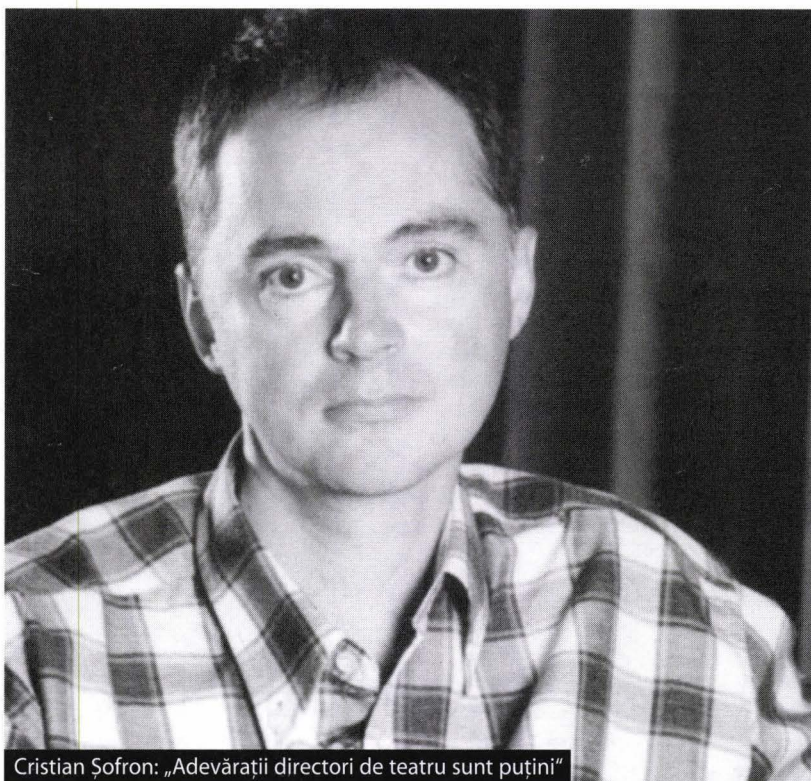
– de vorbă cu Cristian Șofron, președintele Uniunii Sindicatelor din Instituțiile de spectacol, secretar confederal al BNS –

După ce, vreme de vreo unsprezece ani, s-a tot vânturat ideea de reformă a teatrelor, iată că s-a ajuns să se vânture și aceea de lege a teatrelor. În ce măsură crezi tu, ca actor și ca reprezentant al Sindicatului artiștilor, că acest proiect de lege este favorabil mișcării teatrale românești?

Părerea mea este că o lege a teatrelor, în forma în care am citit-o noi, în proiect, este absolut inutilă, în sensul că, într-o societate ca a noastră, fără o economie autentică, ea nu poate funcționa. Am pus inițiatorului acestui proiect – domnul Mihai Mălaimare – întrebarea: cât ar trebui să câștige un actor din România pe un contract semnat cu teatrul din Reșița, de pildă, ca să poată sta liniștit acolo două luni (perioada de repetiții), să trimită ceva bani și familiei și, eventual, să mai poată pune și ceva deoparte, pentru timpul când s-ar putea să rămână fără angajament? Nemaivorbind de faptul că nu există nici o asigurare specifică. Toată lumea face referiri la viața artiștilor americani, dar nimeni nu se gândește că acolo există o protecție socială adevărată și că banii câștigați pe un proiect îi asigură actorului respectiv un trai liniștit pe vreo doi ani. Chiar și ajutorul de șomaj îi poate asigura o minimă existență. Apoi, măntreb, dacă sunt așa de eficiente, de ce există în Europa atât de puține Legi ale teatrelor? „Reforma culturală” sună frumos, dar oare nu-i o nesăbuiință să vrei să faci cu orice preț cultura rentabilă? Personal, mi se pare absurd să ne gândim la o cultură de piață.

La o masă rotundă organizată de revista "Scena", pe tema acestei legi, se vehicula ideea următoare: cheia de boltă a legii o va constitui modul de salarizare, care nu va mai ține cont de vechime, ci va avea un minimum și un maximum.

E absurd. Dacă tot liberalizezi cultura, atunci fă-o până la capăt! Nu mai pune nici un fel de opreliști! Dar, dacă hotărăști că salariul maxim este de 9 000 000 de lei, atunci ce liberalizare mai e și asta? Fără a mai vorbi de faptul că banii vin tot de la buget.



Cristian Șofron: „Adevărații directori de teatru sunt puțini”

Practic, ne prefacem că facem reformă.

În acest caz, nu crezi că ar fi mai nimerit ca ordonatorul de credite să fie mai atent cu numirea directorilor de teatru? Să încerce a-i face mai responsabili pe aceștia de felul cum cheltuiesc banii statului?

Fără discuție. De fapt, asta e problema cea mai importantă. Se vorbește foarte mult despre managerii teatrali, dar, în fond, adevărații directori de teatru sunt foarte puțini. Sunt voci care spun că, pentru a conduce cum trebuie un teatru, trebuie să vii din afara lui. Eu socotesc că numai un om de cultură și un mare iubitor de actori își poate găsi locul în fruntea unui teatru. Avem destule exemple de oameni presupuși a fi buni manageri și care au clacat.

Dar oare îi trage cineva la răspundere pe directorii iresponsabili?

În noul proiect de lege este prevăzut un interval – mi se pare, de patru ani –, în care o persoană poate ocupa funcția de director, apoi, dacă are

rezultate notabile, mai poate conduce teatrul încă doi ani. Discutabil rămâne, însă, un alt aspect. Se spune că, dacă un director are rezultate proaste, se dă un nou concurs, în urma căruia noul numit va prelua conducerea împreună cu vechiul director, care-l va "conșeia" pentru o vreme, până ce noul venit se va familiariza cu problemele teatrului. E o copilărie. Legea are prea multe ambiguități ca să poată fi pusă în practică.

Au fost invitați reprezentanții Sindicatului artiștilor la elaborarea acestui proiect?

Nu. Abia după ce a fost elaborat, la cererea noastră expresă, am fost invitați la discuții. Avem niște propuneri. Ni s-a promis că se va ține cont de ele. Așteptăm. De altfel, noi am organizat o întâlnire la care au participat reprezentanți din douăzeci și nouă de teatre din țară și s-a votat în unanimitate respingerea unei astfel de legi.

A consemnat
Marinela Țepuș

Acordul fin

De fiecare dată era la fel: invitații, probabil demnitari și importanți oameni de cultură, lăsau locurile goale și tinerii, intrați fără bilet, le ocupau fotoliile. Festivalul s-a dorit a fi unul cu ștaif și înalte patronaje – și așa a și fost în prima seară, cu loja oficială ocupată, cu o tribună care era ca nuca în perete în decor (dacă ar fi fost prezent, Vlad Mugur ar fi făcut urticarie), cu discurs, cu „artiștilor le-au fost oferite flori” (ba chiar și un premiu). Din fericire, spectacolul – **Hamlet** – a fost foarte bun, și aplauzele au fost sincere, și bucuria de a fi fost acolo la fel, dar lacrima din vocea lui Sorin Leoveanu ne-a dat certitudinea că pe Vlad l-am pierdut definitiv. Pentru mine au existat în acest festival, producând grade diferite de satisfacție, spectacolele (în ordinea afișului) lui Radu Apostol, Victor Ioan Frunză, Cătălina Buzoianu, Alexandru Dabija, Yuri Kordonsky, Ada Lupu. Restul au figurat.

Generozitatea selecției este, în primul rând, un simptom al grandomaniei: numărul mare de prezențe pe afiș (cu motivația „alături de ceea ce e bun am propus și ceea ce este foarte interesant”) ar trebui să fie dovada unui climat teatral efervescent, unde, sub raport estetic, o tradiție solidă este mereu confruntată cu elanul inovator, unde creatorii – sensibili la profundele mutații din societate – încearcă să confrunte anomia (sperăm) temporară a vieții publice cu eternitatea criteriilor etice. Din frecventarea conștiințioasă a secțiunii oficiale nu a reieșit decât puterea unor individualități de a coagula energiile trupei și neputința altora de a construi un spectacol limpede în opțiunile sale, fie ele tradiționale, moderne sau postmoderne, unde actorii să fie solidari cu regizorul și respectuoși cu spectatorul. Vreau să spun că eșecurile nu sunt o consecință a unor titanice ambiții, ci, dimpotrivă, a modestiei elanului creator. Nici măcar tentația evazionismului nu se concretizează în basme compensatorii: când decolează de la sol, spectacolele sunt expresia obsesiilor regizorale și nu orice nevroză este fertilă. Dacă festivalul și-ar fi dorit să atragă atenția asupra deficitului de energie din teatrul românesc profesionist – și cred că absența unui spectacol cu o

piesă românească nu este o întâmplare, ci tocmai expresia unei legături fragile sau superficiale cu ceea ce se întâmplă dincolo de scenă – ar fi fost cazul să ni se propună un dialog cinstit și nu lectura înșelătoare din caietul festivalului, unde ni se promit șaisprezece capodopere.

litatea lui. Arta spectacolului în România nu se află într-un moment fast, deși există spectacole foarte bune și performanțe actricești remarcabile. Personal, nu cred că această situație poate fi modificată printr-un decret, dar cred că un festival oscilant sub raportul calității și

Hamlet de Shakespeare la TN Cluj, în regia lui Vlad Mugur



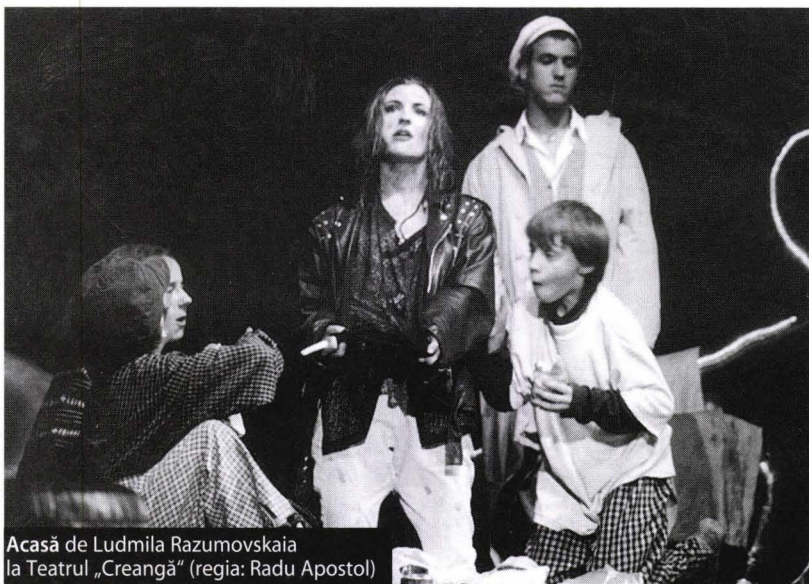
foto: Nicu Cherciu

Festivalul poate fi organizat de UNITER, de Ministerul Culturii și Cultelor sau de Asociația pescarilor sportivi, organizatorii nu pot modifica sau influența calitatea spectacolelor. Ei pot da la timp biletele tuturor celor interesați, pot asigura confortul invitaților și pot, prin mici și tandre gesturi, să confere sentimentul de apartenență la un grup celor care se simt marginalizați, nedreptați sau ocoliți. Dincolo de bâlbâielile de la manutanță, unde au lucrat numeroase colective și au muncit puțini oameni, supărătoare anul acesta a fost sugestia conform căreia o nouă conducere a Teatrului Național din București (și, pe cale de consecință, a festivalului) și prezența președintelui țării la deschidere asigură calitatea teatrului românesc. Periculoasă poate fi tendința de a transforma dorința succesului în rea-

confuz sub raportul criteriilor, cum a fost acesta, unde valorile au stat în rând cu mediocritățile și imposturile, aduce o substanțială contribuție negativă la tulburarea dialogului sincer între creatori, între aceștia și public. Și, pentru a nu rătăci printre subînțelesuri, vreau să spun că programarea în festival a spectacolului **Fecioara și moartea** de la Teatrul Național din Iași, montat de un talentat regizor și jucat de trei actori, în alte împrejurări excelenți, nu le-a făcut creatorilor nici un bine. Chiar dacă punem pe seama condițiilor de turneu diluarea emoției și falsul în reprezentarea relațiilor, spectacolul tot unul oarecare rămâne – și nu-i voi insulta pe creatorii săi cu presupunerea că ei nu știu acest lucru. La cealaltă extremă, **Idiotul**, de la Sibiu, un spectacol construit, se pare, foarte savant, în deplinul dispreț al

spectatorului, plictisit după ce a renunțat la vânărea înțeleșurilor, enervat după ce a tot ciulit urechile, doar-doar o înțelege vreun cuvânt și a trăit sincer invidia față de cei care respiră solidar cu actorii, preoți ai unei secte încă departe de a deveni o religie. Nu este singurul caz în care prestigiul creatorilor, dobândit în alte împrejurări, a putut fi singura explicație plauzibilă a invitării. Le-am plasat la extreme pentru că mi se par a fi semnificative pentru lupta cu cuvântul dusă de mulți creatori din teatrul românesc: într-un loc, cuvântul ține loc de act scenic, discurs explicit și redundant, dincolo, cuvântul este aproape eliminat, înlocuit cu stări confuze și ritualuri obscure.

Mai funcționează și sindromul deplasării, care – după părerea mea – e mai mult decât disconfortul adaptării la o altă scenă. E evident, echilibrul profesionalismului este fragil: un spectacol poate fi foarte bun într-o seară și bun în alta, dar oscilațiile nu se pot întinde de la foarte bun la foarte prost. Dar cred că mai funcționează și o altă componentă. Un grup de critici pleacă într-un oraș pentru a vedea niște spectacole. Când se bucură de generozitatea unor sponsori, acțiunea se numește festival și se dau premii. În acest context, un spectacol este declarat, corect (dacă se ține seama de baza de selecție), cel mai bun și colectează unul sau mai multe premii. I se creează o aură, meritată în ambianța respectivă, străină de consistența cri-



Acasă de Ludmila Razumovskaia la Teatrul „Creangă” (regia: Radu Apostol)

terilor caracteristice pentru respectivii critici când funcționează ca individualități independente. Amintirea entuziasmului local creează obligația entuziasmului general și când contaminarea nu se produce în mod natural, moderatorul discuțiilor critice impune „gândirea unică” cu toată autoritatea dată de o mulțime față de un individ rebel. De aici ar trebui să pornească o dezbatere serioasă despre autoritatea criticii și a cronicarilor de teatru. Au contribuit la diluarea ei și transformările suferite de presa cotidiană, și tirajele confidențiale ale presei culturale, și năvala unor condeie, folosind un ton apodictic când își vând ignoranța. Noii

veniți încearcă să se legitimeze prin afilierea la unul din grupurile care par că dețin sau chiar au puterea de a legitima condiția de critic a unuia sau a altuia, de a da premii pentru cărți, de a oferi statuete dacă nu foarte frumoase, măcar foarte grele, de a recomanda pentru un voiaj teatral în străinătate, de a asigura invitații la un asemenea festival, ba chiar de a face unora onoarea participării la acele recepții cu mâncare și băutură pentru cei puțini, dar bine aleși. După cum se vede, motorul oportunismului este alimentat cu avantaje derizorii, dar consensul realizat pe baza lui situează creația propriu-zisă pe altă șosea decât cea unde se târăște, cu aerul că fuge, singură, „caravana criticilor dramatici”. Dacă la acestea se adaugă suficiența festivismului, inerent până la un punct, al organismelor oficiale se poate înțelege de ce la această ediție, în ciuda, sau poate tocmai datorită aplauzelor furtunoase de la finalurile tuturor spectacolelor, am rămas cu impresia că a fost pus în priză un aparat de recepție căruia parcă îi lipsește butonul de acord fin. Un selecționer unic, un festival-instituție ar asigura acestui tip de manifestare o autonomie și o dinamică proprie, mai aproape de scenă și mai departe de loja oficială.

„Așa este, dacă vi se pare” ne-a spus, când mai era printre noi, Vlad Mugur. Pe mine m-a convins: ridicolul și sublimul creatorului de teatru, așa cum l-a jucat Marcel Iureș, au fost dominantă de veselă tristețe și amară satisfacție, împărțită cu cei ce ocupau locurile rezervate altora.



Valeria Seciu și Monica Mihăescu în *Spirit* de Margaret Edson la Mic (regia: Cătălina Buzoianu)

foto: Cornel Miftode

Magdalena Boiangiu

În dulcele stil clasic

Cehov a introdus în conștiința noastră întreaga imensitate a Rusiei, toate clasele, stările, vârstele ei... El a spus cum nimeni înainte de el, nici măcar Tolstoi, nu a făcut-o: noi toți suntem înainte de toate oameni, înțelegeți, suntem oameni, oameni, oameni!... El a zis: cel mai important lucru este că oamenii sunt oameni și abia după aceea sunt arhierei, ruși, prăvăliași, tătari, muncitori." Sunt vorbele lui Vasili Grosman, prin gura lui Madiarov, personaj din romanul **Viață și destin**. Este exact ceea ce ar vedea, simți și înțelege din spectacolul lui Yuri Kordonsky de la „Bulandra” (chiar) un spectator ingenuu, care nu a văzut nici o montare anterioară, nici vreun film, care nici nu a citit textul. Oameni chinuți, asemenea prin slăbiciunile și patimile lor, înfrâțiți prin frica de bătrânețe, egali în teama de moarte. Oameni. Servitorul veșnic băut, abulic, dar bucurându-se sincer de plăcerea cu care Astrov dă pe gât un păhărel de vodcă. Teleghin cel scăpatat, virtuos, puțin la minte, dar

ra care înțelege durerea Soniei și singura care o poate mângâia. „Maman”: nu vrea să vadă jalea din jurul ei și pentru ea cearta dintre Vanea și Serebriakov pare că dărmă lumea. Elena Andreevna cea plictisită, nehotărâtă, terorizată de un soț înrăit de bătrânețe și boală, neștiind ce să facă din viața și tinerețea ei. Serebriakov: cabotin, bolnav, egoist, hain, dar sincer speriat de moarte. Astrov, care își ascunde ratarea într-o iluzorie pasiune ecologică, sigur pe sine, dar și temător să ia ceea ce pare la îndemână, aparent nepăsător, dar obsedat de omul care „i-a murit sub cloroform”. Sonia, care se știe iremediabil singură, „bună, milostivă, dar ce folos, dacă-i urită?”, Sonia care știe că trebuie să îndure. Și Vanea: intelectual ratat, bun la suflet, perdant prin vocație, îndrăgostit caraghios, mășcărici pe care tragicul îl ocolește. Lectura scenică a lui Kordonsky se articulează în jurul a doi poli. Vanea este construit pornind de la replica lui Astrov care îi spune că e „caraghios, deci normal”. Și Vanea (se) joacă, suferă, încearcă să se facă luat în serios și nu reușește, e ridicol: ce poate fi mai ridicol decât să intri cu un nas de clovn și un buchet de flori în mână pentru iubita care tocmai se sărută cu altul? Dar, deodată, după scena aceasta, din ridicol, Vanea devine grav, aproape tragic. Sufărința și umilința îl transfigurează, nu se mai râde de Vanea. El e singurul personaj care, în spectacol, își schimbă atitudinea. Ceilalți rămân egali cu ei înșiși sau au, ca „maman”, doar o clipă de trezire la realitate. Cel de-al doilea personaj-cheie în viziunea lui Kordonsky este Teleghin. El e numitorul comun al tuturor, umilința, umanitatea sa simplă sunt trăsăturile care unesc celelalte personaje. Meritul extraordinar al lui Kordonsky e că face ca totul să se vadă, să se simtă. Spectacolul nu doar spune, ci arată foarte mult. Și o face cu o coerență rară. Începând de la decor: toată acțiunea are loc într-un pavilion închipuit ca o insulă-colivie cu pereți de sticlă vopsită, care vor servi și de hărți în scena lui Astrov. La sfârșit, „maman” va aduce o colivie adevărată în fața pavilionului; Vanea va ridica puntea care mai lega insula de restul lumii și insula-colivie se va roti încet, dispărând în beznă. Costumele bine adaptate personajelor, muzica discretă, evitând cu grijă pitorescul, și, mai ales, jocul actorilor

– totul se leagă. Iar semnele teatrale sunt limpezi, servesc textul și viziunea regizorală. Iată, de exemplu, Dădaca atâta focul în samovar folosind drept foale o cizmă a cui se nimerește: Astrov, Teleghin, pentru ea sunt la fel.

Distribuția se supune aproape în totul ideilor regizorului. Horațiu Mălăele se dovedește o dată în plus un mare actor. Dacă în prima parte e oarecum în linia sa obișnuită, belfer nepăsător, îndrăgostit care nu se prea ia în serios, după scena buchetului de

Andreea Bibiri (Sonia) și Horațiu Mălăele (Vanea)



Horațiu Mălăele în rolul titular din **Unchiul Vanea** de A. P. Cehov

care muncește și mănâncă împreună cu familia și bea cot la cot cu Astrov și Vanea, Teleghin, pe care „il doare” că băcanul l-a numit „linge-blide”. Dădaca: ea știe și păstrează rânduiala, ea știe că „toți lingem blidele lui Dumnezeu” și, dintre toți, e singu-

trandafiri schimbă registrul, își modifică mijloacele așa cum nu cred că l-am văzut vreodată. Antologică rămâne scena în care rupe și arde foile cărții lui Serebreakov. Mi-am adus aminte de un alt uriaș actor, Toma Caragiu, pe care toți îl știau de comic și care a jucat extraordinar un rol de o altă factură în **Lungul drum al zilei către noapte**. Cornel Scripcaru face un Astrov hârșit, dezabuzat, care impune și prin statură, și prin forța interioară pe care o degajă. Excelent în scena în care reușește să vorbească cu Sonia privind prin ea ca prin geam. Foarte bun, cuceritor, dar ezitant, în scena cu Elena Andreevna. Andreea Bibiri și Anca Sigartău sunt două versiuni foarte diferite ale Soniei, ambele foarte bune. Mai melancolică Andreea Bibiri, mai optimistă Anca Sigartău, dar amândouă minunate în monologul final, atingând emoția

aceea pe care francezii o numesc *déchirante*. Un Serebreakov perfect este Victor Rebengiuc. Mișcări calculate, intonații reținute. Este pe rând dominator, temător, lasciv, om de lume, fals modest, panicat, furios. Ca de obicei, Mariana Mihuț umple scena, face o Dădăcă fastuoasă. Memorabile, scenele în care pune samovarul și îl îmbie pe Astrov cu un păhărel, la fel scena în care îl duce la culcare pe Serebreakov. Dar Irina Petrescu în rol de compoziție! Aferându-se ca o vrăbiuță pe lângă Serebreakov, adusă de spate, dar aranjată, cu peruca potrivită, mimează perfect inadecvarea la real. Neinspirată, din păcate, distribuirea Anei Ioana Macaria în Elena Andreevna. Dar cât de inspirat ales, Ionel Mihăilescu pentru Teleghin! Foarte prezent în scenă, jucând tot timpul, chiar când nu vorbește, creația lui

este una dintre marile împliniri ale spectacolului și, așa spune, consacra definitivă a acestui actor. O pată de culoare plăcută, un rol aproape mut, servitorul, face Șerban Pavlu.

De aici încolo se poate discuta și despre neajunsurile – care, sigur, există – ale spectacolului. Despre Horațiu Mălăele care șarjează, poate, prea mult în prima parte, despre scena furtunii, poate, prea zgomotoasă, despre jocul nu neapărat slab în sine, dar complet afară din spectacol al Anei Ioana Macaria etc. Dar rămâne impresia generală, aceea a unui spectacol copleșitor, atât de frumos în dulcele lui stil clasic, încât după el îți vine să iei o pauză, să nu mai vezi teatru o vreme.

Liviu Ornea

Spectacolul lunii

Din oferta Festivalului Național de Teatru

Hamlet de William Shakespeare, regia: Vlad Mugur, Teatrul Național din Cluj-Napoca • **Așa este (dacă vi se pare)** de Luigi Pirandello, regia: Vlad Mugur, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca • **Cu mâna pe ciocan** de Miloš Nikolić, regia: Theodora Herghelegiu, Teatrul „Andrei Mureșanu” din Sfântu Gheorghe • **Filumena Marturano** de Eduardo de Filippo, regia: Felix Alexa, Teatrul „Sică Alexandrescu” din Brașov • **Kasimir și Karoline** de Ödön von Horváth, regia: Bocsárdi László, Teatrul „Tamási Áron” din Sfântu Gheorghe • **Acasă**, adaptare de Radu Apostol după Ludmila Razumovskaia, regia: Radu Apostol, Teatrul „Ion Creangă” din București • **Fecioara și moartea** de Ariel Dorfman, regia: Petru Vutcărau, Teatrul Național din Iași • **Călătorii cu dricul** de Raymond Cousse, regia: Victor Ioan Frunză, Teatrul „Csiky Gergely” din Timișoara • **Spirit** de Margaret Edson, regia: Cătălina Buzoianu, Teatrul Mic din București • **Creatorul de teatru** de Thomas Bernhard, regia: Alexandru Dabija, Teatrul ACT din București • **Unchiul Vanea** de A.P. Cehov, regia: Yuri Kordonsky, Teatrul „Bulandra” din București • **Fantastica și trista poveste a candidei Eréndira și a nesăbuitei sale bunici** după Gabriel García Márquez, regia: Ion Sapdaru, Teatrul de Stat din Oradea • **Amantii însângerați** de Chikamatsu Monzaemon, regia: Alexandru Tocilescu, Teatrul Național din București • **Idiotul** după F.M. Dostoievski, regia: Andriy Zholdak, Teatrul Dramatic „Radu Stanca” din Sibiu • **Beatles... și toată lumea era a mea!** de Sharman Macdonald, regia: Ada Lupu, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț • **Jocul dragostei și al întâmplării** de Marivaux, regia: Felix Alexa, Teatrul Național din București

Aleg 19 critici...

