

S

# CENA

ANUL IV • martie

2001 • pret 10500lei

nr. 3 (35)




ROTUNDA  
MASĂ

**ARTIȘTI  
ȘI CRITICI**

**O ORĂ CU  
MAIA  
MORGENSTERN**





MAIA MORGENSTERN  
ÎN ORESTIA  
DE ESCHIL  
LA TN CRAIOVA  
(REGIA:  
SILVIU PURCĂRETE)

foto: Dorian Delureanu



# SUMAR



## 4 portret

Gheorghe Dinică – Magdalena Boiangiu

## 5 editorial

Drama dramaturgilor – Dumitru Solomon

## 6 masă rotundă

Artiști și critici

## 12 replici

Ce se înțelege uneori prin mimesis –

M. Boiangiu

## 13 reviste de teatru

Când cronicarul greșeste – Mirona Hărăbor

## 14 dialog

O oră cu Maia Morgenstern –

Adrian Mihalache

## 18 cronica

Spirit de Margaret Edson la Teatrul Mic  
(Magdalena Boiangiu)

Agenda de Jean-Claude Carrière la TN  
Iași (Constantin Paiu)

Amorphe d'Ottemburg de Jean-Claude  
Grumberg la TN Târgu-Mureș

(Alice Georgescu)

Dragoste și sânge de Victor Haïm la TN  
Târgu-Mureș (A. G.)

Vacanță în Guadelupa de Pierre Sauvil  
și Eric Assous la Arad și Craiova (A. G.)  
Ceasornicăria Taus de Gellu Naum la  
Theatrum Mundi (Adrian Mihalache)

Votați Escu! muzical de Felicia Dalu  
după Tudor Mușatescu la Piatra Neamț  
(Marinela Țepuș)

Zăpezile de altădată de Dumitru  
Solomon la Giurgiu (Octavian Saiu)

Alexanderplatz, scenariu de Barabás  
Olga la Târgu-Mureș (Stracula Attila)

## 25 dans

Troc la Trockadero – Vivia Săndulescu

## 26 impresii

Monologuri poetice – A. Mihalache

## 32 opera

Despre longevitate și alți demoni –  
Luminița Vartolomei

## 28 teleteatru

## 29 festivaluri

Târgu-Mureș – Redescoperiri – D. Solomon

## 30 dramaturgie virtuală

Andrei Manolescu; Andrei Gorzo și Matei Florian

## 32 dialog

Mihaela Rădescu: „Am datele  
luptătorului” – Ioana Florea

## 33 aniversări

Giuri al nostru – Vladimir Găitan

## impresii

Dan Puric și fericirea de apoi – Viorel  
Cacoveanu

## 34 proscenium

Theodora Herghelegiu: „Oricând putem  
greși” – M. Hărăbor

## 37 învățământul artistic

Daria Dimiu, Alina Mang

## 39 civilizația imaginii

Quills versus Sade – I. Coroiu  
moartea unui artist

Mitică lancu

## 40 dialog

Cu Kiss Török Ildikó despre privatizarea  
eficienței culturale – Elisabeta Pop

## 41 reportaj

Un teatru național municipal – M. Țepuș

## 43 teatru și educație

Dialog cu Adrian Titieni – Ioana Florea

## 44 colțul managerului

## 46 scena lumii

Marea Britanie – Gh. Miletineanu, Mirona  
Hărăbor

# SCENA

editor șef: Dumitru Solomon

editor executiv: Alice Georgescu

editor coordonator: Magdalena Boiangiu

redactori: Mirona Hărăbor  
Marinela Țepuș

asistent editor: Ioana Popescu

producție: Mihaela Mihail

fotografii: ProFoto

publicitate: Iulian Toma

distribuție: S.C. NDC SRL

Tel.: 223.21.00; 222.82.64

Fax: 223.21.01

tipar: Mediaprint

editată de: Editura Fundației Pro

adresa redacției:

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

e-mail: scena@prointernational.ro

Drepturile de autor pentru programe și  
fotografii aparțin revistei

# SCENA

Reproducerea parțială sau totală  
se face numai  
cu acordul editorului.

ISSN 1454-0525



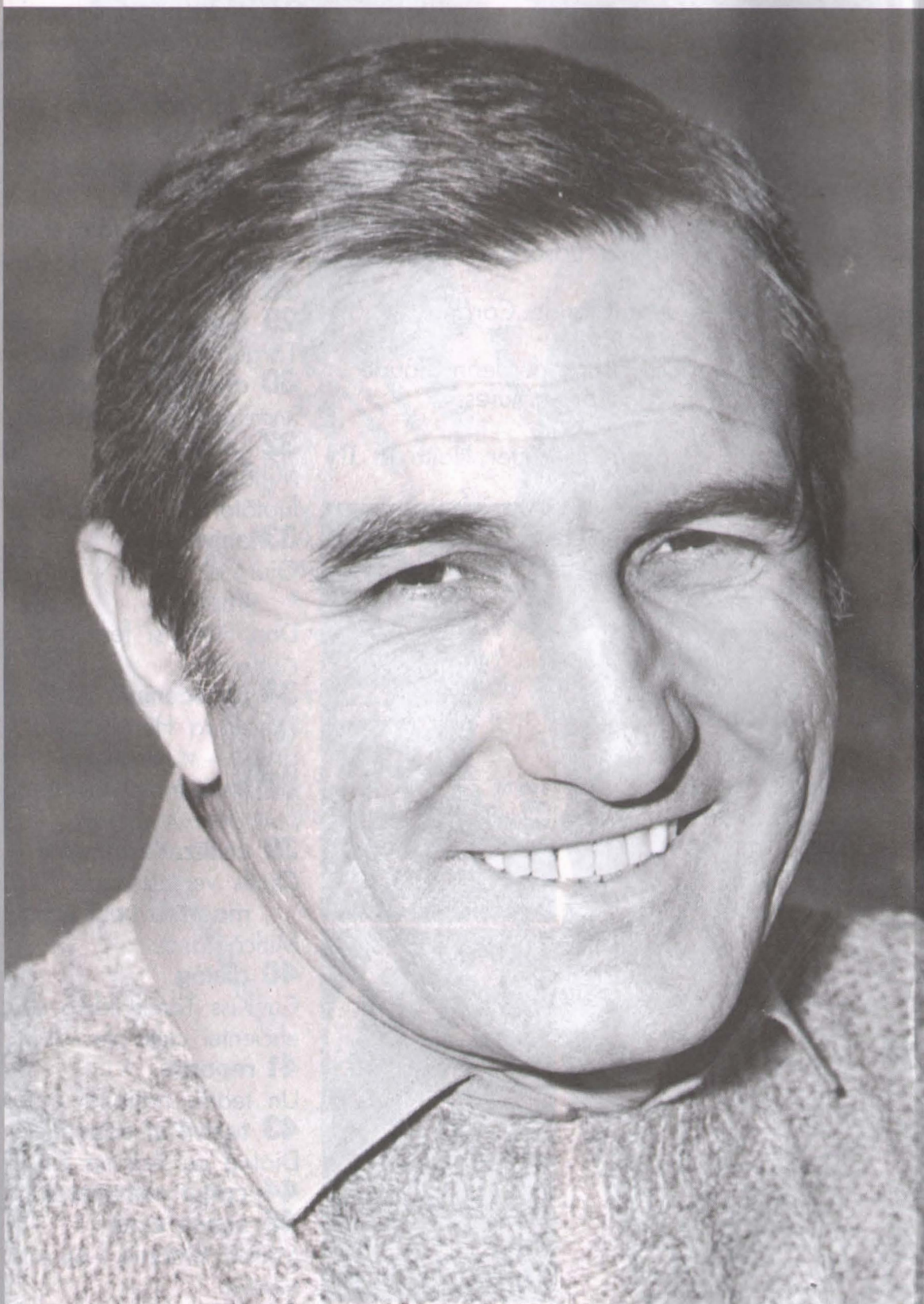




# „Urât, foarte urât!”

Când privesc lumea, personajele interpretate de Gheorghe Dinică observă întotdeauna ceea ce este urât, foarte urât, așa cum o făcea și Thersit în *Troilus și Cresida*, unul dintre spectacolele care au marcat modernitatea teatrului românesc. Hohotul de răs sarcastic, adresat atunci lumii, răsună cu aceeași putere; se modifică doar puterea de a stăpâni durerea care îi dă naștere. Autorul satiric se situează în afara sau deasupra realității; actorul nu funcționează decât în relație cu aceasta. Puterea de actor a lui Gheorghe Dinică vine tocmai din firescul cu care extrage din real datele monstruosului și le redă privirii celui alt, după ce le-a integrat în suportabil. Încordarea trupului, incandescența stăpânită a vocii, ființa scenică a acestui actor sunt determinante pentru evoluția conflictului, a oricărui conflict. Într-o viață de artist intră și marile roluri, și prezențele scenice din alcătuiri dialogate lipsite de substanță dramatică. Și dacă, în ceea ce privește prima categorie, Dinică impune imagini memorabile, când este nevoit să slujească un text mai prejos decât el, prezența lui pe scenă ne amintește ce înseamnă într-adevăr teatrul. S-a spus că talentul nu așteaptă numărul anilor; se poate adăuga că nu se modifică o dată cu trecerea lor. Spunând cât de urâtă este lumea, Dinică i-a dat o șansă de a deveni mai frumoasă.

Magdalena Boiangiu





# e ditorial



## Drama dramaturgilor

**E**xistă o dramă a dramaturgilor contemporani: dificultatea de a se descurca în labirintul post-decembrist pentru a-și culege temele și subiectele adecvate, care să dea satisfacție atât realităților în neconținută mișcare, cât și regizorilor, sătui - după mărturisirea celor mai mulți dintre ei - de ocolirurile metaforic-fabulistice și de schematismul maniheist al anilor de atotputernicie a cenzurii, dar și unui public din ce în ce mai capricios și mai supus, la acest început de secol, tentațiilor diverse ale delectării. Noii dramaturgi nu sunt nici ei scutiți de greutăți și obstacole în dorința de a ajunge pe scenă, deoarece fie nu găsesc tonul potrivit comunicării cu publicul, fie nu găsesc managerii care să-și asume riscul de a-i promova. Pe de altă parte, există regizori care ar dori să-și apropie un dramaturg (vezi, în acest sens, declarația făcută de Alice Barb, la una dintre mesele rotunde publicate în „Scena”, că nu a reușit să ia legătura cu un dramaturg pentru spectacolul ei *Poveste de cartier*), dar nu descoperă întotdeauna drumul spre el. Bineînțeles, au fost și întâlniri fericite între dramaturgi tineri și regizori tineri, din care au rezultat spectacole în orice caz interesante (*Ping Body*, *Eu când vreau să fluier, fluier*, *Infanta*, *Mod de întrebuințare* etc.). Oricum, nemulțumirile, făcute publice sau nu, există și de o parte, și de alta.

Am apelat în acest sens la câțiva colaboratori tineri ai revistei „Dilema”, reporteri pe care i-am citit cu plăcere în paginile publicației amintite, pentru a ne oferi subiecte posibile de teatru. Le vom publica – sperăm, număr de număr – într-o nouă rubrică a „Scenei”, intitulată „Dramaturgie virtuală”. Dramaturgii se pot inspira din subiectele propuse, reporterii înșiși pot deveni dramaturgi, în așa fel încât să se unească din ce în ce mai rar lacrimile scriitorilor cu cele ale managerilor și cele ale regizorilor pentru a forma șuvoaie care să inunde bielele noastre teatre. Rubrica rămâne deschisă.