MARGARETA BĂRBUȚĂ - **Unchiul Vanea**
ILEANA BERLOGEA - **Unchiul Vanea**
MAGDALENA BOIANGIU - **Unchiul Vanea**
DUMITRU CHIRILĂ - **Hamlet**
IRINA COROIU - **Hamlet**
ALICE GEORGESCU - **Hamlet**
MIRCEA GHIȚULESCU - **Jocul dragostei și al întâmplării**
FLORICA ICHIM - **Hamlet**
DORU MAREȘ - **Creatorul de teatru**
CRISTINA MODREANU - **Hamlet**
MIRCEA MORARIU - **Hamlet**
ȘTEFAN OPREA - **Unchiul Vanea**
CONSTANTIN PAIU - **Unchiul Vanea**
DOINA PAPP - **Hamlet**
LUDMILA PATLANJOGLU - **Unchiul Vanea**
SEBASTIAN-VLAD POPA - **Idiotul**
CARMEN STANCIU - **Unchiul Vanea**
NATALIA STANCU - **Unchiul Vanea**
MARINELA ȚEPUȘ - **Hamlet**

... și 7 tineri teatrologi

ANDREIA BÂRSAN - **Așa este (dacă vi se pare)**
OANA BORȘ - **Hamlet**
DARIA DIMIU - **Hamlet**
MĂDĂLINA DUMITRACHE - **Unchiul Vanea**
ALINA MANG - **Unchiul Vanea**
NAGY ENIKŐ - **Hamlet**
OCTAVIAN SAIU - **Unchiul Vanea**

Zi-i că-i bine

1. UnderGreenAct propune un festival de teatru românesc la scenă mică. Nu și la foc scăzut. O conjurație a teatrului de intimitate la care iau parte Teatrul Underground de la Târgu-Mureș, Teatrul Act, Teatrul Luni de la Green Hours, Teatrul Union și Compania Toaca din București. Nu e puțin lucru o scenă mică. Se presupune o tensiune mai ridicată a comunicării cu publicul, virtuozitatea detaliului, sentimentul indus spectatorului de participarea privilegiată la un act subtil... Ar trebui însă să avem luciditatea de a opri orice speculație la această constatare de ordin fizic. Dimensiunile spațiului dramatic pot modifica empatia spectacolului, dar nu-i impun estetica și nici nu oferă vreo garanție în plus pentru cercetarea teatrală. Faptul că aceste spectacole de dimensiuni mici aparțin unor companii independente e departe, în teatrul românesc, de a constitui un fenomen artistic aparte, de a sugera o mișcare de cercetare dramatică ori de a impune temperamentul sau exigențele unei generații de creatori.

2. E bine. Companiile independente de teatru de la noi sunt expresia

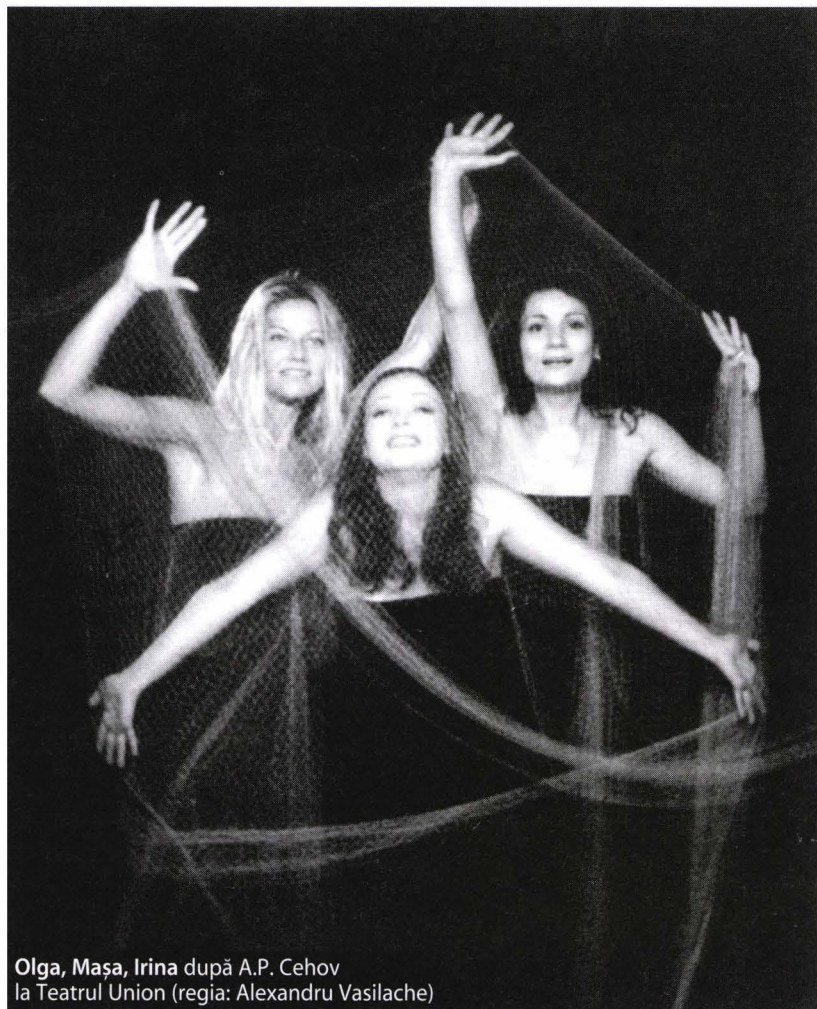
firească a spiritului de inițiativă individuală într-o societate liberă, dar asta nu înseamnă că libertățile făgăduiesc și realizarea individualității. Uneori, goana după inedit aplatizează puterea creatoare sau înregimentează de-a dreptul. Sentimentul ruperii administrative de sistemul centralizat al teatrului românesc a provocat, în câteva cazuri, impulsul unei ruperi tematice. Dar această ruptură a coincis, în realitate, cu afilierea la o tradiție sau alta a teatrului occidental – nu dintre cele mai glorioase. Încearcă, de exemplu, să se impună un etos nou, al marginalilor, al dezabuzăților, al inadaptaților social, adică unul dintre cele mai groase locuri comune ale moștenirii teatrului politic și de stânga occidental. Fuga de centru, care presupune insurgența, sfârșește la adăpostul altor prefabricate.

3. Dacă vorbim despre UnderGreenAct, atunci momentul de vârf l-a constituit **Creatorul de teatru** de Thomas Bernhard, în regia lui Alexandru Dabija, la Teatrul Act, spectacol care a înnobilit și selecția oficială a Festivalului Național. Dacă

foto: Radu Afrim



No Mom's Land la Teatrul Luni
(regia: Radu Afrim)



Olga, Mașa, Irina după A.P. Cehov
la Teatrul Union (regia: Alexandru Vasilache)

restrângem imaginea la producțiile din off-ul Festivalului – parte și ele a UnderGreenAct – atunci aș elogia spectacolul **Steps** de la Teatrul Underground (pași în subterană, s-ar traduce) din Târgu-Mureș, măcar pentru consecvența studiului lui Horațiu Mihaiu asupra imaginarului teatral. Istoria omului, înregistrată de la înălțimea gleznei. Asta, da. De altfel, spectacolele lui Horațiu Mihaiu oferă una din rarele expresii de individualitate în teatrul românesc, alături de cele ale câtorva creatori tineri ca el, gravitând în jurul vârstei de cincizeci de ani.

4. Compania Toaca prezintă spectacolul **Orgasm**. Formulare mai „alternativă” ca asta, în teatrul românesc, eu n-am mai pomenit.

5. Din mulțimea spectacolelor incluse în festivalul UnderGreenAct – s-ar zice pe românește: act în subprundul verde – din care o parte au alcătuit secțiunea off (intraductibil) a Festivalului Național, unele mi-au plăcut, altele nu. Ei și? Cine sunt eu? De unde vin și încotro mă îndrept?

Sebastian-Vlad Popa

Dreptul de a nu vedea

Cuvântul teatru (știe orice om cât de cât informat) vine de la grecescul „theatron”, care înseamnă „locul de unde se vede”. Nimic mai firesc, atunci, ca acele care scriu despre teatru să li se asigure, într-o sală de spectacole, acele locuri care permit o cât mai corectă percepție a ceea ce se petrece pe scenă. Sclipirile stilistice ori logica bine educată nu fac doi bani câtă vreme, plasat undeva la balcon, lateral dreapta ori lateral stânga, criticul se află în imposibilitatea de a recepționa cât mai multe dintre semnalele din care e făcut spectacolul. Recepționând defectuos, silindu-se să reconstituie grație proprie-i imaginații ceea ce nu a văzut – căci s-a petrecut în acea jumătate de scenă aflată în afara unghiului său de observație –, cronicarul e condamnat să dea doar o mărturie lacunară, oricând și pe drept cuvânt amenabilă.

De aceste adevăruri elementare par să fi uitat cei ce s-au ocupat cu distribuirea locurilor pentru invitații Festivalului Național de Teatru. Știu că există un protocol zero de care nu se poate să nu ții seama. Știu că nenumărate persoane influente, cu sau fără răspunderi, își aduc brusc aminte, cu ocazia festivalului, că există teatru și-și spun că ei, ca oameni de lume, nu pot să nu-și toarne costumele Armani, să-și pună în funcțiune Volvo-ul ultimul tip pentru a descinde la o manifestare pe care o înțeleg în primul rând ca una mondenă. Știu cât de încinse sunt telefoanele cu care au fost dotate serviciile de protocol și cât de uimiți sunt cei ce răspund la ele când aud cine se află la capătul celălalt al firului. Știu cât de agresiv devine discursul celor care, așa, peste noapte, s-au gândit că e cazul să muște din cultură. Cu

toate astea, mi-e greu să înțeleg cum poți să cheltuiești milioane asigurând transport, hotel, diurnă unor critici de teatru veniți din țară cu dorința de a recupera, pe cât posibil, într-o săptămână ceea ce din motive financiare nu au avut ocazia de a vedea preț de o stagiune și apoi să nu le oferi locuri cât de cât decente.

Ediția din acest an a Festivalului Național de Teatru, pe lângă multe alte noutăți, pare să fi instituit un nou set de drepturi ale omului-critic. Dreptul de a scrie despre ceva ce a văzut chinuit, fragmentat de mișcările imprevizibile ale căciulii altminteri superbe ale cucoanei trupeșe aflate în față. Dreptul de a depune mărturie mincinoasă pentru că nu ești în posesia datelor care să te conducă spre adevăr. Dreptul de a bâjbâi. Și, în fine, dreptul de a nu vedea.

Mircea Morariu

Arta conversației

În urmă cu trei ani, Secția română a AICT a avut ideea de a organiza colocvii ce-și propuneau a-i pune față în față pe artiști și critici. Dar iată că, dacă în urmă cu trei ani, la inaugurare, sus-menționatele colocvii (devenite secțiuni a Festivalului Național de Teatru) răspundeau unei nevoi reale de comunicare între creatori și critici, la această ediție ambele părți au dat unele semne de oboseală. Până la un punct, oboseala în cauză e simptomatică pentru dulcele somnuleț de după-amiază în care se complace de o vreme ceea ce numim „mișcarea teatrală națională”. Redusa ei capacitate de înnoire, caracterul ei repetitiv s-a observat limpede în discuția intitulată „Jună sunt, de nimeni nu depand” și dedicată teatrului alternativ, adică independent, adică nefinanțat de la

bugetul central ori local, dar ai cărui promotori tare mai simt nevoia unor proptețe dinspre tot felul de instituții ale statului. Colocviul „Cine are nevoie de poveste?” a produs, din păcate, puține aserțiuni teoretice notabile, cei mai mulți dintre participanți profitând de ocazie spre a-și exprima nenumărate frustrări personale. Cu adevărat emoționantă și, în plus, chiar productivă a fost discuția „Semnătura «Vlad Mugur»”. Cei ce au simțit nevoia să vorbească, deloc puțini la număr, au făcut-o nu atât pentru a comenta memorabilul spectacol *Hamlet* de la Naționalul clujean, cât, mai degrabă, pentru a depune mărturie despre caracterul cu adevărat creator al autenticului creator de teatru Vlad Mugur și pentru a spune că pentru ei, producători sau comentatori de spectacole, am-

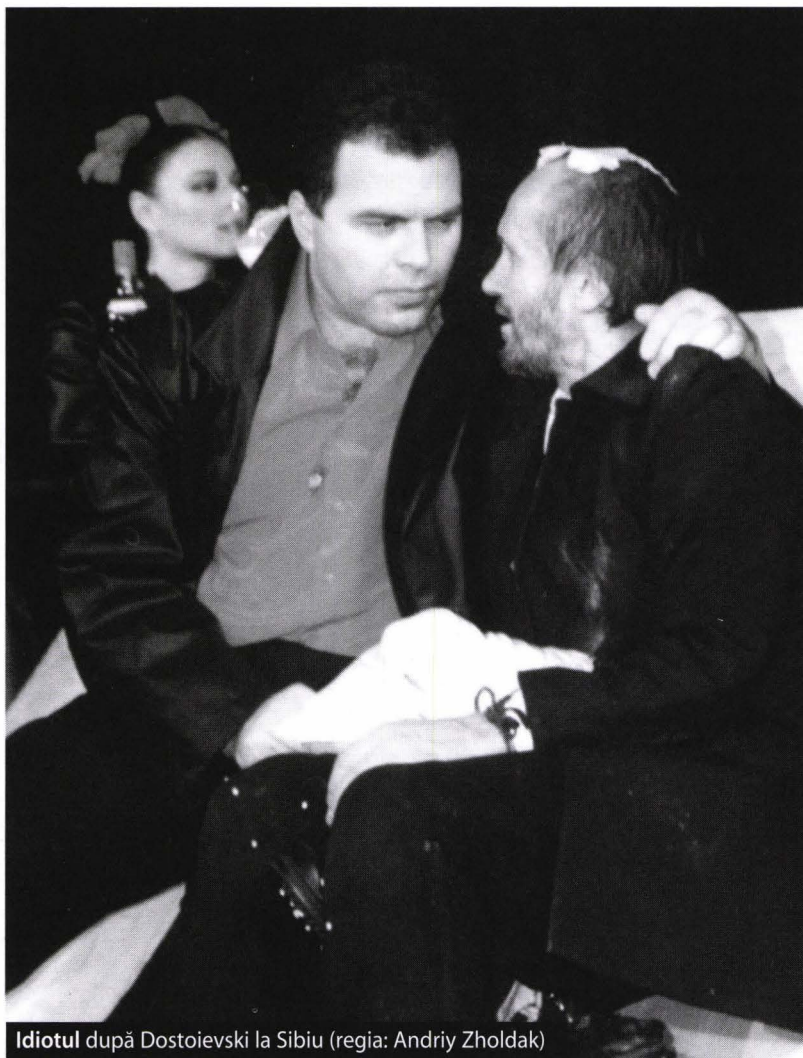
prenta marelui regizor rămâne de neșters și inconfundabilă mai cu seamă prin sinceritatea ei.

Numărul participanților la dezbaterile dedicate unui spectacol anume a fost adesea un indicator al amplitudinii sale artistice. S-a discutat aplicat despre *Unchiul Vanea* (Teatrul „Bulandra”). S-au iscat controverse asupra felului în care se percepe conceptul de modernitate prin spectacolul *Filumena Marturano* (Teatrul „Sică Alexandrescu” din Brașov). Quantumul de noutate pe care l-a adus *Idiotul* (Teatrul „Radu Stanca” din Sibiu) i-a determinat pe unii să vadă în spectacol semne ale teatrului viitorului. Au prilejuit conversații cordiale, nu neapărat înflăcărâte, însă deloc lipsite de idei, montări precum *Spirit* (Teatrul Mic), *Amantii în sângerați* (Teatrul Național din

București), **Kasimir și Karoline** (Teatrul „Tamási Aron” din Sfântu Gheorghe), **Călătorii cu dricul** (Teatrul „Csiki Gergely” din Timișoara). Au dominat schematismul, uscăciunea, geometrismul frazelor, dorința de a nu isca supărări prea mari în discuțiile la spectacole ce nu s-au înfățișat în forma lor cea mai bună (**Fecioara și moartea** de la Naționalul ieșean, **Zbor deasupra unui cuib de cuci** de la Teatrul Național din Chișinău, **Cu mâna pe ciocan** de la Teatrul „Andrei Mureșanu” din Sfântu Gheorghe). Din motive varii nu s-au aflat față în față cu criticii creatorii spectacolelor **Creatorul de teatru** (Teatrul ACT) și **Fantastica și trista poveste a candeidei Eréndira și a nesăbuitei sale bunici** (teatrul din Oradea).

S-au spus de-a lungul colocviilor adevăruri, dar s-a recurs și la analgezice, s-a văzut că unii vorbitori nu renunță la ambiția de a se arăta mai deștepti decât producătorii de spectacole, croindu-și discursuri prețioase și descoperind în spectacole subtilități la care creatorii acestora nici nu cutezau să se gândească. Cantitatea de argumente critice a fost oricum invers proporțională cu arta de a conversa și dorința de a pune degetul pe rană. În chip evident, criticii noștri sunt mai categorici atunci când scriu decât atunci când vorbesc.

M. M.



Idiotul după Dostoievski la Sibiu (regia: Andriy Zholdak)

Sala goală – țel suprem

A gasat de spectacolul **Idiotul**, care mi s-a părut că n-are nici o legătură cu romanul omonim sau cu Dostoievski, mi-am exprimat a doua zi nemulțumirea în fața actorului care-l jucase pe Mișkin. I-am explicat de ce nu m-a interesat un **Idiotul** în care nu am găsit, nu zic textul, dar nici un slab ecou din el. La urma urmei există un balet după **Romeo și Julieta**, nu-i asta problema, da' unde-i legătura? Ei, acolo nu eram la balet, doar se făcea coregrafie previzibilă și mă plictisise. Mi-am exprimat nedumerirea că unii sunt aspru criticați (poate cu dreptate) când schimbă o simplă replică din Molière sau Cehov, iar alții elogiați că n-au păstrat chiar nimic dintr-un text

dens de sute de pagini. Dar poate că, până la Judecata de Apoi, nu vom avea parte de un cântar nemăsluit și același pentru toți.

Discutam deci cu inimosul interpret. Își apăra spectacolul cu un fanatism care mi-a stârnit admirația dincolo de obiectul la care se aplica. I-am spus ca argument: „Ați observat cumva că spectacolul de la «Nottara» cu **Idiotul** a început cu sute de spectatori rămași în picioare și s-a terminat cu locuri libere pe scaune? Or fi plecat cei care citiseră **Idiotul** și nu l-au regăsit? Sau cei care nu l-au citit și nici nu-l vor citi după așa propagandă?” „Foarte bine că au plecat”, îmi zice omul. „E vorba de un mare regizor și cel mai bine va fi când vor pleca toți spectatorii și va

rămâne unul singur: cel care va înțelege.” Martori mi-s Dumnezeu și Sebastian-Vlad Popa că așa a zis.

În fața acestui model de spectacol, am rămas mut de admirație. E foarte greu să mai inovezi în teatru. Iată că s-a găsit o cale: spectacolul care-și alungă spectatorii din sală! Când acest țel, propus explicit, cum vedem, va fi în sfârșit atins, nu pot să sper decât că el va da naștere unui curent estetic puternic. Având în vedere că, la Festivalul Național de Teatru, s-a ieșit zdravăn din săli la pauză și nu numai, se pare că noul Mesia al teatrului gonitor de public va avea numeroși adepți.

Horia Gârbea

Emil Hossu:

„Militez pentru infidelitate“

Este un bărbat frumos – a rămas așa peste ani –, e un actor de mare sensibilitate, un adevărat coleg, un nemaipomenit prieten. Se aprinde ușor, dar orice supărare îi trece repede. Un copil mare, ai spune, care oferă și așteaptă afecțiune. Nu se ferește de greu, nu refuză niciodată roluri; face naveta la Buzău ca să joace, nu pentru că ar avea neapărat nevoie de bani, ci, așa, ca să se mențină în formă. Alături de Mircea Diaconu și Constantin Cotimanis bate țara în lung și-n lat pe la toate festivalurile, aducând bucurie oamenilor cu spectacolul **Operele complete ale lui Wlm Șxpr**. Oricât de ciudat ar părea, interviul care urmează nu a fost luat la „Nottara”, unde ne vedem mereu, dar mai totdeauna în grabă, ci la Slatina, după o reprezentație ce a avut loc cu o sală plină (circa 600 de locuri), în urma mai multor peripeții.



Cum se simte un actor la 60 de ani? Vă simțiți tânăr, vă simțiți matur, bătrân?

Mă simt deosebit de bine. Și nu mă tem nicidecum de bătrânețe, pentru că actoria este o profesie ce-și are bine compartimentate vârstele, etapele. Ai mereu ce face. Pe Romeo nu-l poți juca decât la 20 de ani, dar pe Lear, abia pe la 60. Fiecare vârstă își are rostul și farmecul său.

Ați fost, sunteți eternul erou pozitiv, luminos, frumos, izbăvitor. N-ați râvnit la roluri negative?

Destinul meu a fost într-adevăr acesta, dar dintotdeauna am iubit mai degrabă personajele care-mi permit să compun, să nuanțez... Îmi plac eroii pozitivi care au și umbre.

Cum ați reușit să nu îmbătrâniți? E o stare a sufletului care se revarsă în afară menținându-vă tinerețea?

Știi, vreau de multă vreme, dar măcar de acum înainte să se întâmple, ca tu să fii Marinela, iar eu Milu, așa cum îmi spun toți prietenii. De acum încolo – și acest interviu să rămână semn al înțelegerii noastre – să ne spunem pe nume...

Așadar, Milu...

Așadar, Marinela, sunt un om deschis, sociabil și tu știi asta. Am prieteni mulți... Poate că această mulțime din jurul meu mă păstrează în formă.

Ce te-a făcut să rămâi atâta vreme fidel Teatrului „Nottara“?

Prieteni. De ce nu? Șansa de a juca pentru prima oară alături de George Constantin. Mai apoi, alături de Ștefan Iordache, Ștefan Radof, Ion Dichiseanu, Alexandru Repan, alături de minunate actrițe ca Liliana Tomescu, Melania Cârje, Dana Dogaru, Anda Caropol... Pe urmă, șansa de a apărea în filme, alături de alți actori de seamă ai țării, a făcut ca spațiul Teatrului „Nottara” să nu mi se pară strâmt. Și așa, în timp, a devenit adevărata mea casă.

Ai avut și neîmpliniri la „Nottara”, tristețea că nu ai jucat vreun rol dorit?

Nu. Am fost mai tot timpul ocupat, așa că n-am avut niciodată frustrări de felul acesta. De altfel, nu mi-am permis să-mi doresc anumite roluri, ca să nu ajung la decepții. E un mod

de a te apăra. În plus, am disponibilitatea de a mă gândi, în vreme ce joc un personaj, la acela care va urma. Militez pentru „infidelitate”. Actorul nu trebuie să rămână legat de un anume gen, de un stil... Asta ar duce la blazare și manierism.

Știi, un spectacol care, mie cel puțin, mi-a plăcut foarte mult, Doi pe o bancă, unde jucai rolul unei lichele simpatice...

Și mie mi-a plăcut. Mă simțeam bine în scenă alături de Catrinel, nevasta mea din viață, și chiar vreau să citez un cronicar important, pe Valentin Silvestru, care spunea: „Cei doi – Emil Hossu și Catrinel Dumitrescu – se înțeleg atât de bine pe scenă, încât dacă și-n viață...” Da, ne-a fost tare drag la amândoi să jucăm acel spectacol...

Operele complete..., acest ghiveci încântător, condimentat cu replici shakespeariene, ți-a deschis, se pare, apetitul pentru comedie...

E o zbenguială teribilă în care toți trei ne simțim minunați.

Atât de minunat, încât nu pot să nu pomenesc de aventura acestei zile,

când, în urma unui incident, Mircea Diaconu a devenit șoferul mașinii cu recuzită și al mașiniștilor, care mașină era chiar a lui. Cum bine ai zis chiar tu, hâtru: „Dragă Sică, fiecare dintre noi stă în cameră cu câte un șofer de lux; eu cu Cotimanis, tu cu Diaconu...” Cu toate acestea, pe scenă nu s-a văzut oboseala acestei zile bune.

E un miracol al scenei. Scena te vindecă de multe, dacă știi să i te lași în seamă. Dacă ții minte, chiar înainte de premiera acestui spectacol, m-am îmbolnăvit de zona zoster. În zilele premergătoare erupției bolii, veneam la repetiții cu greu, aveam stări proaste, dar toate dispăreau îndată ce urcam pe scenă.

Ai făcut și foarte mult film. A fost acesta mai important decât teatrul? Nicidecum. Fiecare are specificul și farmecul său. Dacă, în film, regină rămâne spontaneitatea clipei, în teatru imperios necesară este fixarea unor piloni care să-ți permită a ajunge mereu la aceeași stare a personajelor. Nu e vorba de un automatism, ci de o mai mare rigoare în crearea rolurilor, pe care o impune scena. Am pendulat între film și teatru, cu „escale” la teatrul radiofonic, și bucuria cea mai mare o constituie puțința de a fi alături de mari artiști români. Dar teatrul are o anume căldură, comunicarea directă cu publicul devine esențială și, adesea, de aceasta depinde chiar calitatea unei reprezentații.

Ca astă-seară?

Ca astă-seară. Entuziasmul publicului ne-a vindecat de oboseală.



Alături de Valeriu Popescu și Catrinel Dumitrescu în *Omul care aduce ploaia* de R. Nash („Nottara”)

Este actoria o profesie de uzură?

Nu. Uzura înseamnă numai blazare. Și dacă ajungi la asta, e mai bine să te retragi cu demnitate pentru totdeauna. Actoria se poate face numai cu bucurie, cu emoție, cu înfrigurare. Le urez tinerilor mei colegi să aibă parte de parteneri de scenă ca ai mei. Am să enumăr numai câțiva: George Constantin, Horațiu Mălăele, Mircea Diaconu, Ștefan Iordache, artiști a căror generozitate pe scenă față de colegi era, este nemărginită.

Este esențială pentru configurarea unei cariere calitatea echipei în care te afli?

Da. Climatul este esențial în orice activitate, dar teatrul, mai ales, nu se poate face în tensiune și în afara echipei.

Multă vreme Teatrul „Nottara” nu a mai făcut turnee. Nici celelalte

teatre bucureștene, de fapt. Nu sunt bani, se spune. Totuși, din cele vreo treizeci de reprezentații cu Operele complete..., zece au avut loc în deplasare: Oradea, Galați, Reșița, Timișoara, Slatina, Germania... Cum e totuși posibil să se revină la ceva al cărui timp părea că a apus?

Prin stăruință. Iacătă, o mașină a avut până. Directorul teatrului n-a ezitat să vină cu mașina personală, să încarce recuzita în ea, să sofeze până la Slatina. Ar fi fost, poate, mai simplu să se telefoneze pentru a se suspenda spectacolul. Dar cui folosea? Cei șase sute de spectatori meritau efortul nostru. E foarte important să joci în marile orașe. Fiecare reprezentație seamănă cu o premieră: aplauze, flori... Scena e un miracol, pe care doar actorii îl pot simți seară de seară.

Marinela Țepuș

Sp *profil*

Loja nr. 8

Ana Vâlcu a descins la Iași în 1959, împreună cu soțul său, actorul Teofil Vâlcu, transferat de la Naționalul clujean în capitala de altădată a Moldovei. Primul spectacol urmărit de Ana Vâlcu în orașul care i-a adoptat rapid pe cei doi a fost *Moartea unui comis voiajor*, iar întâmplarea a făcut să-l vadă din loja cu numărul 8, dreapta. De atunci și până astăzi, Ana Vâlcu a rămas fidelă teatrului și fotoliului îmbrăcat în catifea vișinie din care a urmărit, fără excepție, toate premierele Teatrului Național „Vasile Alecsandri” din Iași. Chiar și după ce, parcă prea devreme, soțul ei a trecut în lumea umbrelor, lăsând-o pe Anny să vegheze, din același loc, la ceea ce se petrece pe

scena Naționalului din „dulcele târg”. Ana Vâlcu este, cu certitudine, cel mai fidel spectator ieșean de teatru. N-a lipsit de la nici o premieră, iar memoria sa a consemnat, ca într-un document nescris, tot ceea ce s-a petrecut la rampa Naționalului ieșean în ultimele patru decenii. Întâlnind generații succesive de actori, de la Miluță Gheorghiu și Anny Braesky, la Sergiu Tudose, Cornelia Gheorghiu și la tinerii slujitori de azi ai Thaliei. Amintindu-și cu plăcere de aparițiile în public ale actorilor de altădată, care făceau trecătorii să-i urmărească cu privirea și gândindu-se la cât este de greu în timpurile noastre să fii actor. Consecventă cu pasiunea sa față de

arta scenică și în particular, Ana Vâlcu știa pe dinafară toate rolurile interpretate de soțul ei. Mai ales după ce acesta fusese atins de orbire. La braț, urcând dealul Copoului indiferent de anotimp, Ana repeta cu Teofil Vâlcu toate replicile, intrările și ieșirile personajelor. Întotdeauna acolo unde era nevoie de prezența ei! Tăvălugul tranziției a trecut nemilos peste arte și peste cei care le practică. Însă nimic nu a făcut-o pe Ana Vâlcu să renunțe la dragostea statornică pe care o poartă teatrului. Și acum, la fiecare premieră, Ana Vâlcu este la locul ei din loja cu numărul 8, dreapta. E singurul „lux” pe care și-l mai permite.

Olița Cîntec

Viata de după viață și moarte



★★★★★

HAMLET de William Shakespeare. Traducerea: Nina Cassian, Ion Vinea, Vladimir Streinu. Dramaturgia: Roxana Croitoru ● **TEATRUL NAȚIONAL** din CLUJ ● Data reprezentației: 2 octombrie, 24 noiembrie 2001 ● Regia: Vlad Mugur ● Decorul: Helmut Stürmer ● Costumele: Lia Manțoc ● Măști: Ilona Járo Varga ● Muzica: Adrian Pop, Mathias Thurow ● Distribuția: Sorin Leoveanu (Hamlet), Bogdán Zsolt/Vlad Zamfirescu (Claudius), Anton Tauf (Polonius), Emanuel Petran (Horatio), Radu Bânzaru (Laertes), Stelian Roșian (Rosencrantz), Dan Chiorean (Guildenstern, Bernardo), Petre Băcioiu (Osric), Maria Seleş (Un preot), Melania Ursu (Marcellus, Actorul rege), Miriam Cuiș (Actorul regină, Un clown gropar), Ion Marian (Actorul bătrân), Ruslan Bârlea (Prologul, Lucianus, Un clown gropar), Mihai Costiug (Fortinbras), Elena Ivanca (Gertrude), Luiza Cocora (Ofelia), Dragoș Pop/Liviu Matei (Fantoma) ș.a.

Cred că în nici o altă artă împrejurarea de a veni în contact cu opera unui creator după ce acesta s-a stins din viață nu este mai tulburătoare decât în cazul teatrului; tocmai pentru că, dintre toate artele, teatrul se opune cel mai îndărătnic ideii înseși de absență, de imobilitate, de beznă și tăcere, de incomunicare... Se întâmplă, apoi, că după dispariția autorului ei, regizorul, opera scenică rămâne, la ultima limită, exclusiv în grija actorilor – și nimeni pe lume nu mai poate spune dacă în cutare moment unul sau altul dintre aceștia a avut exact intonația sau a făcut exact mișcarea ce-i fusese cerută în zeci de ore trudnice de repetiții, de modificări, de reveniri și iar de repetiții. Și, în fine, atunci când vederea unui biet lucru neînsemnat ce a aparținut unei ființe care nu mai este ne mișcă uneori până la lacrimi, cum ne-ar putea lăsa indiferenți vederea unui organism viu despre care știm că a fost smuls, în chinuri, bucurie și durere, din suflul și trupul acelei ființe?

Vlad Mugur știa, în timp ce lucra la **Hamlet**, că e pe moarte. Știa – și termenul indicat de medici a fost depășit cu doar o lună – și *când* avea să moară. S-a grăbit, de aceea, să termine spectacolul *la timp*, schimbând mereu distribuția – care nu era cea ideală –, schimbând textul, ca să-l adapteze posibilităților acestei dis-

tribuției, tăind, adăugând, lăsând rezolvarea în detaliu a unor scene „pe mai târziu” (și oricine îi cunoștea perfecționismul își poate lesne închipui cât trebuie să fi suferit la gândul că acest „mai târziu” se va petrece fără supravegherea lui), într-o teribilă cursă contra cronometru, contra boală, contra destin... Numărul special al revistei clujene „Apostrof”, dedicat spectacolului și lui Vlad Mugur, adună mărturii de excepțională însemnătate – extrem de emoționante, totodată – despre dibuirile, micile victorii și amarele înfrângeri pe care lupta cu oamenii, cu timpurile și cu propriile limite i le-a rezervat artistului pe ultimii metri ai drumului spre eternitate. Iar toate aventurile, artistice dar și existențiale, trăite de micul grup de oameni ca și izolați pe o tainică insulă vrăjită de la începutul lui martie și până la 22 iunie 2001, când a avut loc prima reprezentație cu public („Meșterul” trecea în neființă exact o lună mai târziu), își găsesc, direct sau indirect, ecoul și expresia în ceea ce vedem pe scenă.

Spectacolul are acea inegalitate – sau cum să-i spun? –, acea discontinuitate a suprafețelor pe care o știm din sculpturile neterminate ale lui Michelangelo, din statuile de Sclavi ce se zbciumă, parcă, să prindă chip din marmura informă în care creatorul lor i-a osândit să rămână pe veci

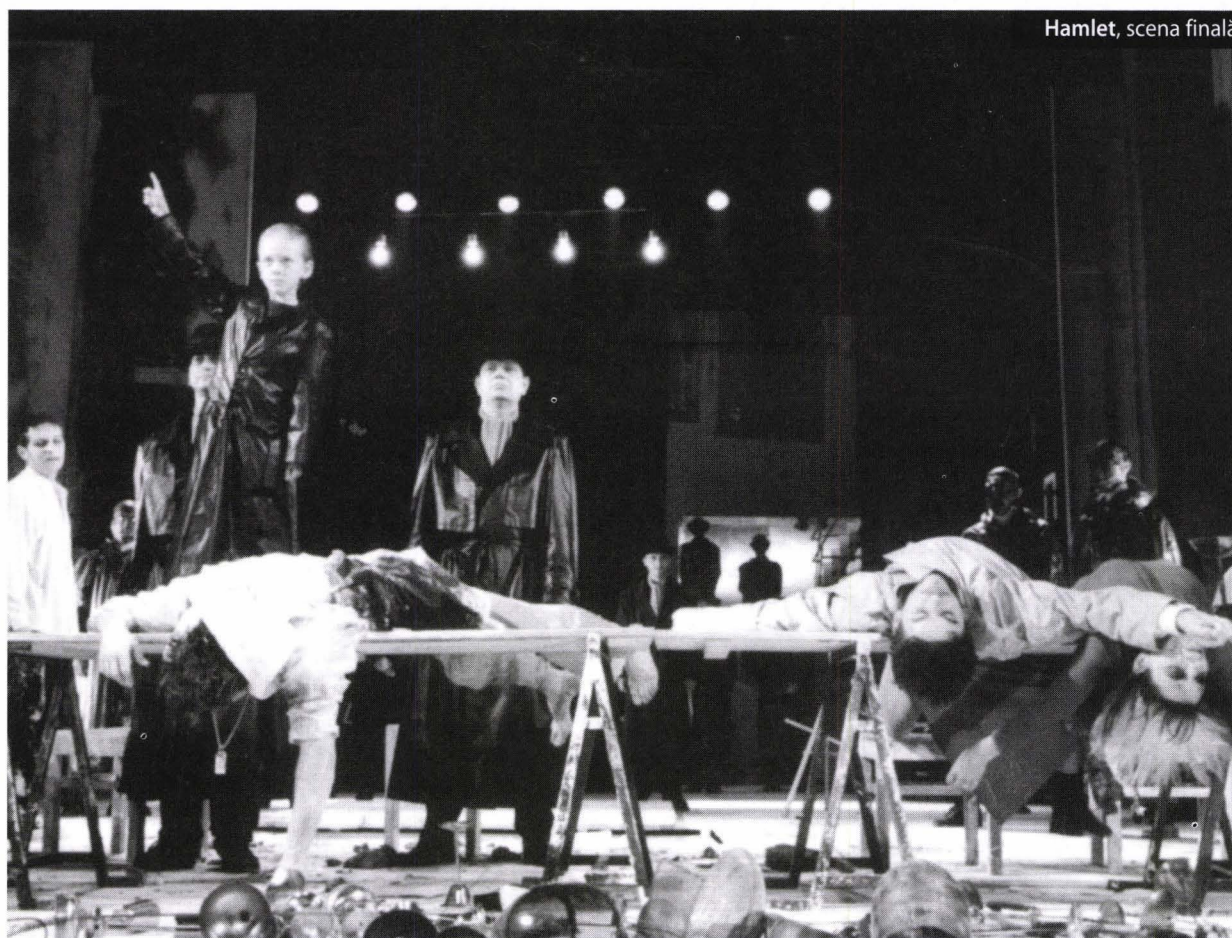
ferecați: scene de extraordinară cizelare a sensului și a formei alternează cu secvențe „de trecere”, nu neglijente (Vlad Mugur și neglijență sunt două „noțiuni” imposibil de asociat), dar schițate numai, în timp ce în unele momente *simți*, pur și simplu, că regizorul ar fi vrut să meargă mai departe, să foreze mai adânc, să șlefuiască mai îndelung. Exemplar rămâne faptul că el s-a străduit însă ca publicul să nu sesizeze nicăieri efortul – efortul de a continua și efortul de a renunța. Pentru că Vlad Mugur a dorit să facă în primul rând un spectacol pentru public. Lunga „introducere” (brechtiană, i-au zis unii), în care actorii apar – când? de unde? nu-ți dai seama – în mijlocul spectatorilor, ca și cum s-ar întrupa din aburul răsuflării lor, prind pe câte cineva de mână, mângâie o frunte, ating un umăr, urmărește să „omogenizeze” atmosfera, să aducă sala și scena la aceeași temperatură a atenției, emoției, încordării. În lumina egală, actorii se așază la o masă și încep să citească textul piesei **Hamlet** ca la o repetiție, mai oprindu-se, mai poticnindu-se, atenți tot timpul la efectul lecturii lor asupra asistenței. Sunt costumați în fulgarine lungi – pot fi și halate – și au fețele grimate puternic, cu obraji albi și ochii înnegriți. Par, de la un moment dat, oaspeți (sau gazde?) într-un ciudat stabiliment în care sunt/suntem închiși laolaltă oameni „normali” și oameni care cred că ar fi alți oameni; împreună, urmează să asistăm la o întâmplare nefirească – și totuși, cât de obișnuită... E imposibil să nu-ți aduci aminte, chiar dacă nimeni nu l-a văzut, de spectacolul **Hamlet** pe care Vlad Mugur îl începuse, în 1971, la Naționalul clujean, unde era director, și pe care îl lăsase neterminat, „fugind” în străinătate: era un spectacol, povestea adesea regizorul, despre dialectica nebunie-normalitate, despre diferența imperceptibilă dintre oamenii „bolnavi” și cei „sănătoși” psihic. Racordul, peste ani, funcționează ca un răscolitor me-

mento, a cărei implicită nostalgie e drastic amendată de întreaga ambianță a montării: Vlad Mugur și scenograful său preferat, Helmut Stürmer, au instalat Curtea de la Elsinore în mijlocul unui șantier (dacă de construcții sau de dărâmări nu se știe), unde grămezile de scânduri, mormanele de moloz, gropile cu var, schelele metalice desenează contururi brutale, accidentate, amenințătoare. Nici o suprafață nu e netedă și sigură aici, planurile alunecă, obiectele cad, se rostogolesc, zornăie, ca animate de un duh malefic; din când în când, privirile fug spre marea oglindă cu ape tulburi din dreapta și spre uriașele porți întunecate din fundal, a căror rară deschidere dezvăluie lumina rea, orbitoare a unui reflector... Am anticipat. Deocamdată, toate acestea sunt ascunse privirii de un ecran alb, neutru, în fața căruia actorii-personaje, stând pe bănci, își citesc partiturile și țin, încet-încet, istoria prințului Hamlet, pe când spectatorii, deprinși acum cu lumina aprinsă din sală, intră treptat în joc și urmăresc, atent, însă fără „implicare”, meandrele poveștii. Dar timpul nu iartă: e miezul nopții și se arată iar stafia. În acest moment, ecranul se ridică, lumina din sală se stinge, actorii aruncă filele din mâini... Începe

teatrul adevărat! Sub o prelată de pe scenă tresare, se mișcă, se zbate ceva: o apariție înspăimântătoare pare că se încheagă din noroi și praf de var; este – cum o să spună în actul V Groparul – un *fost* om, un om mort de patru luni și intrat în putrefacție, a cărei teribilă „mască” zemuiește de sucuri alburii și sângerii, o creatură hădă, și cumva grotescă, și cumva înduioșătoare. Nu mai puțin, un mesager – chiar fără vorbe, căci scoate doar un șuier pe care, totuși, fiul său îl înțelege – al veșniciei, al vieții de după viață și de după moarte. Ca și teatrul, care, spune undeva Vlad Mugur, este viața-mai mult-decât-viață. Metafora, în spectacol, e limpede și atât de izbitoare, de plină de speranță și de deznădăjduită încât îți taie, literalmente, respirația.

Este una dintre acele scene care se ivesc din masa spectacolului cu incredibilă forță – cel ce le-a gândit și pus în imagine era un om de 74 de ani, greu bolnav – și care te urmăresc apoi, fără să vrei, zile în șir. Tot astfel este marea scenă a teatrului în teatru, combinată, în reducția pe care a făcut-o Vlad Mugur textului piesei, cu scena monologului „A fi sau a nu fi”. Actorii – și sunt doar patru, umili în aparență, fără bagaje și alai – intră în scenă prin „porțile împăratești” din

fundal; travestiul nu are semnificații ascunse (regizorul „s-a descurcat”, pur și simplu, cu interpretele de care dispunea), chiar dacă un erudit ar putea citi aici, pe invers, situația din vremea lui Shakespeare, când bărbaiii jucau și rolurile de femei. Cerebra tiradă despre uciderea lui Priam și despre bocetul Hecubei este rostită cu sobrietate și înflăcărare (Melania Ursu creează impecabil momentul), fără nici o urmă din ironia „postmodernă” cu care e tratat îndeobște episodul în montările de azi: pentru Vlad Mugur, actorii din **Hamlet** nu sunt niște cabotini, nici niște saltimbanci de trei parale; de aceea, și piesa-capcană montată pentru demascarea regelui ucigaș este jucată cu toată seriozitatea. Dar, până atunci, e momentul monologului „A fi...”: rostite cu infinită simplitate, cu blândețe și sfială, la urechea unui Hamlet rușinat și furios de propria-i neputință, de propria-i ne-voință de acțiune („Ce vită sunt!”), cuvintele celebre vor fi spuse, pe rând, de toți actorii piesei din piesă, dar și de Polonius, Rosencrantz și Guildenstern, pe care Vlad Mugur îi absolvă, astfel, de o parte din vina ce zace în însăși firea lor. Este una dintre cele mai surprinzătoare soluții din acest spectacol surprinzător pe cât de zguduitor – și ea este, aș zice,



Hamlet, scena finală

foto: Nicu Cherciu

Anton Tauf (Polonius) și Sorin Leoveanu (Hamlet)

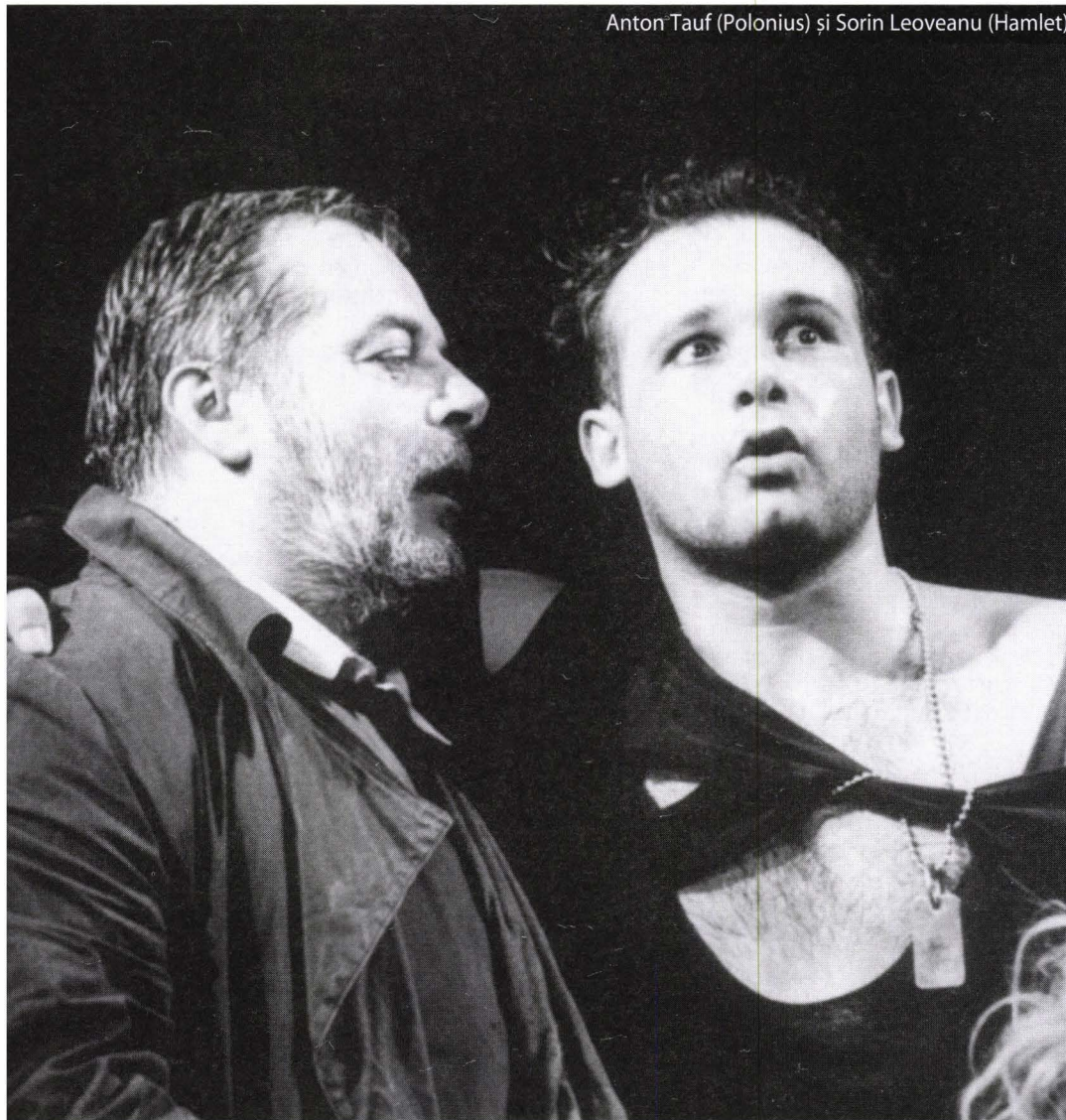


foto: Nicu Cherciu

suprema declarație de dragoste pe care le-a făcut-o interpreților săi regizorul ce a dorit ca, după moarte, cenușa să-i fie înhumată la Bellu, printre mormintele marilor actori ce odihnesc acolo.

Insistența cu care îmi revin în discurs cuvintele acestea legate de sfârșitul vieții nu e întâmplătoare: în spectacolul lui Vlad Mugur moartea este o prezență dominantă, mută dar continuu simțită, văzută, adlmecată. Ea există pretutindeni, când palpabilă și respingătoare, ca în scena dintre Hamlet și Gertrude, unde mama și fiul, în luptă-îmbrățișare, se rostogolesc peste cadavrul lui Polonius, când hazliu-macabră, în gust popular, ca în scena Groparilor (Clovni-gropari, de fapt), unde meșterul și calfa se joacă nepăsători cu mingile-cranii, când solemnă și misterioasă, ca în scena înmormântării Ofeliei, unde aceasta este adusă, purtată pe picioare și tot astfel coborâtă în groapa cu var,

oscilând inert între Hamlet și fratele ei și fiind scoasă apoi de clonni-gropari, într-o tăcere de plumb, prin sală, prin mijlocul spectatorilor. Tot ea, moartea, se desfășoară regește în final, în scena duelului, scenă faimoasă pentru numărul celor pe care Shakespeare îi face să sfârșească sub ochii noștri; sfârșesc și în spectacolul acesta, fără gesturi multe, căci duelul se petrece, în cea mai mare parte, la masă (e evidentă simetria față de începutul reprezentației), o masă literalmente acoperită cu spade, măști de scrimă și cupe de metal, obiecte cu sclipiri reci, chirurgicale și care vor fi treptat măturate pe podea, în sunete scrâșnit-înghețate, ce înfioară nervii. Și va mai apărea o dată ea, moartea, în ultima secvență a spectacolului: sosirea norvegului „cu drepturi vechi în Danemarca”. Venind între soldații-gărzi îmbrăcați în lungi mantale negre, purtând, la rându-i, o lungă manta neagră, Fortinbras cel

tânăr este un copil de 8-9 ani, blond și cu ochii albaștri; chipul inocent are o puritate și o răceală de gheață: e un înger al morții. Și când glasul-i subțirel citește alb ultimele replici ale piesei, îndemnând la uitare și liniștire a patimilor, efectul este aproape insuportabil și lacrimile îi împăienjenesc brusc privirea. Nu, moartea nu e nici frumoasă, nici sublimă, și nici măcar teatrul nu ne poate apăra de ea. Dar teatrul o poate, totuși, înfrânge un pic, seară de seară, căci viața lui nu poate fi ucisă: e o viață altfel decât viața. E o viață eternă ca și moartea.

... Nu-i deloc ușor să scrii despre un spectacol pe care îl vezi după ce creatorul lui nu mai este. Poți să spui că prima reprezentație (premiera oficială de la Cluj din 2 octombrie) a fost mai colțuroasă, mai dură, mai puțin „împlinită”, poate, dar mai genuină decât cea de a doua (din deschiderea Festivalului Național de Teatru de la București), unde totul a mers mai lin și a fost mai „amabil” la adresa publicului. Poți să spui că unii actori au fost foarte buni, iar alții mai puțin buni și îi poți numi pe cei dintâi: Sorin Leoveanu, marea descoperire a lui Vlad Mugur, cerebral și aspru în Hamlet, izbutind „să țină” spectacolul de la început până la sfârșit în starea de tensiune necesară, Anton Tauf, ireproșabil în Polonius (un Polonius cumsecade și ghinionist), relevând o știință a interpretării care-i propulsează rolul în planul întâi, Elena Ivanca, altă favorită a „Meșterului”, actriță tânără dar de mare vigoare (o Gertrude autodistructivă, alcoolică), Bogdán Zsolt (Claudius), evoluând, la Cluj, cu un fel de surdină, parcă, până în splendida scenă a rugăciunii, și Vlad Zamfirescu, dându-i aceleiași personaj, la București, mai mult din energia malefică „tradițională”, Miriam Cuiub, impunându-și ambele ipostaze (Groparul și Actorul regină), Luiza Cocora, în dificila redesenare a Ofeliei, personaj asupra căruia regizorul și-ar fi dorit să mai revină, Liviu Matei, în rolul mut al regelui-cadavru. Poți să spui că toți interpreții au jucat cu deplină dăruire.

Nu poți însă avea siguranța că ai văzut întocmai ceea ce regizorul ar fi vrut să se vadă. Mai ales când acel regizor s-a numit Vlad Mugur. Ai, în schimb, atunci, teribila siguranță că, fără el, teatrul românesc va fi mai sărac și mai urât. Și îți dorești ca el să nu fi dispărut, adică îți dorești imposibilul. Și cu acest sentiment nu-i ușor de trăit.

Alice Georgescu

O nouă zodie

Instalarea unui personaj nou în fotoliul directorial al oricărui teatru (și nu numai acolo, presupun) creează întotdeauna „lung prilej de vorbe și de ipoteze”. Cu atât mai abitir atunci când respectivul teatru este Naționalul craiovean, care, spre norocul său și al scenei românești în genere, a avut parte în ultimii 15 ani de un conducător de calitate („managerială”, dar și umană) a lui Emil Boroghina. Preluând direcția de la un astfel de predecesor (deloc scutit, totuși, pe parcursul mandatului său, de șicane și critici...), regizorul Mircea Cornișteanu a dat dovadă, neîndoielnic, de curaj și, poate, de o anume inconștiență: orice ar fi făcut, ar fi fost fatalmente mai puțin și mai rău în comparație cu trecutul. Adevărul este că Teatrul Național din Craiova își pierduse în ultimul timp – concomitent și cu pierderea interesului Europei față de evoluțiile socio-politice din România – ceva din aura succesului internațional; plecarea la

Limoges a lui Silviu Purcărete, regizorul român cu (probabil) cea mai ridicată „cotă” pe plan continental, a văduvit ansamblul craiovean de producții agreabile directorilor de mari festivaluri, în ciuda eforturilor lui Emil Boroghina de a scoate „pe piață” și alți regizori, și alte spectacole. La fel de adevărat este și că Mircea Cornișteanu a părut ezitant în configurarea drumului viitor al instituției. Totuși, de la finele stagiunii trecute și până acum, el își poate trece la activ, în afara unei montări proprii (**Regii pețitori** de D.R. Popescu), invitarea la Craiova a doi dintre cei mai interesați și mai serioși directori de scenă din generația 90: Bocsárdi László și Claudiu Goga. Oricâte obiecții de amănunt li se pot aduce spectacolelor lor, e cert că acestea, spectacolele, deschid o perspectivă nouă asupra Teatrului Național din Craiova și, cine știe, inaugurează o nouă zodie fericită în viața acestei scene.