Dumitru Solomon



# Artiști și critici

– la o masă dreptunghiulară –

În după-amiaza aceea de iarnă-primăvară, la UNITER am jucat o altfel de piesă decât de obicei: una cu intrigă, evoluție dramatică și momente comice. Toți actorii au fost în rol, deși unii, hămesiți, simțind lumina pe față, i-au cam împins pe ceilalți în penumbră. Creatorii de teatru, respectiv regizorii și criticii invitați să-și clarifice relațiile, au făcut-o fără să ocolească formularea cinstită a revendicărilor. Transcrierea discuției a fost greu de făcut, din cauza vocilor suprapuse, a nerăbdării de a-i lua vorba din gură celuilalt, din cauză că exprimarea colectivă a acordului și dezacordului depășește sensibilitatea benzii de magnetofon. Limbajul corporal, semnificația gesturilor au dat viață unor momente care la lectură pot să pară convenționale. Convingerea că solidaritatea reală se poate construi de-abia după ce ne-am exprimat toate diferențele ne determină să promitem că asemenea discuții vor mai avea loc.

## Dincolo de șantaj

**Magdalena Boiangiu:** Am organizat această dezbatere cu gândul la un conflict niciodată exprimat ca atare, dar existent. Când am anunțat că vom discuta despre autoritatea criticii, știam că, până la un punct, nu poate fi vorba decât despre autoritatea criticului, a persoanelor care practică, sub o formă sau alta, critica de teatru. Dar simetric, o dată cu slăbirea autorității instituțiilor statului și altfel decât în sfera economică și socială, se instalează, și în domeniul nostru, haosul în confirmarea valorii și în descoperirea imposturii. În dialogul cu creatorii, vocea criticii teatrale este tot mai stinsă. Și totuși, fără consemnarea critică, creatorul nu există; doar criticul poate depune mărturie despre existența regizorilor, a actorilor, despre evoluția creativității lor. Este în interesul tuturor ca domeniul criticii teatrale să fie ocupat de oameni pregătiți sub raport teoretic, cu aplicație pentru practică. Spre deosebire de autoritatea de stat, criticul nu emite legi și nu face liste cu cine le-a respectat și cine le-a încălcat. Se presupune că el judecă în funcție de un sistem de norme, afirmat de-a lungul anilor. Criticul tânăr se afirmă, de obicei, prin solidarizarea cu colegii de generație. Îl ajută asta să emită judecăți obiective față

de ceilalți? Ar mai fi de discutat și despre autoritatea criticului în raport cu publicul: în presa cotidiană se tipăresc informații, în general, fără raport cu performanța estetică. Dar numai 8% din populația țării citește presa. Este de presupus că informația despre spectacole se dobândește pe alte căi și ne întrebăm dacă sunteți mulțumiți de evoluția acestui proces.

**Alexandru Darie:** Am perceput avertismentul din introducere. De aici și pornesc, și observ că tocmai în domeniul consemnării spectacolelor importante critica nu-și face datoria. Dacă vă uitați la ce s-a scris despre spectacolele importante din ultimii zece ani, veți constata că ele au fost declarate evenimente, au beneficiat de un mare număr de adjective, dar nu se poate reconstitui cum arătau. Dacă, pe timpul cenzurii, criticul se lupta să transmită un mesaj și-l putea transmite explicând mesajul spectacolului, acum analiza spectacolului a dispărut. Există norocoși care au avut repetiții filmate, dar urmele altor spectacole dispar. Acum trei luni mi s-a cerut, pentru o expoziție, un afiș de la *Trei surori*, spectacol făcut la „Bulandra”. Nu am găsit, dosarul spectacolului *Trei surori* nu există. Mihai Mănișu și-a scos pe banii lui un album despre el și va rămâne astfel în istorie...

**Alexandru Tocilescu** (*intonație greu de reprodus*): ... dând impresia că a fost cel mai important regizor.

**Alexandru Darie:** Pe urmele lui, s-ar putea ca vreo fundație să finanțeze filme despre spectacolele te miri cui. Există și accidente pozitive: cartea Marinei Constantinescu despre *Danaidele* lui Purcărete. Păstrarea spectacolelor importante ar trebui să fie un fel de datorie creștinească, așa cum e pomana la înmormântare. Cred că modelul ar putea fi volumele franțuzești „Les Voies de la création théâtrale”. Nu a apărut nici un studiu serios despre ultimul deceniu teatral, de înregistrare și analiză a vieții spectacolelor, cu bune și cu rele: fotografii, schițe de decor, de mișcare, reportaje...

**Alexandru Tocilescu:** Să se vorbească despre starea dominantă din această perioadă.

**Alexandru Darie:** Este evident că Anuarul editat de Unitext, unde apar pe lista spectacolelor premiere care nu au avut loc niciodată, nu poate îndeplini această funcție.

**Alexandru Tocilescu:** Din revista editată de Tarom pentru pasagerii săi amatorul de teatru află că la București poate vedea, la „Bulandra”, *Pericles*, spectacol făcut de mine. Acest spectacol a fost doar o intenție...

**Alexandru Darie:** Într-un ziar am citit că *Iluzia comică* este regizat de Alexandru Dabija... O să spunei că e un fleac, dar eu meditez la ce va putea afla cineva despre faptele generației noastre. Imaginea generală este ori palidă, ori deformată. Pe de o parte, în presa cotidiană apar prostii, iar în cea de specialitate, cum ar fi „Scena”, apar cronici la spectacole fără semnificație, regizate de necunoscuți. *Iluzia comică* nu a avut nici un fel de reclamă, nu a fost promovată, nu are caiet-program, dar, la a patruzecia reprezentăție, mai e lume în picioare: s-a dus vestea din gură-n gură. Iar în „Evenimentul zilei” citesc că actorul Costin Mărculescu și-a cumpărat un cățel. Peste o sută de ani se va crede că marii actori ai epocii au fost Toma Caragiu și Costin Mărculescu. După părerea mea, nici revistele de specialitate nu trebuie să



scrie despre tot ce se produce, ci doar despre ceea ce este foarte bun sau foarte prost. Când s-a scris prost despre niște emisiuni făcute de mine la o televiziune, mă oprea lumea pe stradă ca să-mi spună că e de acord sau nu... A fost o reclamă fabuloasă.

**Alice Georgescu:** Dacă ne-am ocupa numai de spectacolele foarte bune, revistele de specialitate ar fi extrem de subțiri.

**Alexandru Darie:** De ce? Spectacolul *Clasa moartă* al lui Kantor a fost descris pas cu pas de către critica de specialitate.

**Alexandru Tocilescu:** Și a devenit un spectacol important tocmai pentru că a atras atenția tuturor criticilor. Sunt conștienți că unii s-au întrebat ce-i cu tâmpenia asta și discuția, dezbaterea, scandalul l-au făcut celebru.

## N-am citit, dar știu că nu s-a scris

**Magdalena Boiangiu:** Spectacolul tău cu *Scrisoarea pierdută* nu a născut asemenea dezbateri?

**Alexandru Tocilescu:** Nu a născut nici o polemică. Nimeni nu s-a contrazis cu nimeni, nimeni n-a produs argumente contrarii față de poziția unuia sau a altuia. Unii au scris așa, alții altfel. Pe mine m-ați chemat la revista „Scena” să vă povestesc și să vă dau socoteală cum a fost cu spectacolul, eu am venit și am greșit cu toții. Eu, că am venit și voi, că m-ați chemat. S-a ajuns astfel la situația absolut ridicolă că în revista voastră nu a apărut și o cronică.

**Magdalena Boiangiu:** Nu-i adevărat.

**Alexandru Tocilescu:** Ce, s-a scris?!

**Alice Georgescu:** Da.

**Dumitru Solomon:** Dacă tu te citești numai pe tine!

**Alexandru Tocilescu:** Îți aduci tu aminte că ai scris cronică la spectacolul ăsta?

**Alice Georgescu:** Da, la ăsta!

**Alexandru Tocilescu:** Mie nu mi-a spus nimeni! Senzația e că trăiești într-o lume închisă: tu faci, tu te critici. Singurătatea nu e bună în teatru, pentru că duce la desincronizare. Noi nu suntem sincroni în cultură, în informație – în modă, dacă vrei. Prin natura meseriei lui, regizorul este obligat să fie la curent cu tot ceea ce se întâmplă pe lume: în film, în muzică, în artele plastice, balet și literatură. În același timp, însă, criticii nu sunt la curent cu noile repere culturale. Citind „referatele” critice la spectacole, am mereu impresia că nici nu vorbim aceeași limbă.