Irlandez și universal

John M. Synge nu este, în România, un dramaturg prea des jucat; de fapt, singura piesă cunoscută la noi dintre cele șase pe care le-a scris în destul de scurtă-i viață (a trăit între 1871 și 1909) e **Năzdrăvanul Occidentului**, socotită, de altfel, capodopera sa. Chiar și aceasta, însă, poate fi greu găsită, unica traducere existentă nefiind nici măcar semnată; așa încât a pune în scenă **The Playboy of the Western World** (titlul original, oarecum ambiguu, al lucrării) devine, din capul locului, o aventură. Și nu este, cred, mai puțin o aventură pentru regizor să descopere „cheia” potrivită pentru acest text deopotrivă aspru realist și gingaș poetic, de o amară ironie și, totodată, de o neînchipuită căldură, profund irlandez și, în același timp, perfect universal. Neinspirat povestită, păța-

NĂZDRĂVANUL OCCIDENTULUI de John Millington Synge. Versiunea scenică: **Mircea Cornișteanu** • **TEATRUL NAȚIONAL din CRAIOVA** • Data reprezentației: 10 septembrie, 12 octombrie 2001 • Regia: **Bocsárdi László** • Decorul: **Bartha József** • Costumele: **Kotháy Dobre Judith** • Muzica: **Könczei Árpád** • Distribuția: **Constantin Cicort** (Christopher Mahon), **Iulia Lázár** (Margaret Flaherty), **Ilie Gheorghe** (Bătrânul Mahon), **Mirela Cioabă** (Văduva Quin), **Valer Dellakeza** (Michael James Flaherty), **Nicolae Poghirc** (Shawn Keogh), **Valentin Mihali** (Philly Cullen), **Ion Colan** (Jimmy Farrel), **Romanița Ionescu** (Sarah Tansey), **Petra Zurba** (Susan Brady), **Ramona Păsărică** (Honour Blake), **Geni Maccsim** (Nelly).

nia lui Chris Mahon, care dobândește admirația locuitorilor dintr-un sat vecin cu locul său de baștină istorisind cum și-a ucis el tatăl cu o lovitură de cazma, pentru a-și pierde brusc orice urmă de vino-ncoace la apariția respectivului tată, bună-sănătos, se poate lesne transforma fie într-o alcătuire de pitoresc osten-

tativ, fie într-o încropeală neverosimilă; în nici una dintre ipostaze ea nu ar fi prea tentantă pentru spectator. Artist autentic, Bocsárdi László a știut să evite ambele pericole, restituind piesei, în spectacol, întreaga bogăție de sensuri ale gândului și de nuanțe ale sentimentului. Universul sufletească al țaranului, superstițiile, spaimele și speranțele sale, suspiciunea, cruzimea, teama și fascinația față de „străin”, plăcerea de a sfida autoritățile și generozitatea întreținută cu băutură – tot atâtea „legi” ce guvernează existența satului dintotdeauna și de pretutindeni – sunt evocate fără complezență și analizate fără crispă. Frumusețea imaginii scenice, dată de pregnanța expresivă a decorului (conceput din materiale fruste – lemn, paie – și înfățișând un soi de fânar în care personajele coboară pe un plan înclinat în pantă repede) și a costumelor, dar și de vigoarea accentelor muzicale, atenuează cumva „răceala” privirii regizorale și cheamă la viață poezia



★★★★

În stânga, Constantin Cicort



foto: Florinel Chirea

vibrantă a limbajului folosit de dramaturg. Aici, în această dimensiune – vizual-conceptuală, i-aș spune – a spectacolului l-am regăsit pe Bocsárdi László din cele mai bune montări ale sale, montări (realizate, toate, cu echipa formată de el la Sfântu Gheorghe) care îl impun, după părerea mea, ca pe unul dintre regizorii de primă linie ai teatrului românesc de azi.

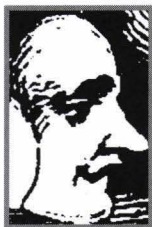
Numai că, de astă dată, regizorul a lucrat cu o trupă necunoscută (și, din câte știu eu, pentru întâia oară cu o trupă de limbă română), neavând, pe deasupra, posibilitatea de a-și alcătui distribuția dorită. Toate aceste handicapuri se simt – acut, uneori – în spectacol. Problemele vin mai ales dinspre interpretii rolurilor principale: Constantin Cicort (Chris Mahon) și Iulia Lazăr (Pegeen Mike, fata de care eroul se îndrăgostește). Cel dintâi, la primul rol mare din carieră, pare copleșit

de misiunea încredințată și, deși evoluției sale nu i se pot găsi cusururi, iar munca actorului e sesizabilă și întru totul stimabilă, personajul rămâne într-un fel de penumbră care-i contrazice însuși statutul dramatic; cea de a doua, tânără actriță fără suficientă experiență (a terminat facultatea în vara lui 2000), are dificultăți în a-și impune prezența, cu atât mai mult cu cât dicțiunea defectuoasă îi face câteodată replicile de neînțeles. În aceste condiții, greul montării cade pe umerii interpreților din planul secund; cum, însă, ei sunt actori de reală anvergură, precum Mirela Cioabă (excellentă într-o compoziție nu doar savuroasă, ci și subtilă), Ilie Gheorghe (în bătrânul Mahon, mortul viu, o apariție de *grand-guignol* impecabil desenată) ori Valer Dellakeza, și cum lor li se alătură „tinere speranțe” devenite deja certitudini, precum Nicolae Poghirc,

sau actori cu biografie scenică substanțială, precum Valentin Mihali și Ion Colan, spectacolul își găsește un nou echilibru, instalându-se în memoria privitorului ca un mic refugiu de lumină și căldură dintr-un peisaj teatral mai degrabă arid. Am văzut **Năzdrăvanul...** de două ori, o dată la Festivalul Humorrer și altă dată la Festivalul de Teatru Clasic de la Arad; niciodată, din păcate, „acasă”, unde se joacă, de altminteri, cu publicul amplasat pe scenă; sincopile de ritm și secvențele inaudibile de la prima reprezentație nu s-au repetat – dovedind că fuseseră accidentale – la cealaltă. Pot afirma, așadar, cu deplină liniște, că, fără a fi neapărat un spectaculos „salt înainte”, montarea lui Bocsárdi László așază o piatră solidă la temelia noului edificiu spiritual care se dorește a fi, în anul I al mileniului III, Teatrul Național din Craiova.

Parada viciilor

REVIZORUL de N.V. Gogol. Versiunea scenică: Mircea Cornișteanu ● TEATRUL NAȚIONAL din CRAIOVA ● Data reprezentației: 10 noiembrie 2001 ● Regia: Claudiu Goga ● Decorul: Vasile Buz ● Costumele: Lia Dogaru ● Ilustrația muzicală: Valentin Pârlogea, Felicia Dalu ● Coregrafia: Felicia Dalu ● Distribuția: Ilie Gheorghe (Primarul), Natașa Raab (Anna Andreevna), Iulia Lazăr (Maria Antonovna), Sorin Leoveanu (Hlestakov), Adrian Andone (Luka Lukici), Vasile Cosma (Leapkin-Teapkin), Valer Dellakeza (Spekin), Iosefina Stoia (Zemlianika), Nicolae Poghirc (Bobcinski), Angel Rababoc (Dobcinski), Marian Negrescu (Osip), Constantin Cicort (Stepan Ilici), Teodor Marinescu (Svistunov), Tudorel Petrescu (Sluga de la han), Marian Politic (Mișka), Ion Colan (Abduln), Valentin Mihali (Gibner), Mircea Hadârcă (Liuliukov), Geni Andone (Doamna Liuliukova), Mihai Arsene (Nasul), Ștefan Mirea (Rastakovski) ș.a.



★★★★

Spre deosebire de Synge, Gogol este un dramaturg frecvent jucat în România; totuși, pe scena craioveană **Revizorul** nu a mai „poposit” de 50 de ani, după ce, în stagiunea 1951-52, spectacolul semnat regizoral de actorii George Mărutză și Gheorghe Leahu a avut parte de un destin scurt și agitat. Aflăm toate acestea (și alte lucruri interesante) din programul de sală, care însă omite să ne informeze cine este autorul traducerii; e menționat, în schimb, autorul „versiunii scenice”, același, de altminteri, ca și la **Năzdrăvanul Occidentului**: Mircea Cornișteanu... Acesta a montat și el, acum câțiva ani, **Revizorul**, la Teatrul „Nottara”. Preluându-i „versiunea”, Claudiu Goga i-a preluat fostului său profesor din Institut (a absolvit la

clasa Valeriu Moiescu-Mircea Cornișteanu), inconștient poate, și unele soluții scenice, cum ar fi, de pildă, amplasarea întâlnirii dintre Hlestakov și Primar, urmat de capii obștei, într-o baie de aburi – „topos” specific rusesc și, în plus, cu mare potențial comic. Cum, însă, tot într-o baie de aburi se petrecea respectiva scenă și într-un spectacol cu **Revizorul** realizat mai demult la Chișinău de către Petru Vutcăreanu (spectacol adus și la București), să lăsăm tema – pasionantă, altminteri – a împrumuturilor în arta mizanscenei pentru altă ocazie...

Ceea ce-l distinge pe Claudiu Goga printre colegii săi de generație (în fruntea cărora a fost deja așezat de unii confrăți critici) este aplecarea spre comedie, gen, zice-se, foarte

greu de „nimerit” pe scenă. (În paranteză fie spus, nu cred că putem număra nici chiar așa de multe tragedii izbutite regizoral...) Mai exact, tânărul regizor are inventivitate comică, știind să iște ca din nimic gaguri de efect sigur, și o deosebită acuitate a privirii, fapt ce-i permite să sesizeze și să refacă pe scenă detalii ilare de comportament, atitudine, limbaj. Sunt daruri prețioase, pe care le regăsim și în spectacolul de față, unde, spre exemplu, adunarea secretă a fruntașilor provinciali alarmați de sosirea unui inspector din Capitală, adunare mutată acum într-un cimitir, în miez de noapte, ori descinderea lui Hlestakov la locuința Primarului într-o trăsură trasă de însuși părintele urbei sunt momente nu doar pline de haz, ci și purtătoare de semnificație în ansamblul discursului regizoral. De asemenea, directorul de scenă a particularizat extrem de minuțios – în bună înțelegere cu interpreții, după cum s-ar părea – fiecare personaj, de la înfățișare până la nuanțele vocii, așa încât defilarea notabililor veniți să-l mituiască pe presupusul revizor devine o paradă în același timp delectabilă și înspăimântătoare a viciului în acțiune: Valer Dellakeza (dirigintele poștei), Vasile Cosma (judecătorul), Adrian Andone (inspectorul școlar), Iosefina Stoia (epitropul Zemlianika, un tra-

vesti foarte reușit), Nicolae Poghiric și Angel Rababoc (Bobcinski și Dobcinski, bine individualizați și, totodată, armonizați, dar supralicitând puțin, atât în cuplu, cât și separat), Teodor Marinescu și Constantin Cicort (gardianul și comisarul), Valentin Mihali și Ion Colan (medicul neamț și negustorul tătar) sunt tot atâtea apariții grotești cărora însă le găsim – și, vai, fără efort! – corespondentul în lumea ce ne înconjoară. Viguros conturate sunt și cele două eroine ale piesei, soția Primarului – căreia Natașa Raab îi dă exact doza de vulgaritate și de feminitate dospită necesare pentru a impune personajul – și fiica acestuia, pe care Iulia Lazăr o înfățișează, foarte bine, ca pe o tâmpiță isterică. Desigur, însă, prim-planul absolut le revine pilonilor conflictului: Hlestakov și Primarul. Sorin Leoveanu, tânăr actor în vertiginoasă ascensiune, face un Hlestakov rece și cinic, hotărât să exploateze fără milă prostia semenilor, dar și slăbiciunile lor; scena beției, jucată ireproșabil, revelează un ins pe care îl ametește nu atât alcoolul, cât senzația de a deține puterea asupra altora – ca revizor adevărat, ar fi, desigur, foarte primejdios... Cu Primarul, Ilie Gheorghe dă o nouă creație excepțională și, deși le cunoști bine, nu te poți opri să-i admiri, clipă de clipă, forța și rafina-



Scenă din *Revizorul*

foto: Florinel Chirea

mentul, talentul și capacitatea rară de a „umple” scena.

Dacă își reconfirmă, cu acest spectacol, câteva dintre importanțele calități profesionale, Claudiu Goga își dezvăluie însă și unele cusururi constante – sau, poate, doar experiența încă neîndestulătoare. Montarea suferă de lipsa echilibrului ritmic, unei prime jumătăți relativ dense urmându-i o parte secundă cam dezlănătă și un final, ca să zic așa, interminabil. Apoi, schimbările de decor sunt mascate, destul de stângaci, prin coborîrea din podul scenei a unui ecran pe care se proiectează citate din Biblie, când mai inspirate (prin mesajul „în contrapunct”), când nu. În fine, cea mai nefericită idee:

plimbarea prin foaier și prin scenă, în aceste pauze „de întineric”, a unui Nas uriaș, care încearcă, la sfârșit, să sugereze că ar putea fi misteriosul revizor (veritabil) sosit de la Petersburg. Pentru cine cunoaște opera lui Gogol, trimiterea e forțată și sterilă; pentru cine nu, bizarul obiect de mucava cu picioare devine simbolul neantului pur...

Dar, cum spuneam la început, și în cazul *Revizorului* împlinirile precumpănesc asupra slăbiciunilor, astfel încât prima colaborare a trupei craiovene cu Claudiu Goga poate fi socotită de ambele părți la capitolul beneficiilor nete.

Alice Georgescu

Telenovela Orestia

Când, în 1966, Patrice Chéreau a fost invitat la Bayreuth să monteze Tetralogia lui Wagner, faimosul regizor nu cunoștea subiectul respectivelor opere. Familiarizându-se rapid, el a observat că, eliminat balastul mitologic, intriga putea fi redusă la drama banală a unei familii burgheze, obsedate de bani și de sex. Ca urmare, a transformat Valhalla într-o corporație, în care managerul general Odin se dedă la mici aventuri, urmărit cu gelozie de soția ultragiată. Similar, dramaturgul maghiar Kiszely Gábor a făcut din *Orestia* o telenovelă pentru scenă. În privința numelui piesei, autorul a șovăit între *Electra*, *copila mea* și *Jocul adulților*, de aceea versiunea românească a ales cu nonșalanță ca titlu un vers dintr-un cântec: *Vino la pod, iubita mea!*

În piesă, Agamemnon este un soț aflat la criza vârstei mijlocii (*middle age crisis*), care visează să ia viața de la început, undeva în Irlanda, pe

VINO LA POD, IUBITA MEA! de Kiszely Gábor ● TEATRUL „NOTTARA” ● Data reprezentației: 3 noiembrie 2001 ● Regia: Alexandru Repan ● Decorul: Sică Rusescu ● Costumele: Doina Levintza ● Muzica: George Marcu ● Distribuția: Alexandru Repan (Edmond A'Gwynn), Lucia Mureșan (Cordelia), Ada Navrot (Boadiceea), Ilinca Goia (Eleonora), Rareș Stoica (Oswy), George Alexandru (Aldon), Anda Caropol (Sarah Fox), Petrică Popa (Bill Fox), Ana Maria Sileanu (Geneva), Daniel Popescu (Richmond).

malul mării. Familia – un fel de clan Ewing cu nume celtice – este îmbibată de alcool și afumată de droguri. Mama și fiica hărțuiesc sexual un actor cam tomnatic, ajuns aproape membru al familiei. Oreste revine în chip de hippiot, doar pentru a rupe relația cu vecina rămasă însărcinată. Cuplurile își dau mereu *rendez-vous* la același pod, fără să iasă din asta nimic, nici coincidențe, nici *qui-pro-quo-uri*. Farmecul piesei, atât cât este, vine din trecerea bruscă a replicilor din registrul sordid al actualității în cel înalt al tragediei.

Alexandru Repan a realizat un spec-

tacol strâns și coerent. Personajele interacționează firesc și dinamic în decorul elegant și funcțional al lui Sică Rusescu. Regizorul a încercat o parodie a telenovelei, impunând un stil de joc pe muchie de cuțit, la marginea cabotinajului. Cel mai bine îi reușește acest demers actorului Alexandru Repan însuși. Ceilalți încearcă doar să și-l asume, cu mai multă sau mai puțină siguranță. Lucia Mureșan e mereu ea însăși, distinsă și încordată. Ada Navrot pune la bătaie tușele groase și apăsate, nu se știe dacă în intenție ironică sau nu. Ilinca Goia se păstrează oarecum *au dessus*

de la mēlée, încercând mai curând să raționalizeze decât să rezoneze. George Alexandru, mahmur și dezabuzat, este un fost seducător credibil. Anda Caropol și Petrică Popa joacă în vervă un cuplu conformist și ridicol. Pe scenă fâlfăie rochii ample și fastuoase, marca Levintza. Adevărul este că miza piesei e prea mică pentru talente atât de mari, astfel încât acestea din urmă debordează cam fără rost. Dacă linia parodică ar fi fost mai sigur urmărită de către toți actorii, nu numai de către Alexandru Repan, ar fi putut ieși ceva interesant. Așa cum se prezintă lucrurile, publicul rămâne nedumerit de ce se face atâta caz de o familie dezechilibrată, a cărei dramă nu are nimic semnificativ. Costumul impecabil și ținuta de Jean Marais ale autorului, venit special la premieră, contrastează cu subțirimea producției sale. Ca pentru a sublinia lipsa unui obiectiv mai ca lumea, Valentin Teodosiu îngână tot timpul la difuzor „Vino la pod, iubita mea!”.

Adrian Mihalache



Ilinca Goia și Ada Navrot

Lucruri pentru care trăim și murim

NOAPTEA IGUANEI de Tennessee Williams ● TEATRUL „V.I. POPA” din BÂRLAD

● Data reprezentăției: 6 octombrie 2001 ● Regia: Irina Popescu Boieru

● Scenografia: Rodica Arghir ● Distribuția: Marcel Anghel (Reverendul Shannon), Lily Popa Alexiu (Maxine Faulk), Ozana Ciubotaru Costin (Hannah Jelkes), Eudoxia Volbea (Judith Fellowes), Virgil Leahu (Nonno), Oana Tofan (Charlotte Godall), Dan Narcis (Jake Latta), Cristian Costin (Hank), Ionuț Gânju (Pedro), Sorin Ghiorghe (Pancho), George Sobolevski (Strigoiu), Dana Tomiță, Geta Cacevski, Cătălina Rusu, Petronela Ene, Simona Bercu (Alaiul fetelor bătrâne).

Calvarul Teatrului „Victor Ion Popa” din Bârlad continuă și, potrivit celor mai optimiste preziceri, el nu se va încheia decât o dată cu începutul stagiunii viitoare. Edificiul instituției bârlădene, șubrezit de timp și de calamități, se află într-un lung proces de consolidare. Deocamdată, scena poate găzdui, în condiții de siguranță, dar nu și de confort ambiental, spectacole gen „studio”. S-a și încercat, cu rezolvări nu lipsite de interes, montarea, în acest spațiu, a unei drame

anti-studio, **Patima roșie** de Mihail Sorbul. Sala Casei de Cultură din Bârlad, improprie (prin dotări tehnice sumare și printr-o acustică nefericită) ridicării la verticală a unor spectacole normale, a fost socotită, totuși, o soluție de traversare a acestei perioade de interminabil provizorat.

Oarecum paradoxal, starea sufletească a celor din interiorul instituției e una încrezătoare în steaua lor norocoasă; relațiile sunt de bună-înțelegere și de participare totală la „ce se

poate face”. Iată de ce publicul local (dar și din alte așezări, mai apropiate sau mai depărtate), un public format, în timp, cu răbdare și cu înțelegere, este poftit, în actuala stagiune, la spectacole care se cheamă **Livada de vișini** de A. P. Cehov, **Flecărelile femeilor** de Carlo Goldoni, **Patima roșie** de Mihail Sorbul, **Omul care aduce ploaie** de R. Nash. Se alătură acestora și noua premieră (la sala Casei de Cultură) cu **Noaptea iguanei** de Tennessee Williams.

Pentru ducerea la bun sfârșit a acestei temerare întreprinderi, conducerea teatrului și-a asigurat colaborarea unui tandem a cărui eficiență artistică a fost verificată în câteva montări: regizoarea Irina Popescu Boieru și scenografa Rodica Arghir, ambele de la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași. Spectacolul rezultat este unul de palmares pentru instituția bârlădeană,

chiar dacă nu toate rolurile au beneficiat de interpreți pe măsură. Regizorul s-a dovedit fidelă intențiilor urmărite de autor în scrierile sale dramatice: de a produce colocvii „despre lucrurile pentru care trăim și murim”. Într-o parcurgere atentă a binecunoscutei întâmplări din **Noaptea iguanei**, ea s-a concentrat asupra zonelor nevăzute ale sufletului omenesc, zone bânuite de demoni interiori. Lectura scenică, sensibilă la dominantele lirice și la nefericirile care se întretaie în piesa lui Tennessee Williams, a căutat să explice ratarea și tristețile omului singur înconjurat de singurătățile altor oameni prin starea de criză morală generalizată; ușile par închise, pentru acești solitari, în toate direcțiile. Și atunci ei trăiesc mai mult din închipuirii decât din realități. O rază de speranță pare a fi adusă, pentru nonconformistul reverend Shannon, de Hannah Jelkes, cea care-l poartă pe bătrânul ei bunic, Nonno, poetul revolut, cum își cară melcul cochilia; între fanata lui poveste de iubire cu Maxine Faulk și geana de înseninare anunțată de Hannah, iguanei, adică libertății interioare capturate și ținute prizonieră pentru o iminentă sacrificare, i se mai oferă o șansă. Viitorul e însă cum nu se poate mai incert, rămânând astfel și după încheierea poveștii. Regizorul lasă fiecăruia dintre privitori dreptul de a și-l imagina după voință. Interpreții au acceptat cu vădită disponibilitate propunerea lecturii regizorale și, într-un decor care subliniază prin stridente suspect-opti-

miste spaimele și prăbușirile interioare, au căutat să transforme propunerea în act artistic. Se cuvin reținute, sub acest aspect, trei reușite care stau dincolo de orice îndoială. Marcel Anghel, în Reverendul Shannon, semnează, credem noi, cea mai deplină izbândă personală înregistrată în 20 de ani de profesiune, toți petrecuți la Teatrul „Victor Ion Popa”, timp în care a purtat pe această scenă 70 de roluri. Controlându-și cu acribie temperamentul vulcanic, generator, în alte împrejurări, de excese vocale sau gestice, Marcel Anghel conferă personajului său o tragică balansare între nevoia de tandrețe și de împlinire firească a rosturilor vieții și tenebrele interioare, care-l îndeamnă către abandon și neînțelegere. Actorul surprinde și încântă prin știința de a conferi măsură și echilibru, adică valoare, rostirii, mișcării, tăcerii împovărate de gânduri. În Nonno, am întâlnit un actor renăscut cumva miraculos, după ce, o vreme, părea să se fi retras, ca ambiție profesională, într-un anonim protector, un actor care și-a construit rolul dintr-o multitudine de nuanțe grăitoare - Virgil Leahu; nimic șarjat, nimic de prisos în această târzie imagine a unor vremi și a unor oameni care mai credeau, încă, în magia verbului poetic și care s-au cantonat definitiv între umbre. Cea de a treia evoluție - fără cusur aparține actriței Eudoxia Volbea, într-un rol de aparent plan secund, transformat în generator și suport central al atmosferei întregului - Judith Felloves. Precipitându-și neconținut in-

trările, ieșirile, lamentațiile, reproșurile, uimirea candidă sau viclene, instalându-și personajul într-o vesel-întristătoare stare de ridicol pretențios, revendicând solemn derizoriul, personajul împlinit de Eudoxia Volbea devine însăși emblema de-gringoladei sub semnul căreia se mișcă existențele din **Noaptea iguanei**.

Insuficient decantat, sub raportul delimitării propriilor înfrângeri și speranțe, a fost, la premieră, personajul Maxine Faulk, interpretat de Lily Popa Alexiu, după cum erorile de ritm, atât în rostire cât și în mișcare, au diminuat impactul intelectual și emoțional transmis sălii de Hannah Jelkes, rol încredințat puțin experimentatei Ozana Ciubotaru Costin. Dacă soluția care recomandă trecerea aiurit-săltărească prin scenă a celor doi flăcăi *factotum* - Pedro și Pancho (Ionuț Gânuș și Sorin Ghiorghe) - trebuie reproșată regiei, prezența constant incoloră a junei Charlotte Godall (Oana Tofan) aparține, fără dubii, actriței.

Semnificativă pentru climatul de înțelegere din teatrul bârlădean ni s-a părut participarea la spectacol, prin apariția lor devălmășită în Alaiul fetelor bătrâne, a unor actrițe pe a căror fișă de creație se înscriu destule roluri importante sau care fac parte din „noul val” bine cotate ca potențial interpretativ. Ne gândim în primul rând la Dana Tomiță, de al cărei nume se leagă multe dintre succesele Teatrului „Victor Ion Popa”.

Constantin Paiu



Sorin Oros și
Ortansa
Codreanu în
Cafeaua...

Un posibil coupé

QUO VADIS HOMO SAPIENS?, spectacol-coupé ● TEATRUL DE NORD din SATU MARE ● Data reprezentației: 21 octombrie 2001 ● **CAFEAUA DOMNULUI MINISTRU** de Horia Gârbea ● Regia: Carol Erdős ● Scenografia: Alexandru Radu ● În distribuție: Sorin Oros, Ortansa Codreanu, Paula Chirilă ● **VORBEȘTE-MI CA PLOAIA ȘI LASĂ-MĂ SĂ TE ASCULT** de Tennessee Williams ● Regia: Bessenyei István ● Scenografia: Alexandru Radu ● În distribuție: Ortansa Codreanu, Sorin Oros.

Mi se pare nițel cam pretențios titlul *Quo vadis homo sapiens?* pentru spectacolul-coupé de la Sala Studio a Teatrului de Nord, în alcătuirea căruia intră o comedie modică semnată de Horia Gârbea și o piesă de

rangul al doilea aparținându-i lui Tennessee Williams. Între **Cafeaua domnului ministru** și **Vorbește-mi ca ploaia și lasă-mă să te ascult** sunt diferențe tematice și stilistice pe care nici măcar o speculație argumentativă de tipul „amândouă vorbesc

despre condiția umană" nu le poate estompa. Prima e o comedie cu accente polemice, cu replici uneori de o aciditate fățișă, alteori parcă rupte dintr-un scheci de televiziune; a doua e, cum citim în caietul-program, „strigătul unui prizonier către altul din celulă în singurătatea la care fiecare este condamnat toată viața”. În **Cafeaua domnului ministru**, Horia Gârbea își propune să atace mai tot ce e rău în societatea românească de azi, parafrazând în bună măsură caricatura publicistică, dar și pe cea revuistică și izbutind să spună într-o piesă într-un act ceea ce Stela și Arșinel, ori Nae Lăzărescu și Vasile Muraru zic în vreo zece cuplete. A pune însă piesa lui Horia Gârbea în relație cu atacurile teroriste anti-americane, așa cum fac realizatorii spectacolului într-un text publicat în caietul-program, este, iarăși, cam prea mult. (După cum sunt cam prea multe și greșelile de tipar din respectivul caiet de sală...) În **Vorbește-mi**

ca ploaia și lasă-mă să te ascult ni se înfățișează o varietate de stări sufletești generate de ratare, frustrare, singurătate – teme cehoviene pe care dramaturgul american le-a transplatat nu fără succes în scrierile sale. Ce ar putea justifica, dincolo de rațiuni pur administrative, alăturarea respectivelor texte într-un singur spectacol? Mai întâi, faptul că regia este semnată de doi actori, Carol Erdős și, respectiv, Bessenyei István, care își serbează astfel un număr de ani puși în slujba teatrului sătmărean; în plus, nici unul dintre ei nu vrea să epateze, nu se lansează în prestidigitații regizorale, preferând să se exprime prin actori. Apoi, faptul că doi dintre cei trei interpreți evoluează în ambele părți ale spectacolului, dorind astfel să demonstreze că pot aborda deopotrivă comedia și drama. Iar dacă Sorin Oros se descurcă onorabil, Ortansa Codreanu izbuteste chiar mai mult. În **Cafeaua domnului ministru** actrița joacă rolul unei patroane de *night-*

club venită în audiență la un ministru căruia îi cunoaște antecedentele, spre a-i cere diminuarea impozitelor, ce riscă să-i facă afacerea nerentabilă. Actrița realizează un rol savuros, pe care are inteligența de a nu-l lăsa să cadă în vulgaritate. În **Vorbește-mi ca ploaia...** Ortansa Codreanu își presară jocul cu semitonuri, arpegii, schițe de gest ce ne-o arată drept o actriță sensibilă, care știe să patineze cu farmec pe pojghița lucioasă și instabilă a sentimentelor. În rolul șefei de cabinet din primul *volet* al spectacolului, Paula Chirilă își face conștiincioasă datoria. La rândul său, scenograful Alexandru Radu dă dovadă de inventivitate concepând un spațiu de joc ce se transformă rapid, servind ambele părți ale montării. Așa încât ceea ce părea la început o curiozitate se arată o propunere în vecinătatea posibilului, care, fără să rupă gura târgului, nu-l poate lăsa indiferent.

Mircea Morariu



Sorin Oros și Ortansa Codreanu în **Vorbește-mi ca ploaia...**

Mici mizerii cotidiene

Premiera absolută cu **Noaptea asta nu câștigă nimeni** a însemnat și prima montare a unui text dramatic de Mircea Radu Iacoban pe scena Teatrului „Mihai Eminescu” din Botoșani. Într-o adaptare radiofonică, piesa a fost prezentată, cu câteva luni în urmă la Radio Moldova-România. Se pare că, până la sfârșitul actualei stagiuni, același text va înregistra premiera la Teatrul Național „I. L. Caragiale” din București și la Teatrul de Stat din Oradea.

Este o piesă incomodă despre niște adevăruri incomode, cunoscute de toată lumea, intrate în obișnuința cotidianului și, de aceea, acceptate (cu dezamăgire, cu lehamite, cu invective – dar acceptate) de o neli-nișitoare majoritate a trăitorilor contemporani; acceptate așa cum accepți (că n-ai încotro!) o calamitate. Când e vorba însă de o calamitate socială, acceptul devine primejdios. Mircea Radu Iacoban își asumă riscul de a numi câteva din aceste evidențe primejdioase; și se oprește la cele mai (aparent) neînsemnate.

Riscul amintit constă în faptul că unii și alții se vor simți deranjați, ori chiar amenințați de o posibilă (teoretic) rechemare a unor astfel de „mărunțișuri” către o matcă a normalizării, care le-ar tulbura confortul abia dobândit. Este motivul pentru care am socotit piesa incomodă. Nemulțumiții vor bombăni: „E o piesă politică, o piesă direcționat politică, ascunsă în spatele unor situații vădit șarjate”.

Acuza se poartă și este foarte des folosită.

Autorul își subintitulează lucrarea, cu un rictus amar, „težno-melo-dramă cu muzici”. Putea să-i spună, la fel de bine, și „težno-melo-dramă cu cântec”; pentru că povestea, dar mai ales „song”-urile sunt, într-adevăr, „cu cântec”. Părăsind, cu o singură abatere, făgașul pseudocomediei lirice, care l-a consacrat ca dramaturg al sufletelor neli-nișit-sensibile, Mircea Radu Iacoban ni se înfățișează, în **Noaptea asta nu câștigă nimeni**, ca un observator sarcastic al sufletului omenesc agasat de mizerii mărunte, dar teribil de abrazive. Șarjează, e

NOAPTEA ASTA NU CÂȘTIGĂ NIMENI de Mircea Radu Iacoban ● **TEATRUL „MIHAI EMINESCU”** din BOTOȘANI ● Data reprezentației: 4 noiembrie 2001 ● Regia: Ion Cibotaru ● Scenografia: Mihai Pastramagiu ● Muzica: Radu Ștefan și Silviu Roșca ● Euritmia: Bogdan Muncaciu și Manuela Pușcașu ● Distribuția: Violeta Afrăsinei (Lena), Florita Rusu (Femeia cu copilul), Ion Apostoliu (Călătorul), Mihai Păunescu (Psihiatrul, Numismatul), Florin Aionitoaie (Curtezanul), Valentina Popa (Fata), Remus Archip (Jack), Traian Andrii (Șeful), Dragoș Radu (Copilul), Ludmila Filip (Șeful poliției), Florin Iftodi (Vocea soțului) ș.a.

adevărat. Călătorul 5 (Psihiatrul, Numismatul), de pildă, este, nu încapă îndoială, gravat cu un stilet bont, menit să caricaturizeze; caricaturizată e și reacția Șefului la harababura declanșată de Lena. Pot fi produse și alte trimiteri. Dar prezența în jurul căreia se învârtesc, pe orbite rotunde, alungite sau turtite, toate celelalte personaje rămâne una de diafană și măhnită frumusețe, deloc șarjată – Lena. Ea e „abaterea” mai sus semnalată. Între atâtea semicaractere și noncaractere, ea e OMUL. Nu învingătorul. Omul, pur și simplu, cel care-și merită numele. Dispunând de un asemenea caracter-pilon, piesa stă în picioare.

Premiera absolută de la Botoșani este un spectacol reușit. Regizorul Ion Cibotaru a ales calea unei lecturi scenice directe, „ortodoxe”, neambicionând soluții sofisticate, care ar fi complicat receptarea semnalului plecat dinspre scenă spre sală. Și-a concentrat întreaga atenție asupra diferențierii caracterologice clare a personajelor, lucru absolut necesar în definirea relațiilor dintre ele. A întâmpinat aici unele dificultăți, din cauza eterogenității valorice a distribuției, neajuns pe care nu l-a putut estompa decât parțial. Este motivul pentru care trecerea în notă parodică a întâmplării scenice a apărut insuficient pregătită. l-au reușit, în schimb, fără excepție, scenele „de grup”, song-urile transformându-se în momente vivante de bun efect plastic și dramatic.

Spectatulul rezistă însă, cu deosebire, prin două prezențe de maximă împlinire. Prima dintre ele este scenografia semnată de Mihai Pastramagiu, nume din ce în ce mai frecvent întâlnit pe afișe. Ceea ce se spune în textul lui M.R. Iacoban se vede, surprinzător de expresiv și de

consistent, în cadrul tridimensional al reprezentației. Un imens tunel-colector, cu ramificații-afluent și cu „lumi-nița” de la extremitatea pierdută în fundul scenei (un ecran translucid, în spatele căruia tronează umbra Șefului), găzduiește traficul alert, de-suheat sau calculat-solemn al unei faune pestrițe, așa cum e cea întâlnită pe orice peron de gară. Într-un prim-plan lateral, oficiul doamnei de la Informații, locul care focalizează întâmplările și, în egală măsură, atenția sălii. O lumină ciudată, aproape astrală, contribuie la comunicarea stării de învăluitoare neli-niște incitantă. În acest univers cenușiu, neprimitor, singurele pete de culoare, și ele zgârcit împărțite, sunt aduse de vestimentația călătorilor, croită neglijent din materialul cel mai ieftin sau din stoffe bănuite fine, lucrate însă cu desăvârșit prost-gust. De multă vreme n-am avut prilejul să constatăm o atât de atentă punere de acord a decorului și a costumelor cu ceea ce reprezintă esența textului dramatic.

A doua prezență, decisivă pentru impresia favorabilă cu care am plecat de la premiera botoșăneană, este cea a interpretei rolului central, Lena. Actriță inexplicabil exilată lungi perioade de timp doar în roluri episodice sau nesemnificative, Violeta Afrăsinei a găsit, cu regularitate, căi de transformare a unor astfel de partituri palide în demonstrații de virtuozitate artistică. Prestația ei în Lena, rol complex, cu dificile treceri dintr-o stare sufletească în alta, atrage și încântă; rând pe rând indiferentă, cochetă, îngrijorată, agasată, ironică (ba chiar sarcastică), tandră, obosită, măhnită, actrița se menține, din primul până în ultimul minut al reprezentației, în centrul atenției noastre. Contribuie la o

asemenea performanță, râvnită de toți actorii, distinsa ei ținută scenică și, cu deosebire, eleganța neostentativă a frazării, ca și știința de a încărca fiecare replică și fiecare cuvânt cu sensul lor exact și întreg.

Programul de sală ne informează că în același rol a fost distribuită și o altă actriță a ansamblului botoșănean,

Daniela Bucătaru, pe care n-am avut însă prilejul s-o vedem la lucru.

Mai menționăm, din distribuția spectacolului, contribuțiile aparținând actorilor Ion Apostoliu – Călătorul, rol clădit cu molipsitoare vervă și cu umor de calitate, Mihai Păunescu – Psihiatrul și Numismatul (fără a înțelege de ce, în cea de a doua

ipostază, personajul apare deghizat în zeul Neptun), Valentina Popa – Fata și, încă o dată, euritmia song-urilor, realizată de Bogdan Muncaciu și de Manuela Pușcașu. A fost consemnat, cu același prilej, și un debut în profesiune: Ludmila Filip, în Șeful poliției.

Constantin Paiu

Formulă verificată

UȘA ÎNCHISĂ de J. Graham Reid. Traducerea: Fodor Réka ● TEATRUL DE STAT din ORADEA, Trupa „Szigligeti” ● Data reprezentației: 7 noiembrie 2001 ● Regia și ilustrația muzicală: Vlad Massaci ● Scenografia: Florina Bellinda Birea ● Distribuția: Kovács Levente (Victor Donelly), Firtos Edit (Doreen Donelly), Kovács Enikő (Doamna Courtney), Medgyesfalvy Sándor (John „Slabber” McCoy), Dobos Imre (Domnul Patterson), Csiky Ibolya (Doamna McCoy), Giacomello Róbertó (Gunner), Szotyori József (Soopy), Kiss Csaba (Spud).

Text valoros, dificil, de acută problematică, urmărind, pe de o parte, antinomia dintre curaj și lașitate și, pe de alta, ravagiile pe care le produce violența într-o socie-

tate dezbinată de un interminabil conflict confesional, *Ușa închisă* i-a prilejuit regizorului Vlad Massaci în 1998, la Piatra Neamț, un izbutit spectacol. Invitat să monteze aceeași

piesă la Secția maghiară a Teatrului de Stat din Oradea, Vlad Massaci a pornit de la aceleași ipoteze care au stat la baza primei versiuni, și anume că spectacolul poate interesa prin sublinierea dramatismului întâmplărilor, prin claritatea evenimentelor înfățișate, prin condiția personajelor, prin semnificațiile cu care acestea sunt înzestrate. Regizorul și-a verificat la Oradea corectitudinea susmenționatei ipoteze. Practic, gramatica noii montări e foarte puțin modificată în raport cu cea a montării inițiale, cel puțin la nivelul sintaxei. Matricea spectacolului e preponderent realistă, descifrării sensurilor textului Vlad Massaci asociindu-i o teatralitate derivată dintr-o suită de mijloace dintre care scurtele inserturi de extracție brechtiană și o anume detașare ironică sunt cele mai percutante. Sunt elemente care izbutesc să sensibilizeze spectatorul, să-i solicite luciditatea; în plus, ele par a fi impuse de necesitatea interioară a textului, „legând” ceea ce, la lectură, lăsa loc primejdiei fragmentarismului și monotoniei.

Dacă mizanscena nu i-a ridicat prea mari probleme, exercițiul de recapitulare dovedindu-se reușit, dificultățile pe care Vlad Massaci a trebuit să le depășească au fost cele ale lucrului cu actori familiarizați cu un alt stil de teatru și care joacă într-o limbă necunoscută celui chemat să-i dirijeze. Deși nu cred că am avut șansa de a asista la cea mai bună reprezentație, un public mai puțin cultivat determinându-i uneori pe interpreți să îngroașe tușele ironice, am putut totuși deduce că aceștia formează o echipă omogenă, cu joc mobil și cu respect pentru cuvântul rostit pe scenă. Altfel spus, Vlad Massaci a câștigat și bătălia cu morfologia montării. Iar cum omogenitatea nu



În prim-plan, Kovács Levente

anulează individualitatea, e de datorita mea să-i menționez în primul rând pe actorii care mi-au lăsat cea mai bună impresie. E vorba de Dobos Imre, excelent interpret al găunosului și lașului profesor Patterson, și de Csiky Ibolya, a cărei scurtă apariție e de o tulburătoare artă. Tripleta agresorilor dobândește identitate mai degrabă tipologică decât psihologică, grație jocului actorilor Giacomello Róbertó, Szotyori József și Kiss Csaba. Am îndoilei că distribuirea actriței Kovács Enikő în Doamna

Courtney a fost din cale afară de inspirată, pentru simplul motiv că interpreta, încă tânără, nu convinge că ar putea să joace ipostaza soacrei înăcrute și dezgustate de fricosul ei ginere. Iar într-o montare preponderent realistă, criteriul verosimilității e unul de primă necesitate. Firtos Edit și Medgyesfálvy Sándor își rezolvă rolurile fără prea mari complicații, însă eficient și sobru. Interpretul rolului principal, Kovács Levente, începe spectacolul cu o febrilitate mai curând afișată decât trăită, evoluția

sa ulterioară devenind mai convingătoare, fără a atinge însă calificativele maxime dorite.

E greu de vorbit despre originalitatea decorurilor câtă vreme acestea respectă aproape întocmai geometria celor din spectacolul de la Piatra Neamț, scenografa Florina Bellinda Birea exersându-și capacitatea creatoare doar la capitolul „costume” - și acestea, de fapt, un amestec (e drept, izbutit) de noutate și împrumut.

Mircea Morariu

ALI BABA ȘI CEI 40 DE HOȚI
● TEATRUL „ȚÂNDĂRICĂ” din BUCUREȘTI ● Data reprezentației: 15 noiembrie 2001 ● Regia și scenariul: Cristian Pepino ● Scenografia: Cristina Pepino ● Muzica: Dan Bălan ● Distribuția: Ioan Brancu (Ali Baba), Mihai Dumitrescu (Mustafa, Chiorul), Daria Gănescu (Fata Morgana, Vizuină), Gabriel Apostol (Hassarac), Paul Ionescu (Kassim, Julă), Maria Varsami (Madame Kassim), Bruno Mastan (Măgarul), Florentina Tănase (Guzel, Șperaclide), Angela Filipescu (Aișé, Pizmă).

Teatrul „Țândărică” se arată dornic să-și racordeze repertoriul la actualitatea internațională, punând în scenă un episod din **1001 de nopți** – povestea lui Ali Baba – care, în condițiile de astăzi, s-ar putea numi mai bine „Ali Baba și cei patruzeci de teroriști”. Scenariul lui Cristian Pepino urmează atent canavaua povestirii, îi adaugă detalii hazlii și individualizează bine personajele. Extrage patru figuri pitorești din anonimatul echipei de hoți, lăsându-i pe ceilalți în postura de păpuși multiple și mute. Presară câteva glumițe ambigue, mai mult pentru amuzamentul taților care-și însoțesc copiii la teatru. Din păcate, încordarea lipsește din spectacol, cu toate că povestea în sine are destul suspans. Rezultatul este mai curând pitoresc decât incitant.

În teatrul de păpuși, inventivitatea vizuală este esențială. Costumele Cristinei Pepino îi transformă pe actori în păpuși animate, supradimensionate, unele grotești, toate amuzante. Personajele pozitive – Ali Baba și scalva sa, rebotezată, mai bine zis re-nunită Fata Morgana – nu sunt deghizate în păpuși, de aceea par șterse în raport cu hoții și cu familia Kassim. Căpetenia Hassarac, călare, domină scena cu silueta

În lumea Islamului, cu veselie



În stânga, Ioan Brancu (Ali Baba)

sa efilată, amintind inevitabil de Osama bin Laden. Peștera misterioasă este imaginată ca templul de la Luxor, formula „Sesam, deschide-te!” făcând să se dea la o parte statuile colosale ale lui Amenofis și consoarta. Mutarea acțiunii din patria lui Saddam în cea a lui Mubarak deconcertează. Pe de altă parte, simbolistica templului fiind alta decât a peșterii, soluția scenografică distorsionează semantica poveștii.

Actorii joacă plini de dăruire și de antren. Gabriel Apostol este un brigand dinamic, impozant, autoritar, cu unele tușe romantice. Maria Varsami și Paul Ionescu sunt plini de haz în rolul soților Kassim. Bruno

Mastan este irezistibil ca măgaruș năbădăios. Anumite dezechilibre sonore, legate și de calitatea amplificării, umbresc prestația lui Mihai Dumitrescu în rolul Mustafa. Daria Gănescu nu redă îndestul de pregnant inteligența fetei (de fapt, o variantă orientală a Portiei lui Shakespeare) care dejoacă strata-gemele hoților.

Dan Bălan compune o muzică sofisticată, foarte potrivită, folosind instrumente orientale autentice. În ansamblu, demersul scenic se plasează însă cu o anumită nesiguranță între ambiția estetică și simpla pliere la așteptările copiilor.

Adrian Mihalache

Inaugurare cu recuperare

Ce face un teatru de operă atunci când (din motive cât se poate de întemeiate, de altfel: proteste sindicale prelungite, procese civile și schimbarea de două ori a directorilor) nu are posibilitatea de a-și deschide stagiunea cu o nouă montare? Foarte simplu: scoate „de la naftalină” una veche!



Sever Barnea în *Italianca în Alger*

Din fericire pentru ea și, mai ales, pentru publicul ei, Opera Națională avea la îndemână o montare suficient de recentă, totuși, pentru ca decorurile și costumele sale să nu se fi prăfuit din cale-afară, iar în plus și atât de puțin jucată încât ele nici să nu se fi uzat măcar...

Dacă e să mă iau după ceea ce stătea scris în programul de sală al premierei „pe țară” din 17 decembrie 1992, *Italianca în Alger* a văzut pentru întâia dată luminile unei rampe

românești chiar atunci, la sfârșitul „Anului Rossini”, fiind astfel un târziu omagiu adus compozitorului la bicentenarul nașterii sale. Regia Marinei Emandi-Tiron (invitată de la Opera din Timișoara), scenografia Viorică Petrovici, conducerea muzicală a dirijorului Cornel Trăilescu și echipa solistică (Ecaterina Țuțu, Sever Barnea, Gabriel Alexandrescu, Silvia Voinea, Dorin Mara, Lucia Cicoară-Drăgan și Lucian Marinescu) au contribuit, toate, la realizarea unui spectacol de veritabilă comedie muzicală – adică amuzant jucat și bine cântat totodată –, căruia eu una, cel puțin, îi prevedeam o viață la fel de lungă precum aceea a... **Bărbierului din Sevilla**. Ce s-a întâmplat de a dispărut atât de curând de pe afișele Operei bucureștene nu-mi închipui, dar reluarea lui astăzi mi se pare cum nu se poate mai fericită.

După aproape un deceniu, firește că distribuția este, într-o proporție covârșitoare, înnoită, din cea inițială rămânând doar pilonul ei „de rezistență” – Sever Barnea, interpretul plin de haz al beilului Mustafa – și cel „decorativ” – Lucia Cicoară-Drăgan, întruchipând-o și ea cu umor pe sclava Zulma. Ceea ce caracterizează însă și această nouă echipă – în frunte cu Oana Andra, în rolul voluntarei Isabella, italianca răpită de corsarii algerieni și răvnită drept soție de mai toți eroii poveștii – este plăcerea cu care își creează personajele și ceilalți componenți ai ei: Ruxandra Ispas, o altă italiancă (Elvira), ajunsă soția lui Mustafa și dorind să și rămână astfel; Robert Nagy, tânărul italian Lindoro, devenit și el sclavul lui Mustafa, dar manevrându-și de fapt cu istețime stăpânul; Horia Sandu, prea puțin fiorosul comandant al piratilor (Ali); Ștefan Ignat, însoțitorul cam poltron al Isabellei (Taddeo). Mai cu seamă numeroasele gaguri de sorginte muzicală pe care regizoarea Marina Emandi-Tiron le-a extras din partitura rossiniană (exploatare când un ritm obstinat, când un *tremolo* al instrumentelor cu coarde, când o *rudă* a primadonei) fac farmecul acestei versiuni scenice, căci, altminteri, libretul

lui Angelo Anelli nu oferă cine știe ce sugestii teatrale. Dar, cum spuneam, splendida muzică a celui supranumit cu egală îndreptățire, în timpul vieții, atât „Lebăda din Pesaro” (pentru eleganta sa melodicitate) cât și „Signor Vacarmini” (pentru superba hărmălaie în care își antrenează adesea cântăreții și orchestrații deopotrivă) conține în sine asemenea inepuizabile resurse lirice, dramatice sau comice, încât regizoarei nu i-a rămas decât să vizualizeze tot ceea ce la audiție este mai pregnant ca expresie. N-am nici o îndoială că până și lucrătura transparentă a decorurilor sau aceea bogat ornamentată a costumelor i-au fost inspirate scenografei Viorica Petrovici nu numai de imagistica epocii (opera a fost scrisă în 1813), ci și de dantelăria multicoloră a scriiturii componistice.

Pe cât de firească și de la îndemână pare deci componenta vizuală a spectacolului, pe atât de uriaș este efortul pur muzical cerut de interpretarea acestei opere. Solicitarea privește mai cu seamă vocile grave (foarte numeroase și având de executat extrem de dificile și de numeroase pasaje de coloratură), dar nici soprana și tenorul n-au o misiune foarte ușoară. „Menajat” este doar corul (pentru care, de altfel, Rossini n-a părut niciodată să nutească, în operele sale, un interes deosebit), căci orchestra are de făcut față unei veritabile probe de virtuozitate. Întreg ansamblul îi dă serios de furcă dirijorului, dar Cornel Trăilescu reușește să-l conducă, sincron și într-un tempo extrem de alert, către explozivele culminații ale finalurilor de act, stârnind de fiecare dată avalanșele de aplauze ale spectatorilor.

Să sperăm doar că – acum, la inaugurarea stagiunii – recuperarea spectacolului *Italianca în Alger* a marcat într-adevăr începutul unei lungi serii de reprezentări cu acest titlu rossinian demn de toată atenția publicului bucureștean.

Luminița Vartolomei

Noduri și semne

L-am revăzut de curând pe Gigi Căciuleanu dansând. M-a tulburat din nou – dincolo de marele său talent, de fascinanta sa prezență scenică – forța cu care acest artist învinge timpul, spulberând granița celor 40 de ani, vârstă la care cei mai mulți dintre dansatori, trădați de propriul corp, sunt nevoiți să părăsească „arena”. Și ritmul mișcărilor, cadența, aplecarea ușoară a corpului, răsucirile scurte ale palmelor ce semnifică, cu o claritate care îți taie respirația, mi l-au adus în minte pe Jiri Kylian și uluitoarea sa companie, Nederlands Dance Theatre 3. Creată în 1991, trupa este formată dintr-un grup de dansatori experimentați, cu vârste de peste 40 de ani, posesori ai unei experiențe teatrale excepționale. Artiști ai teatrului și mișcării, purtând fără crispare semnele îmbătrânirii – umerii gârboviți, pielea ridată, curba lăsată a pântecului –, acești interpreți de fină nuanță se mișcă, unduiesc, fac noduri marinărești din corpul lor, într-un dans al meditației, calm, esențializat. Mai mult, credința că îmbătrânirea nu diminuează forța creatoare a unui mare dansator, ci stimulează absolută sa angajare în fața publicului,

reprezintă o declarație socială profundă.

Chiar dacă din 1999 Kylian a renunțat la conducerea companiei pentru a se dedica mai mult creației (rămânând, totuși, coregraf invitat și consilier artistic), vreme de peste 25 de ani viziunea sa artistică, destinul său s-au împletit cu imaginea și destinul companiei Nederlands Dance Theatre. Trupa, înființată în 1959, a devenit, sub conducerea sa, una dintre companiile de vârf ale dansului contemporan. Azi, trupa principală, NDT 1, este completată de o companie experimentală pentru tinerii dansatori, NDT 2, și cea a artiștilor maturi de la NDT 3. Cele trei companii ale NDT, care de obicei sunt independente una de cealaltă, se disting deci prin gruparea dansatorilor în funcție de posibilitățile proprii fiecărei vârste: spiritul tinereții, vitalitate și perfecțiune, charisma unei experiențe supreme, alcătuind împreună „cele trei dimensiuni ale vieții unui dansator”, cum le numește Kylian. Cum cele trei companii nu sunt ierarhizate, nu sunt împărțite în corp de balet și soliști, toți dansatorii având statut egal, în acest laborator și-au descoperit vocația dansatori de

excepție ca Nacho Duato sau Paul Lingfoot.