**Alexandru Darie:** E foarte evidentă această defazare când e vorba de spectacolul de operă. Eu am experiența cu *Don Giovanni*. Criticii muzi-

cali s-au mirat foarte tare de procedeele teatrale folosite de mine, deși ele nu erau o noutate pentru teatru. S-au mirat că se cântă în timp ce se mișcă decorul. Iar criticii de teatru nu scriu despre spectacolele de operă.

**Octavian Saiu:** Poate că e mai bine așa: cineva, la curent cu ceea ce se întâmplă pe scena mondială, a observat că *Bizarmonia*, spectacolul lui Alexandru Tocilescu, seamănă foarte tare cu un spectacol al Pinei Bausch...

**Alexandru Tocilescu:** ...spectacol pe care eu nu l-am văzut!...

**Alice Barb:** Această realitate influențează și cronica dramatică: nimeni nu a observat rolul muzicii în specta-

Nu se discută despre ei. La *Scrisoarea...* decorul a fost făcut de Sever Frențiu. Nimeni nu a scris nicio dată despre ce a fost el ca pictor, ca artist... Un rând, undeva... Asta, când nu s-a scris că îl cheamă Sever Frențian... Eu am colaborat cu el pentru că l-am considerat cel mai mare artist plastic. La spectacolul la care lucrez acum muzica va fi făcută de Irinel Anghel. A luat anul acesta Premiul Academiei pentru compoziție; anul trecut a primit premiul Uniunii Compozitorilor, împreună cu Aurel Stroe. Câți știu cine este Irinel Anghel? Sunt creatori cu care lucrăm luni de zile, încercăm să obținem subtilități, rafinamente – neobser-



Trei surori de A.P. Cehov,  
în regia lui Alexandru Darie, la Teatrul „Bulandra”

cele mele. E penibil ca eu să povestesc cum folosesc muzica unui singur autor în spectacolele mele, sau – dacă se poate – o singură piesă muzicală. Probabil că spectacolul are cu siguranță de importanță, dar pentru mine este esențial. Se presupune că un om autorizat să-și spună părerea despre arta spectacolului are cunoștințe, măcar medii, în domeniile conexe. În *Căsătorie în stil olandez* am folosit muzica dintr-o singură operă, de altfel celebră: *Carmen*. Un cronicar important și matur a scris că ilustrația muzicală este „un potpuriu de arii celebre din opere”. În spectacolul modern, muzica, mișcarea, coregrafia, luminile sunt importante, dar ele nu sunt nici măcar pomenite în cronici. Ce să mai vorbim despre analiză?

**Alexandru Tocilescu:** Exact asta vroiam să spun. Avem coregrafi importante: uneori fac bine, alteori nu.

vate nici măcar de spectatorii „specialiști”.

## Cine îi cheamă pe nechemăți?

**Alexandru Darie:** Să vă povestesc ceva. Adrian Enescu se întâlnește pe stradă cu un cronicar: „Bună ziua, domnule Enescu... Aș dori tare mult să vă iau un interviu”. Stabilesc ziua, se întâlnesc și omul îl întreabă: „Am văzut spectacolul *Iluzia comică*. Dumneavoastră ați fost plecat multă vreme din țară și am înțeles că acesta este primul spectacol pe care îl faceți. Cum v-ați întâlnit cu regizorul Alexandru Darie?”. „Domnule – zice Enescu – eram în lagăr la Roma și Darie a venit la mine, avea și el o problemă, și ne-am întâlnit pe stradă, și m-a întrebat dacă eu sunt Adrian Enescu. Am confirmat, mi-a spus că el



este Alexandru Darie și m-a întrebat dacă vreau să lucrez cu el. Și uite așa am lucrat împreună." Povestea a fost reprodusă întocmai!