Când a ajuns la NDT (mai întâi în calitate de coregraf invitat, în 1973), Kylian avea un trecut bogat în experiențe variate, ca urmare a unui parcurs inițiativ complex, care a început la Praga și a ajuns la Haga, trecând prin Londra și Stuttgart. Fiu al unui bancher și al unei balerine, Jiri Kylian, ale cărui înclinații sportive și muzicale îl făcuseră să viseze în copilărie la o carieră de acrobat sau de muzician, începe să studieze baletul la 9 ani, iar la 15 ani devine elev al Conservatorului din Praga, unde urmează cursuri de balet clasic, dans modern și dans popular. La sfârșitul studiilor, British Council îi oferă o bursă de studii la Royal Ballet School din Londra. Aici, personalitatea sa se va impune cu atâta evidență încât unul dintre membrii consiliului de profesori, John Cranko, îi propune să intre în trupa pe care o conducea: Stuttgart Ballet. Era sfârșitul primăverii lui 1968. Întors pentru puțin timp la Praga, Kylian își părăsește țara cu unul dintre ultimele trenuri care au trecut frontiera Cehoslovaciei înainte de invazia din august. La Stuttgart, Cranko îi va cere să rea-



Nederlands Dance Theatre (NDT) 3

lizeze o scurtă creație pentru o seară de balet consacrată tinerelor talente. Paradoxal, acesta este punctul de pornire al unei cariere magnifice, ce numără azi mai mult de 60 de baletе, creații de o mare diversitate a formelor. Azi Jiri Kylian este Ofițer al Ordinului Artelor și Literelor din Franța, Doctor Honoris Causa al Julliard School din New York, Ofițer al Ordinului Regal de Orania-Nassau, laureat al Premiului Criticii la Festivalul de Teatru de la Edinburgh în 1996 și 1997 și, recent, câștigătorul Premiului „Laurence Olivier”.

Mulți coregrafi pretind că sunt în căutarea eclectismului, dar puțini dintre ei îl explorează cu adevărat. Jiri Kylian dovedește însă, cu fiecare creație, că se adapă din toate sursele posibile, într-un efort continuu de a se apropia tot mai mult de esența ființei umane, de condiția omului. El îmbină convențiile baletului clasic - privite ca o provocare - cu naturalețea lui MC Hammer, impunând dansatorilor săi virtuozitatea lui Bărișnikov, într-un limbaj coregrafi-

co-gestual ce merge de la dansul clasic la hip-hop și de la dansul modern al Twilei Tharp la cele mai simple gesturi. Iată de ce, în ceea ce-l privește, nu se poate vorbi de un „stil”; de altfel, Kylian nici nu iubește acest termen, pe care îl consideră limitativ, pentru că implică fidelitate față de anumite principii de bază. Chiar dacă limbajul său se sprijină pe tehnica baletului clasic, el împinge aceste fundamente dincolo de limitele extreme, acolo unde îl duce muzica. Kylian privește dansul - cu ochiul unui arhitect - ca pe o schimbare continuă în spațiu, lucrând cu forme și mărimi ce se ordonează în ritmuri muzicale. Diversitatea creațiilor sale pornește tocmai de la diversitatea compozițiilor alese: de la Debussy la Franck Martin, de la Schönberg la Takemitsu Toru, Nordheim sau Janacek. În ultimii ani, de fapt, Kylian pare să fie tot mai mult atras de utilizarea unor colaje, a unor montaje sonore dublate de o construcție extrem de elaborată a luminilor, renunțând la aproape

orice element de recuzită. Pătrate sau cercuri luminoase, suprafețe vaste în care culorile par a crea diferite climate, grilaje de întuneric și lumină, zone de obscuritate din care irump corpuri modifică și dau viață spațiului de acțiune al interpreților în mod mai expresiv decât orice decor.

Aproape toate creațiile lui Jiri Kylian sunt mai degrabă intuitive și abstracte - nu sunt „povești”, ci sentimente, pur și simplu - și vorbesc despre erotism și moarte; sunt deseori bânuite de imagini ciudate, la granița dintre real și imaginar. Limbajul său este caracterizat de o notă acută de seriozitate, de o evidentă interogație eternă asupra vremurilor pe care le trăim, asupra prezentului. Cel puțin așa spune Kylian:

*„Ieri este istorie
Măine este un mister,
Însă ziua de azi este un dar.
Este ceea ce numim prezent”.*

Carmen Stanciu

Urmașii lui Nea Spirache

Dând curs cu bucurie invitației realizatoarei Ioana Prodan, m-am înarmat cu hârtie și pix și, timp de trei miercuri la rând, am urmărit la TVR 1 miniseriulul ...Escu după Tudor Mușatescu. M-am cam întristat însă - și nu-i prima oară - constatând că umorul „generos” despre care se vorbea în comunicatul de presă e doar... gros! Și nu-i drept! O dată pentru memoria autorului, renumit pentru finețea spiritului său cizelat la școala clasicului Caragiale, prin exercițiul adaptărilor, abundente în cariera sa de dramaturg. Renumit și prin intuiția în materie de previziuni politice, confirmate - din păcate - atât de elocvent astăzi. Probabil că regizorul Constantin Dicu, care semnează și adaptarea TV, s-a lăsat furat de fenomenul degenerescenței ca atare și a alunecat pe panta vulgarității. Doar astfel se poate explica de ce majoritatea actorilor joacă extrem de exagerat, pedălând pe efecte de-a dreptul

grotești. Efecte de un gust discutabil, care nici într-un caz nu aveau ce căuta într-o atât de binevenită relectură a acestei piese de nedorită actualitate. Mult mai frisonant satirică ar fi fost această amară revelație dacă s-ar fi mizat pe finețea contrastelor. Invocată chiar de protagonist în momentul „explicației” pe care o are cu a sa consoartă. Conformându-se partiturii originale, servită și de toaletele create de către Nicoleta Petrovici, Elvira Deatcu evoluează cu eleganță și distincție, constituind un reper pentru ceilalți eroi aparținând totuși aceleiași lumi. Aceste personaje au fost deja sancționate o dată de către comedigraf, care le-a ironizat degradarea lentă, și încă o dată de către istorie, care le-a consfințit perenitatea iremediabilă. Roșul care-i fascinează pe eroi în perioada lor socialistă nu cred că trebuia să funcționeze precum pelerina la coridă, determinându-l pe Mihai Constantin să se abandoneze unei

maniere cvasi-burlești. Manieră de care sunt contaminați și ceilalți interpreți de talent: Ileana Stana Ionescu, Carmen Stimeriu, Dorina Chiriac, Sebastian Papaiani, Valer Dellakeza, Petre Lupu, George Alexandru, Marius Florea Vizante, Cristian Irimia, Ion Gh. Arcudeanu.

Tabloul familiei Necșulescu et comp. e deversat dintr-o caricatură clasică într-o pictură de gang, cu tușe groase, inexistente în text. De altfel, chiar Madame general Stamatescu exclamă la un moment dat: „Ești nebun? Mai cu perdea!” Aceste așa-zise „concesii” făcute publicului ipotetic jignesc publicul real și nu-și au locul în montările Teatrului Național de Televiziune. Atât de prețuit, atât de așteptat, cu o responsabilitate covârșitoare...

Doresc ca micile mele rânduri - ca să-l citez pe părintele delicioselor „mușatismе” - să nu fie înțelese decât ca un disperat apel la revenirea la normalitatea rafinamentului artistic.

Irina Coroiu

Vlad Zamfirescu:

„Mă obsedează Richard al III-lea“

Cum e să fii actor tânăr la „Bulandra“?

E frumos și greu. Ești copleșit de personalitățile mari care, acolo, sunt cele mai multe pe metrul pătrat.

Dar nu e important să fii pe scenă cu ei?

Ba da, însă nu e ușor. Emoții la spectacol, emoții și la repetiții. Ei îți dau foarte mult, iar tu trebuie să poți să te ridici la nivelul lor. E atât de important să ai un partener bun, care să te ridice... Domnul Cojar spunea: „Adevărul tău e în celălalt“. Nu trebuie să mă analizez pe mine în timp ce joc, trebuie să joc în relație cu celălalt și atunci voi descoperi și adevărul meu. Are dreptate. Nu cred în actoria de vedetă.

Te-a complexat vreodată cariera tatălui tău?

Nu.

Ai simțit că te încurcă sau că te ajută faptul că el este actor?

Eram conștient că lumea mă privește ca pe băiatul lui, dar nu-mi păsa. Nu prea mă interesa, mai ales că nu eram într-o relație prea bună cu el în perioada aceea. Au fost și momente mai dificile, dar am trecut peste ele.

Ce fel de teatru îți place să joci?

Sunt adeptul realismului psihologic, nu agreez simbolismul. Am fost la clasa domnului Cojar și am învățat teatru realist. Dar prin asta nu înțeleg doar Cehov. Îmi place Shakespeare, dar făcut cu adevărul vieții. Pe mine, ca actor, simbolul nu mă interesează, el trebuie să existe doar la nivelul spectacolului.

Totuși, te-ai dus la workshop-ul lui David Esrig de la Târgoviște.

A fost o experiență senzațională. Eu eram crescut la școala Cojar, pe modelul Lee Strassberg, pornind de la Stanislavski. Workshop-ul domnului Esrig era pe commedia dell'arte. Am rămas uimit, pentru că era exact

S-a născut la 1 martie 1974 la Târgu-Mureș. În 1997 a absolvit Facultatea de Teatru din cadrul A.T.F. București, la clasa prof.univ. Ion Cojar. Din 1997 este angajat la Teatrul „Bulandra”. Rolurile interpretate în teatru au fost: Frederik (**Pelicanul** de August Strindberg, regia: Cătălina Buzoianu, Teatrul Levant), Băiatul (**Șase personaje în căutarea unui autor** de Luigi Pirandello, regia: Cătălina Buzoianu, Teatrul „Bulandra”), El (**Tacâmuri de pui** de Spiró György, regia: Gelu Colceag, Teatrul „Bulandra”), Edmund (**Regele Lear** de William Shakespeare, regia: Dragoș Galgoțiu, Teatrul „Bulandra”), Academicianul (**Petru** de Vlad Zografi, regia: Cătălina Buzoianu, Teatrul „Bulandra”). A obținut Premiul UNITER pentru debut în stațiunea 1995/1996 pentru rolul Frederik.

metoda școlii de teatru realist psihologic. El o aplică punct cu punct în commedia dell'arte. Adică orice gest era justificat realist, nimic nu era gratuit, cum că „așa se face în commedia dell'arte”. Totul avea o justificare, iar tu, în sală, înțelegeai perfect. Aici e marea artă. Desfăcea atât de frumos și de simplu situația pe momente, era atât de clar ceea ce se năștea acolo... Nu sunt de acord să pornești din start cu ideea că nu faci teatru realist. Mi se pare corect să vrei, în primul rând, să justifici fiecare moment, în amănunt. Dar baza e teatrul realist. Opusul ar fi commedia dell'arte. Ei bine, și opusul se face tot așa - asta am învățat de la Esrig. Dacă cineva îmi spune că teatrul e fără justificări, nu merg cu el mai departe.

În școală l-ai avut profesor doar pe Ion Cojar?

În primul an l-am avut pe domnul Colceag, apoi pe domnul Cojar. Îmi place să lucrez cu ei. Știi, Ciulei spune că un regizor e mare atunci când nu se „vede” deloc, iar omul își zice: „Ce buni sunt actorii!”. Și are dreptate. Nu mă interesează deloc Măniuțiu, se văd doar simboluri, nu-mi place, mi-e rău, ies din sală, gata! E un teatru pentru snobi. Nu mai vreau sim-

boluri, vreau teatru cu relații între oameni. Teatru cu oameni, nu cu idei. Se joacă prea multe idei și metafore. Teatrul trebuie să fie pentru mama de la Târgu-Mureș: dacă ea nu înțelege povestea, e prost; eu am greșit, nu ea că nu a înțeles. Poate că, la noi, teatrul „de semn” nu se face cum trebuie, de aceea nu-mi place. Nu înțeleg. Sigur, nu am citit cât regizorul, dar tot ar trebui să înțeleg ce joc - și să se înțeleagă și în sală. Spectatorul nu știe să „desfacă” momentul, să zică: „De ce s-a întâmplat asta?” Dacă se ajunge aici, el se retrage în sine, nu mai participă afectiv.

Tu pari să te referi numai la teatrul făcut de actori mari, individualități pline de forță. Dar există și teatru de trupă.

Așa e, teatru de imagine. E foarte frumos, e pe gustul unora, nu place altora. Dar nu știu câtă participare actricească am văzut în aceste spectacole. Pentru actor era vorba de o meserie făcută ca meșteșug, nu în sens creator. Acolo doar regizorul creează. Actorii mută valize.

În regia cui ai vrea să joci? În afară de Gelu Colceag și Ion Cojar...

Îți spun care sunt ultimele spectacole bune pe care mi le amintesc. **Crima din strada Lourcine**, pus de Vlad Mugur la Piatra Neamț; mie mi-a plăcut foarte tare. Și **Cadavrul viu**, pus de Gelu Colceag la TNB. Apoi, spectacolul lui Ducu Darie de la Comedie, **Iluzia comică**. Fuga, pus de Cătălina Buzoianu, a fost un mare spectacol. Mai recent, **Unchiul Vanea**; uite, aia regie! În ce se vedea el, unde îl vedeai tu pe el? Nicăieri. Pe de altă parte, sunt speriat de regia tânără, nu o văd. Aud despre Anca Colțeanu că a făcut lucruri bune la Timișoara. Mă bucur mult pentru ea. În orice caz, aș vrea să joc la Ducu Darie și la Alexandru Dabija.

Ți-ai dorit vreodată să fii regizor?

Nu. Spectacolul, ca întreg, nu e – nu trebuie să fie – treaba mea. Eu trebuie să-mi fac cât pot de bine rolul meu, nu să mă bag peste regie. De exemplu, domnul Mugur, Dumnezeu să-l ierte, nu făcea teatru realist, dar lucrul lui cu actorul era realist și cu adevăr, absolut totul era clar. Mie nu-mi place să joc simboluri. Nu-mi

zice: „Aici, fii Luna!”, că nu mă interesează! Domnul Mugur, domnul Pintilie, domnul Ciulei, toți cei mari lucrează cu „de ce”, „unde”, „când”, absolut realist.

Îmi aduci aminte de Mastroianni, care spunea că, atunci când lucra cu Fellini, uneori nici nu știa ce film se face, se mulțumea să joace ce îi spunea regizorul. La Vlad Mugur ai jucat **Claudius**, pe același rol cu **Bogdán Zsolt**. V-ați văzut unul pe celălalt?

Ne-am „văzut” și ne-am ajutat foarte mult unul pe altul.

Aică este un rol compus de amândoi?

Da. Fiecare cu personalitatea lui. Este o experiență nouă. E prima oară când joc cu dublură. Îl vedeam din sală. Până la un punct, vedeam din afară. A fost o înțelegere foarte bună între noi, îi plăcea și lui Mugur. Cred că el se aștepta să se nască niște tensiuni, dar nu a fost așa. Colaborarea era continuă. Când repeta Zsolt (eu eram în sală), îi dădea o indicație, apoi se întorcea spre mine: „Vezi că și tu, acolo...” Da, m-am înțeles foarte

bine cu Zsolt, îmi pare rău că nu am jucat împreună.

Cum ai lucrat cu Vlad Mugur?

Era, uneori, mai dinamic decât noi. Câteodată nu dormea nopțile sau îl durea un picior, dar nici o secundă nu m-am gândit că vine sfârșitul. Am fost în stare de șoc când am auzit, dar acum încep să-mi aduc aminte momentele plăcute. Era un mentor adevărat și un mare domn; era senzațional, liber, plin de curaj. La vârsta lui, unii sunt plictisiți, hârșiți. El se bucura când lucra, înflorea tot. Se simțea tânăr și îi plăcea să lucreze cu tinerii, era interesat de noi, se zbătea pentru fiecare. Era un om foarte deschis: dacă îi sugerai ceva bun, imediat prelua. M-am îndrăgostit de el la repetiții. După prima săptămână eram copleșit, nici nu mă mai interesa cum iese spectacolul, relația mea cu el era atât de minunată, încât nu mai conta nimic.

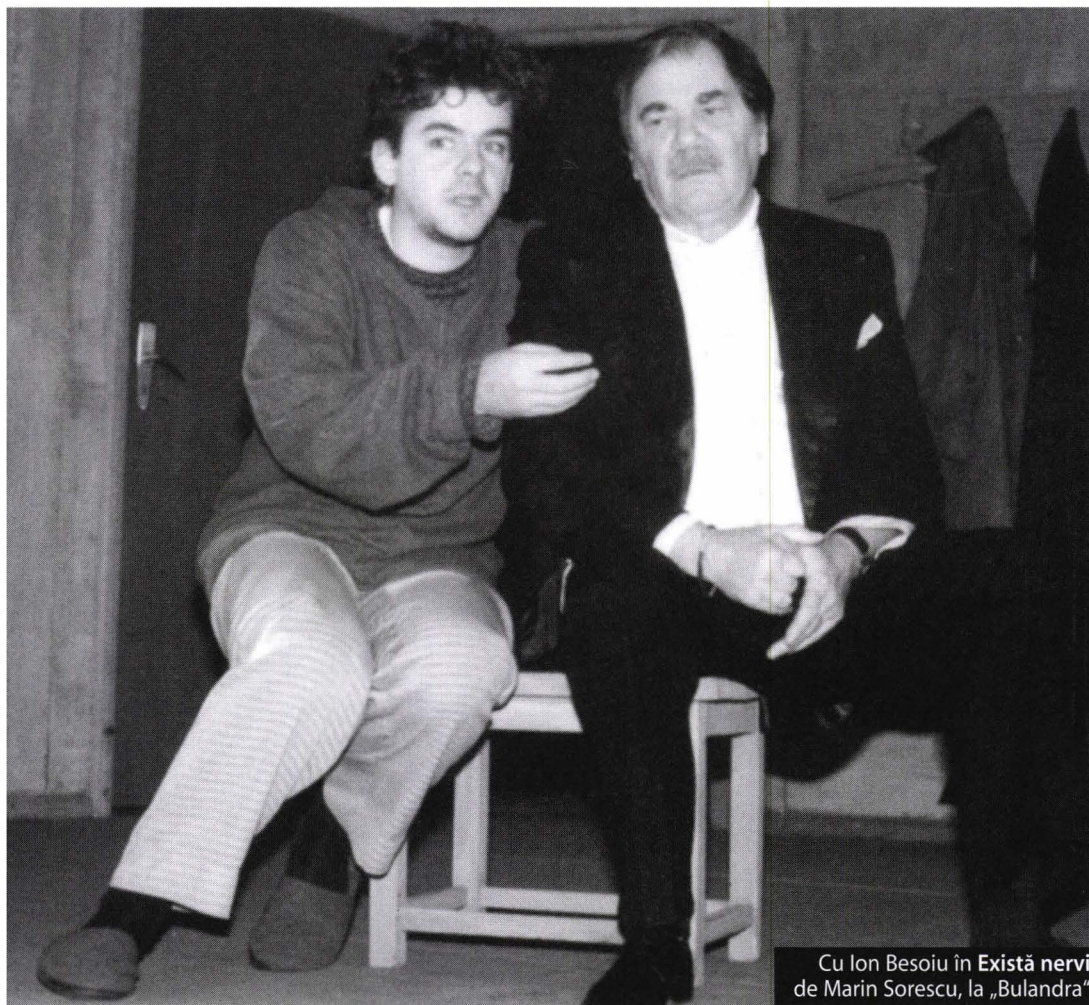
Nu e, totuși, prea devreme să joci **Claudius**?

Nu. Din moment ce propunerea a fost a domnului Mugur... Era să-mi cadă telefonul din mână când m-a sunat domnul Vartic, directorul de la Cluj. „Domnul Zamfirescu?” „Da.” „Vă invită maestrul Mugur să jucați **Claudius**.” „Domnule Vartic, zic, știți cu cine vorbiți? Eu sunt Vlad. Poate voiăți să vorbiți cu altcineva.” „Nu, cu dumneavoastră voiam. Ce părere aveți?” „Ce să zic? Cu domnul Mugur merg la orice.” Apoi am stat și m-am gândit: sunt doi frați, tatăl lui Hamlet și **Claudius**, între care poate fi o diferență foarte mare de vârstă, de exemplu douăzeci de ani. De ce nu? Textul îți dă voie. Și e cu atât mai dureros pentru Hamlet că maică-sa se duce cu unul tânăr. Mi-a plăcut foarte tare ideea. Culmea e că încă dinainte îmi plăcea mult rolul ăsta, **Claudius**. Le spuneam prietenilor că eu, când va fi, peste douăzeci, treizeci de ani, nu vreau să joc Hamlet, ci **Claudius**. Cine s-ar fi gândit că acum?

Te atrag personajele negative? De ce?

Da, îmi plac rolurile negative, mă zgândăresc. Îmi plac mai tare, poate, din cauza vârstei. Mi se par mai bogate ca mijloace de expresie, mai „cărnoase”, poți să te joci mai mult pe ele. De exemplu, Edmund din **Regele Lear**, mi-a plăcut să-l fac simpatic. Un rău-rău nu e interesant.

Oricum, poate că mai încolo o să mă mai schimb. Acum, după ce l-am făcut pe **Claudius**, ar trebui să termin cu negativii.



Cu Ion Besoiu în **Există nervi** de Marin Sorescu, la „Bulandra”

Există un rol anume pe care ți-l dorești?

Am unul singur care mă obsedează: Richard al III-lea. Ar mai fi și altele, dar asta mă atrage cel mai mult; îmi place piesa, îmi place Shakespeare. Dacă reușești să faci măcar șaptezeci la sută din ce a vrut el, e O.K.

La ce vârstă ai știut că vei fi actor?

Când eram mic, am fost la un „cerc” de păpușărie, la Târgu-Mureș. Era acolo și un băiat care făcea pantomimă și mi-a plăcut mult. Apoi a urmat „Podul”, Cătălin Naum, în clasa a IX-a. Acolo a început teatrul adevărat.

Ai lucrat patru ani la „Pod”. Ce ai jucat acolo?

Trei ani, de fapt. Nici nu mai știu ce am jucat, eram „puștiul”. Au fost niște spectacole cu poeziile lui Nichita Stănescu, apoi am jucat în *Equus*... Acolo nu era important neapărat produsul finit, ci repetițiile, munca noastră. Era o școală care nu te învăța meserie, ci, mai curând, disciplina meseriei.

A urmat școala adevărată, Institutul.

A fost prima școală care mi-a plăcut. Nu prea aveam timp liber, dar o făceam cu pasiune. Ne-am găsit o grupă de pasionați, toți la fel. Ne puteam baza unul pe celălalt. Abia aștept să joc cu foștii colegi, să ne adunăm și să facem ceva împreună. A fost o perioadă frumoasă din viața mea. Mi-a și deschis ochii, am început să învăț ce înseamnă teatrul, am început să-mi construiesc un sistem de valori. Am avut-o asistentă pe doamna Adriana Popovici. Dacă reușeai să ajungi la comunicare cu ea, chiar învățați meserie.

Te-am văzut în spectacolul de absolvire, Deșteptarea primăverii, pus la „Casandra” de Anca Colțeanu. Era foarte frumos, după părerea mea. Era un spectacol al trupei. Și ea, și noi eram la început.

Să vorbim și despre Pelicanul.

E mai vechi decât *Deșteptarea primăverii*. Eram în aceeași clasă cu Oana Tudor, la domnul Colceag, în anul I.

Cătălina Buzoianu v-a descoperit la un examen de regie al unui coleg...

La un examen din Ușile Deschise a venit, la un moment dat, doamna Vali Seciu. Ne-a văzut în vreo două-trei spectacole. Sunt convins că și ea a avut un cuvânt de spus. Am repetat un an de zile și, pe la sfârșitul anului al II-lea, am dat premiera.



Alături de Doru Ana, în *Tacâmuri de pui* de Spiró György, la „Bulandra”

Pentru rolul ăsta ai luat Premiul UNITER pentru debut, o dată cu domnul Cojar, care lua Premiul pentru întreaga activitate...

M-a emoționat. A spus ceva frumos, că la el se sfârșește cariera și la mine începe, cam așa ceva. Nu m-am așteptat... Într-un fel, doamna Cătălina Buzoianu mi-a marcat evoluția, Frederik a fost punctul de pornire. Dacă mă întrebi câte roluri mi-au „ieșit”, nu cred să fie mai mult de trei (deși am făcut mai multe): Frederik, Edmund și Catindatul.

Dar Claudius?

Încă nu a ieșit. Stai să vedem, încă nu e un produs finit în ceea ce mă privește.

Recapitulez: îi consideri profesori ai tăi pe domnul Ion Cojar, domnul Gelu Colceag și doamna Adriana Popovici. Ai mai învățat meserie de la domnul Vlad Mugur. Atât?

Alt mare profesor e domnul Valeriu Moisescu. Am lucrat cu dânsul la *D'ale carnavalului*, la Buzău. Era profesorul lui Șerban Puiu și venea la repetiții. Îmi pare rău că nu mai montează nimic. E un mare om de teatru. Caragiu e cunoscut prin ce a lucrat la televiziune, dar cele mai multe spectacole de teatru le-a făcut cu domnul Moisescu. E un om extrem de generos. Ca toți marii regizori. Am avut și șansa că în anul al III-lea a venit în școală domnul Penciulescu. Intra la diverse repetiții. Noi repetam *Pescărușul*, cu Anca Colțeanu. La un moment dat, mama Mașei îi dă fiică-si o palmă. Era surprinzător, dar textul te lăsa să o faci.

Penciulescu a reținut rezolvarea și a dat-o exemplu la un *workshop* la Arcuș, după un an. A spus că i-a plăcut pentru că era perfect justificată realist și era, totodată, un paradox posibil, care reieșea din text. Dacă nu poți să te sprijini pe text, mai bine iei altul. Când e vorba de Shakespeare, Cehov, Caragiale, trebuie să faci ce au spus ei. Vrei să faci altceva? Foarte bine, găsește o piesă care-ți servește ideile, dar nu veni să îndeși ideile tale într-un text care nu le poate primi. De ce să nenorocești o piesă bine scrisă?

Ce faci când nu faci teatru?

Nu mă simt în apele mele, nu mi-e bine.

Nu există nimic altceva?

Din păcate, nu. Asta e rău: mi-ar trebui o „ieșire”. Bine, e familia, e soția, dar ar trebui să existe și altceva.

Vorbește-mi și despre relația ta cu publicul. Te influențează sala?

Sunt săli deștepte și săli mai puțin deștepte. Tu spui ceva, știi că ar trebui să se înțeleagă și, de fapt, nu se înțelege. Trebuie să treci peste, să mergi mai departe, curat, cinstit, să nu plusezi. Deși treaba asta te cam crispează. Dar asta e meseria. Eu sunt la început.

Joci, totuși, de vreo șase ani...

Da, dar am de învățat tot timpul. La fiecare rol descopăr ceva, o iau de la zero ca și cum nu aș ști nimic. Nu știu dacă reușesc, dar îmi place ideea.

Liana Ornea

Clasicismul mereu la modă

După ce, câțiva ani la rând, colocviile ce închideau ca un corolar teoretic Festivalul de Teatru Clasic de la Arad gravitau invariabil în jurul noțiunii de „clasic”, al definirii ei riguroase, al arealului din producția teatrală contaminat de această „maladie” (revolută – dacă e să dăm crezare unora, de o tinerețe și o vigoare inepuizabile – dacă plecăm urechea la exultările altora), pentru ediția a VII-a organizatorii s-au gândit să mute miza dezbaterilor într-un teritoriu încă și mai minat. Văzând ei că de fiecare dată unicul beneficiu al

participanților era că în urma discuțiilor aveau tot revelația propriilor idei, înșurubându-le mai abtirit în invincibila conștiință de sine, au avut inițiativa de a dezbate o altă noțiune din genericul anualei manifestări autumnale arădene: festivalul. Dacă excludem prepoziția „de”, e lesne previzibil că, după alți doi-trei ani, se va gloșa pe singurul cuvânt încă neatins de morbul controverselor: teatru. Asta, după ce se va fi abandonat – prin epuizare – și infructuoasa temă a „festivalului”. Dar când conferențiarilor sunt Alice Georgescu,

Dumitru Solomon (moderator *stricto sensu*: cel care surdineză intensitatea sunetelor, la vechile pianine), Irina Ionescu, Dumitru Chirilă, regizorii Horea Popescu, Ion Mircioagă, Radu Dinulescu, alături de personaje din „intelighenția” locală, asemenea comentarii cârcotașe și vinovate pălesc până la a-și pierde obiectul. În ceea ce privește necesitatea festivalurilor, întotdeauna vei găsi o tabără a intelectualilor entuziaști (inconștienți și iresponsabili) care vor susține utilitatea acestora până în pânzele albe, argumentând prin beneficiile culturale (și civilizatoare) ale unui atare demers, precum și o tabără a decizionarilor, a ordonatorilor de credite (conștienți și responsabili), care vor aloca fondurile – întotdeauna cu ceva sub suma promisă, în ultimul moment și cu sentimentul că fac un hatâr primilor –, contra-argumentând cu alte priorități de ordin social ori umanitar. De ajunge să exclame toată lumea: „Bine că s-a ținut și anul ăsta!” Faptul că, spre disperarea unui distins actor al teatrului arădean, nu prea s-a pomenit în colocviul din penultima zi a festivalului de calitatea spectacolelor propriuzise, ci preponderent despre aspectele tehnice – ca să spunem așa – ale organizării festivalurilor în România anulului de grație 2001, are două cauze probabile: 1. oferta artistică a impus, dintr-o anume eleganță, tăcerea asupra acestui aspect și 2. încă nu sunt depășite dificultățile și piedicile din drumul firesc al „festivalului” de la statutul de „proiect” înspre cel de „instituție”, condiție absolut indispensabilă unei judecări critice detașate de contextul metaartistic. Ambele chestiuni – în pofida tonului adoptat de mine pentru aceste însemnări – sunt atinse de o anume gravitate. Ca și de o infinită generozitate în alimentarea controverselor. Cum însă la colocviu nu au participat decât partizanii „inconștienților” (sau mi se pare mie?), concluziile s-au tras în familie. Cât despre calitatea ofertei artistice a

Aura Călărășu și Zoltan Lovas în
Cum vă place de Shakespeare la Arad
(regia: Ion Mircioagă)



celor opt zile... Aradul are un public conservator, care riscă să devină și mai conservator dacă selecția și asumarea respectării ei nu vor deveni regulă. Englezul spune *it suits me*. Așa și cu arădenii, clasicismul îi prinde, le vine bine. Li se potrivește structural. Ei știu că marile texte dramatice, reperele fundamentale ale oricărei ființe evaluate aduc cu sine și montările cele mai valoroase, de aceea nu prea prizează avangarda. Am auzit foarte multe voci în foaier contestând viziunea modernă a lui Vlad Mugur în **Hamlet**-ul clujean. Alte voci, tocmai datorită celebrității și morții regizorului, au pus bemol comentariului critic, din snobism, din dorința de a nu face impresia de „neam prost”. Că e un spectacol rece, visceral, respingător vizual, greu de suportat - subscriu. În fond, așa e lumea în care trăim. Dar nu se poate să nu te copleșească dramatismul privirii. O privire care scrutează moartea cu luciditate, cu intensitatea celui care știe că normalitatea (verticalul) într-o lume nebună nu poate trece decât drept nebulă (piezișul). Să-ți asumi condiția nebulii - iată o insuportabilă fractură de conștiință.

Să fii constrâns să acționezi conform ei, împotriva propriei firi - ce poate fi mai provizoriu? Câtă forță de sugesție în decorul lui Helmut Stürmer - schela, ca simbol al provizoratului! Câtă precizie matematică în tăietura regizorală! O trupă impecabilă, cu Sorin Leoveanu cap de afiș, ne ajută să conștientizăm decalajul dintre imperativul controlat de destin al unei datorii ce se cere înfăptuită și amânarea melancolică a finalizării! Nu sunt sigur că e chiar ceea ce Vlad Mugur a vrut să transmită (cine poate pretinde că știe?), dar mie îmi ajunge sugestia asta. În rest, am văzut un spectacol ieșean de acum trei stagioni care ne-a fost servit, probabil, pentru a ni se arăta cum *nu* trebuie pus în scenă Ibsen, adică fad și fără participarea actorilor, în unele cazuri nici măcar la nivelul cunoașterii replicilor. Alte câteva reprezentări (**Jocul dragostei și al întâmplării** - TNB, **Cum vă place** - Teatrul de Stat Arad, **Jucătorii** - Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Chișinău, **Romeo și Julieta** - Teatrul Maghiar din Cluj) au constituit acea „masă” de producții, gratuită atât de nevinovat și atât de des

cu epitetul de „onorabil”. Producții situate la egală distanță de statutul de „capodoperă” și de cel de „mediocritate”. **Năzdrăvanul Occidentului**, adus de Naționalul craiovean, chiar dacă nu va figura printre cele mai importante spectacole care vor alcătui cariera lui Bocsárdi László (de curând televiziunea a transmis **Nunta însângărată** - numărul 1 pe lista de până acum a creațiilor regizorului) este acea reprezentare trăsniță, de un neîndoelnic efect comic asupra spiritelor cu adevărat libere, necesară festivalului pentru a-și râde în barbă de năzdrăvanii lui. Nu puțini și nu tocmai inofensivi.

Probabil că și dării acesteia de seamă îi lipsește ceva. Așa cum în festival parcă mai așteptam ceva - un spectacol de vedete, o montare de mare finețe a radiografiei psihologice a caracterelor, un recital actoricesc (nevoie suplinită în bună parte în ultima seară de evoluția lui Dan Puric în **Jocul dragostei...**) ori o lecție de virtuoziitate regizorală... Poate, la anu'.

Adrian Palcu

Când juriul e par

Brașov

Transformând, cu mai mulți ani în urmă, când a luat conducerea teatrului și a festivalului brașovean, titlatura acestuia din urmă, Mircea Cornișteanu a făcut, neîndoelnic, o faptă (filologică) bună. „Teatru contemporan” este tot ceea ce produc scenele în ziua de azi (sau, mă rog, aproape tot...); „dramaturgie contemporană” este, în schimb, o noțiune mult mai clar delimitată, numai bună spre a constitui „ținta” unui festival viu și interesant. Admițând, desigur, că organizații ochesc bine. Altminteri, te poți întreba, ca la această a XIII-a ediție a reuniunii (27 octombrie-4 noiembrie), ce caută pe afiș un spectacol precum **Saragosa - 66 de zile** (Teatrul Odeon), unde regizorul Alexandru Dabija semnează, e drept, scenariul, dar acest scenariu „stă” - și stă strâns - pe un text (Jan Potocki) din secolul al XVIII-lea. După cum, iarăși, lucrarea intitulată **Operele complete ale lui Wlm Șxpr** și elaborată de trei autori americani îți trezește curiozitatea de a măsura, strict contabil,

partea de contribuție la ceea ce se spune pe scenă a celor trei față de a celui unic (se poate scrie și cu majusculă), care îi bate de departe, chiar și „prescurtat”, pe agresori, nu numai la lungime, dar și (ce să mai vorbim?) la adâncime. Și, dacă îți înfrânezi această curiozitate o dată, la prima „strigare” a textului de către Teatrul „Nottara”, negreșit ea nu-ți dă pace a doua oară, la reprezentarea teatrului brașovean „Sică Alexandrescu”, mai ales că mizanscena celor două producții este identică, precum e și regizorul lor (Petre Bokor). Faptul că, din punctul de vedere al „servirii” temei cu spectacolele cele mai potrivite, la Brașov ar fi existat destul loc de mai bine a fost demonstrat, de altfel, și de faptul că juriul - printre ai cărui membri m-am numărat, împreună cu regizorul Horea Popescu, dramaturgii Dumitru Radu Popescu și Dumitru Solomon și actorii Emil Boroghina și Dorel Vișan - nu a acordat premiul cel mai „specific” al festivalului, acela destinat Celui mai valoros text dramatic în premieră românească,

preferând să împartă laurii (și nu numai) aferenți în câteva „premii speciale”, între care: un premiu pentru promovarea dramaturgiei contemporane românești (teatrul din Oradea, pentru **Sexul femeii...** de Matei Vișniec), un premiu de regie (Petru Vutcărau, pentru spectacolul înainte pomenit), unul de scenografie (Klara Labancz, **Zâmbetul lui Seneca** de Kincses Elemér, la Galați) și trei de interpretare (Mircea Andreescu și Iulia Popescu, **Filumena Marturano** de Eduardo de Filippo, Brașov, respectiv Marius Cordoș, **Operele complete...**, Brașov). Premii, într-adevăr, și nu doar speciale, au fost cu ghiotura anul acesta la Brașov, toate distincțiile - minus aceea pentru Cel mai bun spectacol, acordată unanim montării gazdelor cu **Filumena Marturano** (regia: Felix Alexa) - având câte doi, ba chiar trei beneficiari (premiul pentru Cel mai bun actor le-a fost atribuit lui Costache Babii, pentru rolul Domenico Soriano din **Filumena...**, Cornel Popescu, pentru rolul regelui

din **Amorphe d'Ottemburg** de Jean-Claude Grumberg, TN Târgu-Mureș, și Victor Rebengiuc, pentru rolul „titular” din **Colonelul-Pasăre**, Teatrul „Bulandra”). Explicația este simplă:

lui – și, cum aceasta indica mereu, vorba lui Agamiță, balotaz... Faptul că **Filumena...** brașovenilor a luat, cum se zice, caimacul (pe lângă cei amintiți până aici au mai fost pre-

Mircea Diaconu și Constantin Cotimanis în **Operele complete ale lui Wlmsxpr** la „Nottara” (regia: Petre Bokor)



foto: Dragoș Cristescu

jurații, în număr par, s-au ținut tare pe poziții și, după dispute foarte animate, dar amicale, au hotărât să respecte întocmai configurația votu-

miați Felix Alexa pentru regie și Diana Ruxandra Ion pentru scenografie, alături de Alexandru Dabija, respectiv Dragoș Buhagiar și

Irina Solomon, **Saragosa**, și Virginia Itta Marcu, pentru interpretare feminină, la egalitate cu Farkas Ibolya, excelentă în rolul aproape static din **Scrisori de dragoste** de A.R. Gurney la TN Târgu-Mureș, Compania „Tomp Miklós”) nu a însemnat o reverență în fața gazdelor, foarte primitoare, de altfel, ci consfințirea unei realități: indiferent de gusturi și „orientări”, spectacolul lor a fost cel mai bun – sau a „ieșit” cel mai bine în seara reprezentației. Iată, la rigoare, o nouă temă de gândire pentru organizatori (directorului de festival Mircea Cornișteanu i-a stat neabătut alături directorul Teatrului „Sică Alexandrescu”, omniprezent-neobositul Iosif Olariu), care au a lua în studiu nu numai fiecare spectacol invitat în parte, ci și posibila lor asortare, întotdeauna de dorit. Acestea sunt, firește, opiniile criticului. Opiniile publicului, exprimate la festivitatea de premiere din ultima seară (încheiată, triumfător, cu **Iluzia comică** de Corneille de la Teatrul de Comedie, deschiderea, în prima seară, fiind făcută de recitalul lui Ștefan Iordache în **Barrymore** al TNB), au fost, judecând după expresia lor sonoră, mai puțin reținute. Dar nu ar fi frumos să auzi asemenea ovații în fiecare seară din cele șapte-opt cât ține un festival?

Alice Georgescu

Ideea fixă a dramaturgului

Ideea fixă a dramaturgului (nu mă exclud nicidecum) este că nu e îndeajuns jucat, cu alte cuvinte valorizat, finalizat, justificat. Între noi fie vorba, chiar dacă e fixă, această idee mi se pare naturală (de la natură, fiindcă natura piesei de teatru este reprezentabilitatea) și normală (de la normă, care, spre deosebire de natură, este o creație a civilizației umane, fiindcă „norma” teatrului este să joace piese, iar „norma” scriitorului este să le scrie pentru teatru). Cele două puncte de vedere fiind convergente – ceea ce conferă fenomenului un oarecare strabism –, este de așteptat ca această privire fixă să exprime o idee fixă. Așa se face că, indiferent despre ce s-ar discuta într-o adunare organizată, dacă se găsește de față un dramaturg, el va aduce vorba despre soarta vitregă a

dramaturgiei naționale. Spre a-mi liniști confrății, le voi spune că, aflându-mă acum câțiva ani în Cipru, la o adunare a dramaturgilor, bineînțeles ciprioți, aceștia acuzau starea precară a dramaturgiei cipriote, invocând faptul că sunt preferate piesele străine în detrimentul celor autohtone. În țările mari (sau, mai precis, în culturile mari), nu cred că se pune problema. Nu-i văd pe dramaturgii englezi plângându-se că nu sunt jucați în Marea Britanie, nici pe cei francezi atrăgându-ne atenția că nu sunt montați în Franța sau pe cei germani lamentându-se că nu-i joacă teatrele germane.

Prin urmare, la Festivalul de Dramaturgie Contemporană de la Brașov, cu prilejul colocviului care a avut loc și la care au participat, cum e firesc, mai mulți dramaturgi, s-a discutat despre

absența pieselor contemporane românești de pe scena teatrelor, despre orientarea teatrelor către piesele străine. Ce dramaturgi au luat parte la dezbateri? Nu mulți, dar hotărâți: Dumitru Radu Popescu, Iosif Naghiu, Paul Everac, Puși Dinulescu, Dumitru Solomon. Unii i-au învinovățit, pentru starea nedreaptă a dramaturgiei românești actuale, pe directorii de teatru, care sunt cosmopoliți. Alții, pe regizori, care sunt ignoranți. S-a vorbit despre vina secretarilor literari, ocupați cu alte cele. Despre vina Ministerului Culturii, care nu subvenționează dramaturgia națională. Despre vina criticii, care n-o încurajează.

Au fost voci, venind mai ales dinspre critică, care s-au pronunțat evident împotriva acuzațiilor aduse (mai ales criticilor), care au afirmat că piesele

bune s-au jucat, s-au bucurat de succes și de cronici pozitive. Exemple: **O batistă în Dunăre** de D.R. Popescu sau **Petru** de Vlad Zografi. Criticii prezenți la discuții: Dumitru Chirilă, Alice Georgescu, Mircea Morariu, Marinela Țepuș. Un regizor și, în același timp, director de teatru (l-am numit pe Mircea Cornișteanu) a declarat că el, când primește piese românești contemporane, le citește (probă că a pus recent o piesă a lui D.R. Popescu), dar primește și foarte multe prostii, pe care ar trebui să le „filtreze” secretariatul literar. La care secretarii literari prezenți (extrem de puțini, doi, dar destul de bătaioși) au ripostat că ei sunt obligați de către teatre să facă altceva decât să citească piese, anume să producă invitații, liste de protocol, caiete-program, afișe etc. Din partea Ministerului Culturii s-a pronunțat Horea Popescu, arătând că s-au finanțat (sau se vor finanța) zece piese contemporane și că ministerul sprijină dramaturgia contemporană. Înainte de încheiere, Paul Everac a dat citire unui pamflet proaspăt scris, în care îi trăgea de urechi pe toți și care urma să apară în presă.

Din discuție nu a prea reieșit dacă dramaturgii au vreo vină în faptul că nu li se joacă piesele. De pildă, dacă textele lor nu sunt prea, hai s-o spunem, interesante. Și nici nu a reieșit ce se va discuta la colochiul următor pe tema reprezentării dramaturgiei contemporane, deși este clar pentru toată lumea: același lucru.

Dumitru Solomon

Mircea Andreescu în **Filumena Marturano** de Eduardo de Filippo la Brașov (regia: Felix Alexa)



Sa scena amatorilor

Turismul cultural

Un concept nou pare să capete drept de cetate în spațiul nostru geografic: turismul cultural. Mă aflu, împreună cu regizorul Mihai Lungeanu, într-un *week-end* însoțit și friguros de octombrie, în nordul țării, la Vatra Dornei, un orașel bucovinean superb, încremenit parcă în liniile, planurile și volumele sale imperiale, pe care primarul și autoritățile culturale vor să-l scoată din împietrirea lui idilică, însuflețindu-l cultural, pentru că aici vine lumea de pretutindeni să se odihnească, să se trateze, iar această lume „trebuie să aibă și o viață culturală” – așa ziceau

mai-marii locului. Nu știam cu precizie ce se va întâmpla aici, sau știam destul de vag: un fel de festival al teatrelor de amatori... Realitatea a fost însă mai dinamică; am văzut spectacole ale unor teatre neprofesioniste, între care și cele ale unei facultăți de artă din Iași, menite să confirme (sau să infirme) dorința forurilor locale de a permanentiza festivalul teatral, spre a-i bucura pe vizitatori (ca și pe localnici). Nu e suficient să te tratezi de reumatisme ca să te simți bine. Ce-ar fi, s-au gândit responsabilii orașului, să le oferim celor veniți la tratament prilejuri de desfătare

estetică, să le dăm teatru? Așa s-a născut ideea acestui festival popular de teatru, legat de ideea de turism, o împletire pragmatică, fiindcă arta și sănătatea cată a se completa reciproc. Asta ne-a adus de la București, pe mine și pe regizor, la Vatra Dornei. Prin urmare, am fost, am văzut, am confirmat. Turismul și arta au șansa de a conviețui la Vatra Dornei, fiindcă e voința locului. Un loc nicidecum virgină, pentru că nenumărate afișe de teatru împodobesc pereții Casei de cultură, dovedind că aici se face teatru de multă vreme.

D.S.

Spectacole în studio

În urmă cu mai bine de două decenii, grație unor inimoși oameni de teatru, în frunte cu regretatul critic Valentin Silvestru, la Pitești lua ființă Reuniunea studiourilor teatrale. Ea era găzduită de minunatul studio al teatrului din localitate, conceput de Liviu Ciulei, la inițiativa directorului de atunci, regizorul Mihai Radoslavescu. Acum, datorită ambiției și eforturilor lui Sebastian Tudor, directorul Teatrului „Al. Davila”, s-a reluat, după o întrerupere de 13 ani, o frumoasă con-

fruntare artistică, prin cea de-a cincea ediție (19-24 noiembrie) a Festivalului național al teatrelor de studio. Ea a debutat printr-un excelent spectacol cu piesa **Conversație după înmormântare** de Yasmina Reza (astăzi, cel mai „exportat” dramaturg francez, textele sale fiind jucate de prestigioase scene din Europa, Statele Unite și Canada), în regia lui Cristian Juncu și scenografia Andreei Mincic, cu remarcabile contribuții ale actorilor Raluca Zamfirescu, Lucia Ștefănescu, Ioan Coman,

Claudiu Istodor, Oxana Moravec, Alexandru Pandele. După un început în care interpreții au avut de luptat, pur și simplu, cu intruziunea impertinentă a unor cameramani în spațiul de joc, reprezentația ploieșteană s-a desfășurat într-o susținută tensiune intelectuală și emoțională, culegând în final ovațiile spectatorilor. Cea de a doua zi de festival a adus un recital de savuros umor, realizat de actorul Zoltan Lovas, de la Teatrul de Stat din Arad. Cu **Apropo, ați chemat pompierii?**, adaptare de Liana Didilescu după Aldo Nicolaj, interpretul a câștigat și Premiul de interpretare la Festivalul internațional de teatru scurt de la Oradea. Tot în ziua a doua am văzut excepționalul spectacol **Cerere în căsătorie** de A.P. Cehov, al Teatrului „Sică Alexandrescu” din Brașov, unde fantezia tânărului regizor Claudiu Goga s-a întâlnit cu scenografia datorată lui Viorel Penișoară-Stegaru și cu virtuozitatea celor trei interpreți – Bianca Zurovski, Dan Săndulescu și Dan Cogălniceanu –, chemați de mai multe ori la rampă de aplauzele publicului. Această zi de veritabilă sărbătoare a comediei a fost urmat de un spectacol în care umorul s-a intersectat permanent cu tragicul. Este vorba de reprezentația cu **Chair amour** de Victor Haïm, adusă în festival de Teatrul Național din Târgu-Mureș, după ce piesa a fost prezentată în cadrul manifestării târgumureșene intitulată „Face à face” și menite să faciliteze dialogul dintre valorile dramaturgice românești și cele franțuzești. Cei trei interpreți, dar mai ales actorul (și regizorul) Dan Glasu, ne oferă o imagine tulburătoare a bizarului amestec dintre realitate și ficțiune, sau dintre disimulările comice și abisul în care se cufundă personajele. A urmat spectacolul cu **Zăpezile de altădată** de Dumitru Solomon, în care comedia era punctată fie de zbucium lăuntric, fie de discrete note de tandrețe, potrivit mutațiilor pe care eternul sentiment al iubirii le cunoaște sub inexorabila acțiune a timpului.

foto: Mihail Cratofil



Claudiu Istodor și Raluca Zamfirescu în **Conversație după înmormântare** de Yasmina Reza la Ploiești (regia: Cristian Juncu)

Liliana Ghiță, Monica Zugravu, George Țoropoc și Lucian Ghimiși sunt protagoniștii trecerii cuplului prin furcile lui Cronos, sub bagheta tinerei regizoare Cristiana Ripeanu, care a fost răsplătită pentru această ispravă a Teatrului „Maria Filotti”, din Brăila cu premiul pentru „Cel mai bun spectacol de comedie”, la Gala absolvenților U.N.A.T.C-2001. Cea de-a patra zi a festivalului a adus spectacolul **Cu ușile închise** de Jean-Paul Sartre, oferit de Teatrul „Al. Davila” din Pitești, în viziunea regizorului Bogdan Cioabă și scenografia Cristinei Ciucu; aici „infernul” e populat nu numai de mister și macabru, dar și de sugestii metaforice deloc lipsite de lirism, iar destăinuirile eroilor pun în lumină rolul mântuitor

al teatrului; Mirela Cioabă, Florin Dumitru, Daniela Cristea și Dan Ivăneșei sunt interpreții acestui discurs scenic aspru și încitant, neiertător ca o radiografie, în care însă există pauze nejustificate, iar trecerile de la o stare la alta ne descoperă câteva momente de joc mai puțin convingător. Penultimul spectacol al festivalului a fost prezentat de Teatrul „Anton Pann” din Râmnicu Vâlcea: **Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia** de Matei Vișniec, în regia lui Adrian Roman, interpretarea plină de sensibilitate a Cludiei Căcoveanu și Alexandrei Ioachim confirmându-ne actualitatea unei drame ivite sub semnul intoleranței etnice și religioase. Reprezentația cu **Patima roșie** de

Mihail Sorbul, montată la Teatrul „V.I. Popa” din Bârlad de regizorul Dorin Mihăilescu, în scenografia lui Sandu Maței, a încheiat acest frumos maraton teatral care s-a bucurat de o entuziastă primire din partea publicului, dar, așa cum s-a subliniat și la colocolviul dedicat „Soartei teatrelor de studio”, a fost tratat cu un cinic dezinteres de către unii factori ai puterii locale, mult mai grăbiți să onoreze deschiderea unei pizzerii decât să participe la eforturile organizatorice și la bucuria intelectuală a teatrului.

Ion Parhon

P.S. Am apreciat caietul-program, succint dar edificator, spre deosebire de foaia volantă din același program, bogată în... omisiuni și inexactități.

Szb zvonuri, bârfe, flecăreli

Lupta proletară și cultura

● O sumă de tovarăși s-au strâns nu demult într-o sedință, pentru a „înfigera cu mânie proletară” atitudinea unei tinere regizoare, autoare a unui spectacol în care nu se regăseau unele capitole din cartea ce stătea la baza lui. Din câte am citit, cam așa sunau frazele ce consemnau – în vremuri despre care unii spun că sunt de mult apuse, în timp ce ele se încăpățânează să trăiască în oamenii care le-au traversat – nemulțumirile față de un produs artistic, exprimate de indivizi fără altă legătură cu arta decât aceea trecând prin politică. Mai precis, cine nu se dovedea suficient de isteț ca să promoveze în sectoarele importante ale luptei proletare, era marginalizat printre artiști, fiind pedepsit să se exprime în legătură cu tot felul de abstracțiuni pe care aceștia le urcau pe scenă. Da' parcă poți tot timpul să te gândești ce-a vrut X să spună cu asta sau cu aialtă? Și chiar dacă poți, nu neapărat nimerești, iar riscul cel mare e să nimerească altul în locul tău. Altul mai mare și mai puternic!

N-am crezut că voi ajunge să povestesc despre asemenea proceduri aplicate într-un teatru în zilele noastre, dar uite că asta se întâmplă. Incredibila scenă s-a petrecut la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, iar victima tovarășilor a fost tână regizoare Ada Lupu, autoarea unui spectacol – **Împăratul muștelor**, după romanul lui William Golding – din care respectivii n-au înțeles mare lucru. Decât că e foarte trist ce se întâmplă acolo (ce-i drept!) și că lipsesc unele capitole aflate în cartea pe care unul dintre ei chiar se obosise să o răsfoiască. Cum poți să lupți cu niște oameni neîncercați nici de cea mai mică jenă atunci când „se pronunță” în probleme despre care nu știi absolut nimic? Mă tem că tot ce se mai poate salva la Piatra, după înlăturarea abuzivă din funcție a directorului Corneliu-Dan Borcia, este trupa.

Tinerii actori strânși acolo de el din ambiția de a crea o echipă de excelență merită o soartă artistică mai bună. Cine nu va pleca rapid va eșua în musicalurile și comedioarele de bulevard cu care „intelectualii de partid” ce conduc destinele culturii nemțene intenționează să se binedispună în viitor. „Sunt banii contribuabililor!”, urlă ei. Atunci de ce nu s-ar organiza în teatru nunți și botezuri, ca să mai economisească și contribuabilul un ban?, întrebăm noi.

● Ca și cum nu s-ar face destul de râs în problemele grave cu care se confruntă ministerul pe care îl conduce, Răzvan Theodorescu s-a trezit cu câteva zile înainte de începerea Festivalului Național de Teatru să se lamenteze pe tema lipsei dramaturgiei românești din selecție. „Este inadmisibil”, „Nu se poate așa ceva”, „Avem o moștenire grea”, „Nu s-a făcut nimic în acest domeniu” – iată ideile de bază ale discursului teribil de inflammat. Spirit liberal, cel puțin la nivel declarativ, ministrul și-ar dori, se pare, în secret, o mână de fier, de regizor sau nu, care să „aranjeze” lucrurile astfel încât să se monteze cât mai multe piese românești, în cât mai multe teatre, cât mai repede, și – asta, numai dacă se poate – cât mai bine. Nu de alta, dar la anu' ne amintim de Caragiale (fiindcă așa scrie la calendarul UNESCO) și e musai să ne mândrim cu câte am realizat noi – adică el – într-un timp atât de scurt. Scenariul e simplu: se dau niște bani pentru montat piese românești (deocamdată, banii se promet, fiindcă de fapt nu sunt). În faza a doua, dacă spectacolele nu ies bine, artiștii sunt de vină – doar nu era să le facă ministrul –, iar dacă ies bine... Dar să nu anticipăm de tot. Măcar pentru că sperăm ca rubrica de față să trăiască până atunci.

Cristina Modreanu

Rolul improvizatiei

În plină toamnă – o toamnă frământată de evenimente internaționale, dar altminteri blândă, ca o „vară indiană” – la Sarajevo s-a desfășurat, între 14 și 27 octombrie 2001, Festivalul internațional de teatru, ajuns la cea de-a 41-a ediție. Denumit cândva „Ierusalimul European”, pitorescul oraș, care îngemănează șocant modernitatea centrului nou cu înfățișarea celui istoric, plin de cafenele și magazine cu obiecte de aramă, și-a întâmpinat oaspeții cu neașteptată liniște, rar întreruptă de clopotele bisericilor sau de chemările ivite dinspre înaltul numeroaselor moschei. Așa cum afirmă cei prezenți, în frunte cu Dino Mistafić, directorul acestui festival inaugurat în 1960, ediția actuală s-a impus prin valoarea repertoriului (Shakespeare, Ibsen, Gogol, Jean Genet, Samuel Beckett, Bulgakov, Gombrowicz etc.) și prin vigoarea înnoitoare a unor

montări în care se regăsesc dansul, pantomima, cântecul, video-instalațiile. Dintre cele peste douăzeci de reprezentații au trezit mare interes acelea cu **Hamlet** (Teatrul Național din Sarajevo), **Furtuna** (Teatrul „Ivan Vlasov” din Sofia), o coproducție multidisciplinară franco-americană după un text de Heiner Müller, o coproducție olandezo-croată, **Peștele miraculos**, spectacolul iugoslav cu **Nora** de Ibsen, reprezentația lituanienilor cu **Othello** și o versiune franțuzească a **Revizorului** de Gogol.

Onoarea de a deschide festivalul i-a revenit spectacolului **Costumele!...** (Teatrul „Nottara” din București), în regia lui Dan Puric, coregrafia lui Malou losif și scenografia lui Dragoș Buhagiar și a Irinei Solomon. După două zile de drum, artiștii români au făcut o primă repetiție cu lumini în seara dinaintea spectacolului, uluindu-și a doua zi gazdele, la repetiția propriu-zisă, prin atenta șlefuire a fiecărui detaliu din spectacol, prin exerciții colective și individuale care au durat mai bine de cinci ore. Ziariștii și cameramanii n-au pierdut ocazia de a-și lua notițe ori de a filma momente din această repetiție-spectacol, în care unii dintre interpreți, în frunte cu Carmen Ungureanu, Mihai Răzuș, Adrian Horobeț, Dana Căvaleru, Dragoș Huluba, Richard Bonoczk și Silviu Biriș, erau pe rând actori, interpreți și regizori, secondai de colegii lor Violeta Totir, Ion Parea, Cristina Ionda, Ioana Visalon, Ana Maria Moldovan și Lăcrămioara Szlanko. Marele absent, regizorul Dan Puric, se afla în acel timp la Chișinău.

Dar iată și clipa de mare emoție a deschiderii festivalului. Eleganta sală a Teatrului Național din Sarajevo (circa 400 de locuri), care, aidoma tuturor edificiilor importante din oraș, poartă pe trupul său vechi de două secole urmele gloanțelor și obuzelor războiului, era arhiplină. Spre bucuria unui public care fremăta de nerăbdare, salaturile inaugurale au fost neînchipuit de scurte – nu ca pe meleagurile noastre... Primele minute ale **Costumelor** s-au scurs într-o liniște copleșitoare, dacă nu cumva, pentru noi, alar-

mantă. Se aud însă și primele aplauze. Urmează hohote de râs la scene ca „Parada modei”, „Othello”, „Husarii”, „Rock and roll” ș.a. Aveam dovada adeziunii spectatorilor la limbajul spectacolului, la mariajul armonios dintre teatru și dans, dintre sunet și tăcere. Ceea ce a urmat a fost un vulcan de aplauze, exclamații entuziaste și strigăte admirative de genul aceluia cu care ne-a obișnuit publicul de la Studioul „Casandra”. Momentul „Step” ridică sala în picioare. Minute în șir, artiștii români sunt chemați iar și iar la rampă. Felicitările au continuat și la cocktail-ul din foaiatul teatrului, ca și la primirea foarte călduroasă de la Ambasada română din Sarajevo. A doua zi, la conferința de presă, criticii, jurnaliștii, unii oaspeți, cum a fost, de pildă, un scriitor și coregraf american, au năvălit asupra trupei lui Dan Puric cu o ploaie de întrebări ivite mai ales din dorința de a afla dacă interpreții sunt actori sau dansatori. Cei mai mulți și-au exprimat aprecierile legate de scenariu, de rolul improvizatiei, de virtuozitatea execuțiilor și, nu mai puțin, de umorul protagoniștilor, dovedit atât pe scenă, cât și dincolo de aceasta, așa cum s-a putut observa chiar la conferința de presă. Surprinzătoare pentru cei de față a fost și tinerețea trupei, în frunte cu organizatorul de turneu, referentul literar Roxana Bușu.

Am părăsit Sarajevo, înconjurați până la autobuz de noi prieteni, oameni de teatru din *staff*-ul festivalului și spectatori care văzuseră reprezentația. Cu toții ne-au cerut să revenim aici cu celelalte spectacole ale trupei lui Dan Puric. Pe drum, protagoniștii acestui succes, ce s-a adăugat aprecierilor elogioase culese de **Costumele!...** la Budapesta, Bratislava, Zagreb, Zürich, Hanovra, Marsilia și Menden, mi-au mărturisit că nu vor putea uita ușor acel final de-a dreptul incendiar, reacție greu de închipuit din partea unei populații încă stresată de amintirea războiului. Cu atât mai vie este dorința trupei de a reveni în fața acestui public, spre a-i aduce – și a găsi aici – noi clipe de bucurie și iubire.

Ion Parhon



Moment din **Costumele!...**

Chișinău Zborul – un scandal

Cu două sau trei zile înainte de terminarea Festivalului de teatru One Man Show de la Chișinău (6-13 octombrie), Vladimir Cemortan, critic de teatru din Moldova, fost director al Teatrului Național din Chișinău, acum membru al juriului, a fost atacat, pe când se întorcea noaptea acasă, de câțiva ticăloși, lovit în cap cu ciomegele și jefuit. Omul a făcut comoție cerebrală și a intrat în spital fără să se știe dacă va mai ieși de acolo pe picioare. O seară mai târziu, ceilalți membri ai juriului – din care făceau parte un critic și director rus de festival de la Moscova, un critic slovac, doi directori de festivaluri polonezi, un regizor suedez, doi „de dincolo de Prut” și un „de dincoace de Prut” – dezbăteau ardent separația teoretică dintre „teatru”, „art performance” și „țârc” (sau țârc, pe leșește). De ce? Pentru că **Metamorfozele** lui Dan Puric trebuiau cumva penalizate și scoase din competiție. „Acesta nu e teatru” – dar ce e? E „performing art”. Ba e „țârc”. Ei și? Păi, suntem la un festival de teatru. Nu suntem cumva la un festival de One Man Show? Și-apoi, să vedem ce este teatrul, ce e „performing art” și ce va să zică țârc?!

Și așa se constituie drama.

Avem de analizat aici două teme etern teatrale și, desigur, etern umane: 1. Cât de atent este teatrul (această artă vie etc., etc., etc.) la realitatea de la care pretinde că primește harul și temeiul existenței; 2. Cine sunt cei care administrează circulația și impunerea valorilor teatrale.

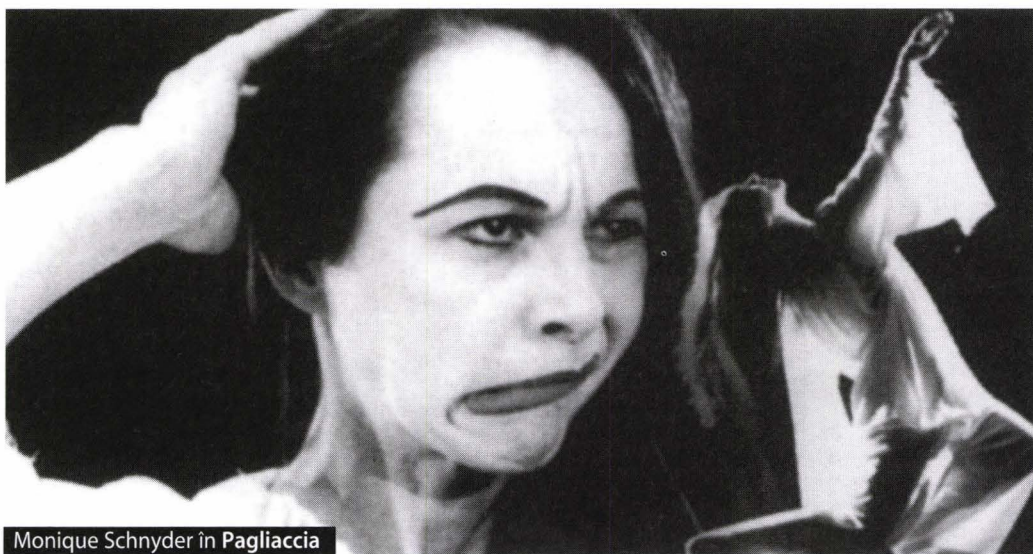
De fapt, festivalul ne oferise cel mai dramatic One Man Show și cel mai crud: cel al lui Vladimir Cemortan. Un One Man Show exemplar pentru destinul lor, pentru destinul nostru, pentru destinul celorlalți. Într-o țară săracă, bântuită de *racheți*, festivalul trebuia să continue... cu orice preț. Cultura indiferenței față de celălalt are rădăcini adânci aici, pe la noi. În schimb, micul adevăr despre categorii, secțiuni, criterii de selecție... – tot acest harnașament al civilizației, nu-i așa, și al carierei birocratice trebuie cărat mai departe fără ezitare. Mă așteptam ca festivalul să se întreprindă, lumea teatrală să se ridice

cumva, sau pur și simplu să amuțească în fața celui mai emoționant „teatru”, „performing art” sau „țârc” care i-a fost dat. Însă nu! Breasla criticilor (singur, regizorul suedez, Jurek Sawka, a reclamat ridicolul tragic) și cea a *pesonajelor-cheie-din-rețeaua-de-festivaluri* au avut de rezolvat în continuare probleme grave, insurmontabile sau surmontabile numai prin decizii radicale, de birocrăție teatrală, cum ar fi: cât de „teatru” e

doamne, directoare de festivaluri sau pur și simplu neveste, și să intre în iureșul polemic cu pasiune, cu emoție, cu vibrație.

S-au detașat de acest țerc... criticul Larisa Turea, regizorul și directorul de teatru Titus Jucov (ambii, din Basarabia) și prietenul Sawka, mai sus amintit.

Am pomenit episodul ca să vedem că nu suntem singuri, că mai există ființe vii în spațiu. Iar experiența pe



Monique Schnyder în *Pagliaccia*

teatrul lui Dan Puric și dacă intră în competiție; în ce măsură Maia Morgenstern a încălcat regula festivalului (un singur actor în scenă) prezentând **Chirița an voiaj**, spectacol în care „beneficiază” de sprijinul câtorva sporadice intervenții dramatice ale Dorinei Crișan Rusu; dacă rămâne în concurs un actor cu școală nu de actorie, ci de regie de film; în ce măsură ar trebui privilegiate spectacolele „cu mesaj” față de cele fără mesaj ș.c.l.

În tot acest timp, criticul rus, în poziția președintelui juriului, explica tuturor, printr-un elocvent balans vertical al capului, stimulând complicitatea la „mesaj” a conlocutorului, cât de necesare sunt aceste dezbateri pentru propășirea culturii teatrale în veac.

Pentru ca, la sfârșitul deliberărilor juridictibeloase, chiar înainte de decizia ultimă, să năvălească în calea scrupuloșilor birocrați un pâlă de

care am trăit-o a fost una dintre cele mai pasionante.

Dar nu numai prin derizoriul relatat adineauri. În festivalul acesta a cântărit cel mai mult generozitatea și noblețea umană a lui Dumitru Fusu, actor deja legendar al teatrului basarabean. Ca director al festivalului, el și-a întâmpinat oaspeții actori, la finalul fiecărui spectacol, chiar pe scenă, în fața publicului, găsind de fiecare dată un sâmbure de interes sau măcar de iluzie în efortul protagoniștilor, indiferent de calitatea momentului teatral consumat sau de reacțiile uneori reținute ale publicului... Apoi, deschiderea directorului-selecționeer față de varietatea modalităților teatrale, cultura cuprinzătoare, cunoașterea prezentului teatral din spațiul culturilor de influență rusească dar și din Europa occidentală, toate acestea au conferit festivalului o anvergură reală. Într-adevăr, prezențele unor actori precum

Monique Schnyder din Elveția (teatru de gest și pantomimă), Martin Bortkiewicz din Polonia (cu o dramatizare după **Doctor Faustus** de Thomas Mann), Irina Serebrovskaia din Rusia (cu o scurtă antologie de singurătăți feminine din dramaturgia universală), Günter Staniewski din Germania (ingenios constructor de teatru de păpuși), Johannes Zeiler din Austria (happening), Dan Puric, Maia Morgenstern pot da greutate oricărui festival de acest gen.

Personal, am fost entuziasmat de performanța actorului polonez, de forță expresionistă prin care Martin Bortkiewicz a încărcat decupajul dramatic din **Doctor Faustus**, de happening-ul lui Johannes Zeiler – moment de curaj și exhibiție periculoasă a unui nebun oferindu-și propria fragilitate unui public care-l urmărește așezat la masă, securizat, așteptând în secret să primească de mâncare, ceea ce se va și întâmpla –, de teatrul de gest al lui Monique Schnyder și nelimitata fantezie corporală datorată calităților ei acrobatice. Iar momentul de vârf l-a oferit Dan Puric. Și n-a fost limba română în joc... Aviditatea publicului moldovean de a se întâlni cu mari actori din România, de a savura limpezimea limbii (nu totdeauna pervertită) de dincoace de Prut s-a transformat în emoția pură comunicată de un spec-

tacol mut, de gest, **Metamorfoze**, un *one man show* de virtuozitate și de spirit – în regim de exclusivitate pentru actorul român. Pantomimă, step, acroșuri spontane la reacțiile neașteptate ale publicului, **Metamorfozele** lui Dan Puric rescriu poetic semnele care compun firescul existenței, într-o suită de scene pe care actorul n-a încheiat-o. Dintre cele 40 de spectacole de pe trei continente prezente în festival, **Metamorfozele** au produs publicului cea mai vie emoție. Dan Puric a primit Trofeul Festivalului (o statueta suflată cu aur), alături de Martin Bortkiewicz și Irina Serebrovskaia, iar Dumitru Fusu l-a întâmpinat pe Dan Puric, la sfârșitul reprezentației, pe scenă, avertizând publicul: „Vedeți ce poate face un român când... tace?”

Cât despre Maia Morgenstern, pentru că ea a comis infracțiunea de a schimba trei replici de-a lungul întregului spectacol cu Dorina Crișan Rusu, n-a putut primi decât un premiu acordat de o instanță din afara juriului, din partea UNITEM-ului, dacă nu mă înșel, sau a Ministerului Culturii, un splendid covor moldovenesc.

Lăsând însă la o parte acest grup minoritar de performanțe cărora ediția a II-a a festivalului le datorează un nivel demn de stimă, trebuie constatat uriașul loc comun care sufocă aproape întreg restul: zborul,

doamnelor și domnilor, un scandal! Statistic vorbind (pentru că tot îi bârfeam pe birocratii teatrului de pretutindeni), pentru un recital dramatic, un actor își va alege într-un procentaj de aproximativ 88% tema zborului. Nevoia de libertate, de desprindere... Nevoia de a visa... Nevoia de a fi ca o pasăre... Setea de țăriile cerului... Neapărat flic-flacul din *poigné*, cu palmele sugerând zborul... Neapărat zbaterea neputincioasă și tragică a brațelor într-un zbor imaginar... Dar, din acest 88%, vreo 50% indică o alegere nedeliberată; de fapt nici nu e vorba despre o alegere, ci pur și simplu despre un act de minim instinct artistic, o tentație imediată și previzibilă, aparent ușor de realizat și cu „mesaj” inclus. Relația claustrare – libertate; tiranie – revoltă; singurătate – evadare etc., etc. Pentru că, după cum bine se știe (la teatru se învață asta cu prisosință), lumea în care trăim nu e bine făcută, e rău făcută, e plină de ghinioane și tristeți, iar noi, oamenii, am vrea să fim păsări și să zburăm. De fiecare dată ceva ne ține la sol (minor): trupul, societatea (dezumanizată, degenerată ș.cl.), tirania. Pe când, ce ciudat, libertatea ne-o anulează chiar *năzuința* noastră de a fi liberi.

Sebastian-Vlad Popa

A șaptea Kafana (Chișinău)



Eugenio Barba s-a retras

Care era atmosfera festivalului?

La Cairo am descoperit o lume pe care nu o cunoșteam și pe care o respect. Am crezut că merg într-o țară din lumea a treia, dar m-am înșelat. Egiptul este, cumva, Franța Africii. Este o țară care nu are nici un complex în ceea ce privește cultura lumii, pentru că acolo sunt piramidele și ceva mai vechi nu există. Egiptenii sunt civilizați, sufletești, sunt altfel decât noi, sunt centrați pe inimă, nu pe cap. De aceea, sunt gălăgioși, amenințatori, deosebit de calzi. Anul acesta au participat la concurs 18 țări, iar în afara acestuia vreo 60 au avut trupe care au susținut reprezentații. În circa zece teatre din Cairo se jucau spectacole de dimineața până seara. Nici un spectacol nu era tradus la cască, se juca în limba țării respective, dar cu toate acestea sălile au fost arhipline. Pentru că public există. Primul lucru care mi s-a spus când am coborât din avion a fost că la Cairo nu este nevoie de reclamă. Oamenii vorbesc între ei și este destul ca cineva să facă o afirmație într-un capăt al orașului și mâine toată lumea știe. Există deja fani ai festivalului. E o lume normală. Juriul era condus de Philip Arnoult, un om de teatru american. Din el mai făceau parte actori, regizori din Franța, Grecia, Polonia, China, Argentina, Algeria, Italia, Egipt, România, Olanda... Premiul nu constă în bani, ci într-o diplomă și o statueta. E ca pe vremea Greciei antice, când se primea ca premiu o piele de țap. Atât. Am văzut și un spectacol regizat de Eugenio Barba. A fost un adevărat experiment teatral, susținut de o singură actriță, cu mari posibilități interpretative, vocale și motorii, o magie petrecută la vedere: o persoană care nu avea o poveste, ci trecea prin niște stări. El s-a retras din concurs în ultima clipă. Pot fi două răspunsuri, cel dat de Barba, care a spus că el are, totuși, un palmares și nu are rost să participe la concurență cu niște debutanți, sau este posibil ca Barba să-și fi dat seama că nivelul festivalului este cu adevărat ridicat și că s-ar putea ca nu el să fie primul cotelat. Regulile sunt foarte stricte. O țară nu

Între 1 și 11 septembrie a avut loc la Cairo Festivalul internațional de teatru experimental – CIFET –, la care Florin Zamfirescu a fost invitat să facă parte din juriu. A aflat că este primul român din juriul acestui festival și că Gabriel Fătu, membru al trupei D'AIA, condusă de Chris Simion, a obținut aici, în urmă cu un an, premiul de interpretare masculină.

poate lua două premii, ba mai mult, o țară care a luat anul precedent un premiu poate participa la festival numai în afara concursului. Așa s-a întâmplat cu trupa D'AIA, care, în alte condiții, cred că ar fi luat un premiu. A sculat sala în picioare. O trupă despre care în România nu se știe nimic. Ceea ce este foarte trist. La Cairo am învățat foarte multe lucruri. În primul rând am aflat că teatrul experimental face parte din anticamera sau laboratorul de lucru al oricărui teatru profesionist.

Ce fel de texte au fost reprezentate?

Electra, Romeo și Julieta, adică piese clasice, cunoscute, dar puse în scenă în mod experimental (cu un decor unic pe toată durata reprezentației, cu actori care joacă mai multe roluri etc.), dar mai erau și spectacole care nu aveau la bază o piesă scrisă, ci erau concepute de actori în timpul lucrului. Experimentale erau de foarte multe ori decorurile. În **Romeo și Julieta** (Teatrul „Atlantis” din Ungaria) era o pânză imensă, foarte elastică, pe care, sub care și pe lângă care actorii jucau. Astfel, pânza aceea devenea decor. Câțiva actori creau dealuri, văi, iar Romeo și Julieta călcau pe trupurile lor. Alte spectacole erau bazate pe sunet. Într-un spectacol egiptean erau reproduse sunetele deșertului cu ajutorul unor aparate diverse, inedite pentru noi, europenii.

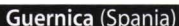
Despre premii?

Marele Premiu al festivalului a fost luat de Palestina cu **Stories under occupation**. Spectacolul pune problema războiului. Personajele, palestinieni, anunțau că nu mai vor să devină titluri de ziare, nu mai vor să trăiască în incertitudine. Acțiunea

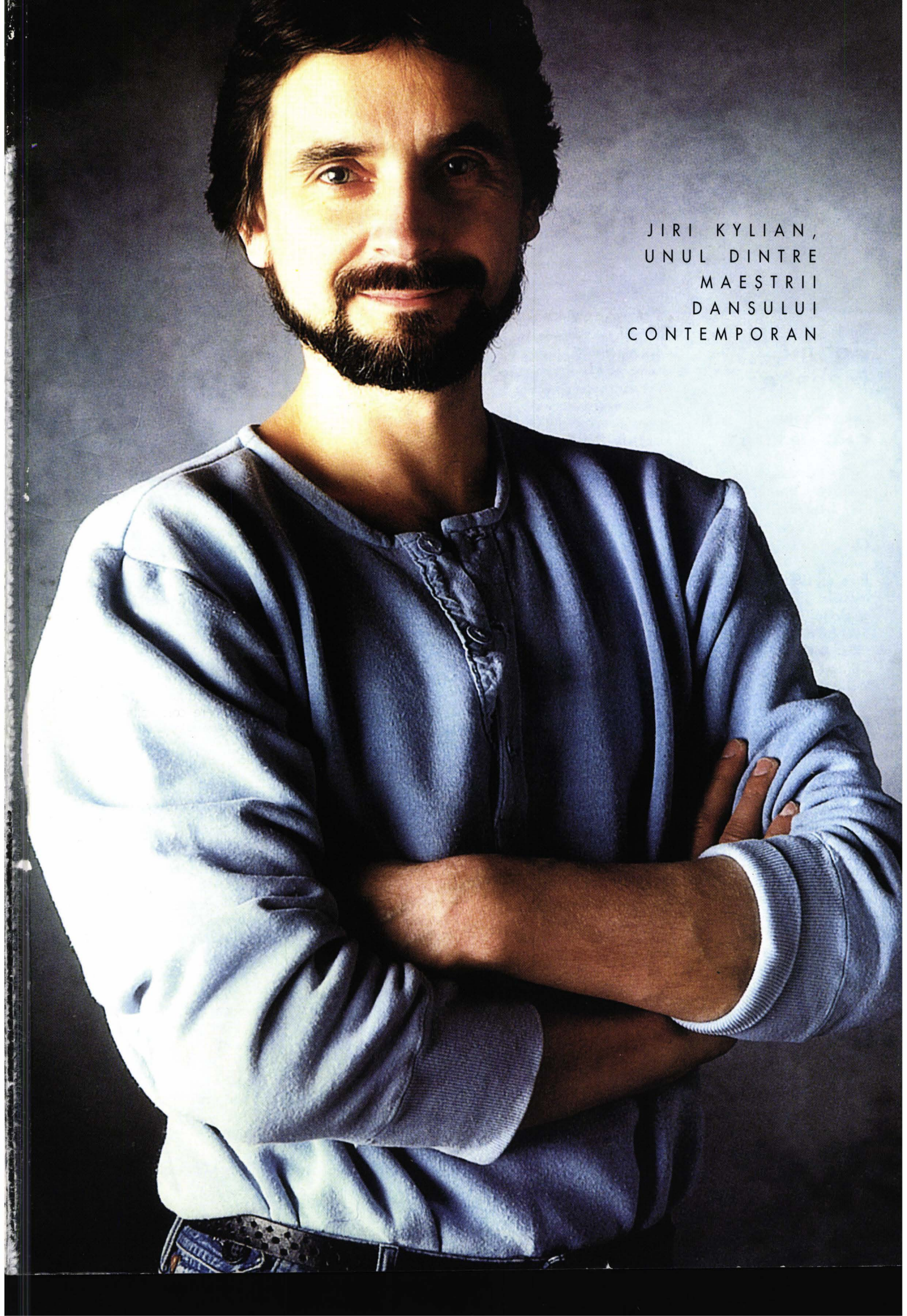
se petrece pe o scenă imensă, plină de ziare, dintre care răsăreau vreo șase sau șapte actori excelenți, care ne-au impresionat. Premiul pentru cea mai bună interpretare feminină i-a revenit unei actrițe din Spania – Charo Sojo –, pentru rolul titular din **Electra**. Un spectacol ultramodern, cu un decor construit din căzi de baie, care deveneau pietre imense dintr-un zid al unei cetăți. Egiptul a participat cu două spectacole, dar nu a luat nici un premiu. Unul era interesant; totul se petrecea la vedere. Regizorul era pe scenă și dirija spectacolul. Greșeala lui a fost că nu a creat niciodată, pe parcursul repre-



Electra (Spania)



Semnătura

A portrait of Jiri Kylian, a man with a beard and dark hair, wearing a light blue long-sleeved shirt. He is standing with his arms crossed, looking directly at the camera with a slight smile. The background is a soft, out-of-focus grey.

JIRI KYLIAN,
UNUL DINTRE
MAESTRII
DANSULUI
CONTEMPORAN