**Alice Georgescu:** Nu cred că era vorba de un critic.

**Alexandru Darie:** N-o fi critic, dar are rubrică permanentă la un post de radio, unde s-a și difuzat convorbirea. **Felix Alexa:** În regie funcționează niște ierarhii – dinamice, schimbătoare, dar ierarhii. Un regizor netalentat nu rezistă și nu ajunge în top. În critică, aceste ierarhii nu funcționează, nici în ceea ce privește informația, nici în ceea ce privește talentul. Oameni care nu prea ar avea ce căuta pe terenul criticii găsesc, totuși, un spațiu unde să se exprime. Scriu în ziare, mai citite decât revistele de specialitate. Oameni cărora noi, cei din interiorul breslei, nu le dăm nici un credit, scriu mult și prost, și nimeni nu-i poate opri. Și atunci, noi, regizorii, devenim violenți cu dumneavoastră, dar din cauza altora, a celor absenți. Dar cred că dumneavoastră sunteți responsabili pentru curățenia din interiorul breslei.

marcat de acești „țigani”; prin simpla lor prezență, ei îi împiedică pe oamenii cu gust și cu stil să pătrundă pe teritoriul care li se cuvine.

**Cristina Modreanu:** Nu am auzit ca vreun regizor să refuze să dea un interviu unei asemenea domnișoare – sau domnișor –, așa că impostura este încurajată din mai multe locuri.

**Alexandru Tocilescu:** Când am trimis la plimbare o reporteră, ea s-a dus la directorul teatrului și acesta a insistat, duios, cu „Hai, dom'le, că o dă afară de la ziar”.

**Alexandru Darie:** E adevărat, despre mine se spune că aș da interviuri și pentru „Pif”, dar eu mi-am însușit afirmația lui Goethe: pe critic te superi doar când spune că ai furat tacămurile de la petrecere. Sunt iritante intervențiile neprofesioniste, mai ales când nu li se pot opune lucrările de sinteză, documentate, pomenite înainte.

**Ludmila Patlanjoglu:** Există asemenea tentative. Ai citit cartea lui Marian Popescu **Oglinda spartă**?

**Alexandru Darie:** E interesantă, dar e un eseu. Nu la asemenea lucrări mă

Șerban. La film, se poate, la teatru – nu!

**Alexandru Darie:** Cine nu e critic să nu aibă dreptul să semneze!

**Cristina Modreanu:** Câtă vreme ziarul l-a angajat, nu-l poate împiedica nimeni; conducerea publicației decide.

## Pungi de aer în jurul unui cadavru

**Sebastian-Vlad Popa:** Nu rezolvăm nimic cu excluderile. Colegii regizori deplâng un dezechilibru de comunicare rezultat din explozia de vitalitate pe care o trăiește presa de la noi. Această vitalitate, uneori bolnavă, nu întâlnește, în mod simetric, vitalitatea fenomenului teatral. Presa se hrănește din cultura abjectului. Teatrul ar trebui să ofere societății alți parametri culturali. Criticii nu se pot constitui într-un sindicat pentru apărarea valorii. Eu cred că relația voastră substanțială este cea cu critica profesionistă, cu cei care pretind că fac analiză de spectacol.

**Alexandru Darie:** E adevărat, în ultimii zece ani s-au produs multe spectacole fără gând. Dar există și câteva spectacole foarte interesante, în ciuda faptului că sistemul în cadrul căruia acționăm este mort. Noi funcționăm după legile lui Ceaușescu, și astfel s-a creat falsa problemă a teatrului alternativ, de fapt o încercare disperată de a ieși din sistem, nu de a oferi o alternativă estetică. Se creează niște pungi de aer în jurul unui cadavru.

**Sebastian-Vlad Popa:** Eu am spus cu totul altceva...

**Alexandru Darie:** Iartă-mă! Dar, de fapt, ce ai vrut să spui? Că n-am înțeles! (*Râsete.*) Eu vreau să spun că, în timp ce regizorii sunt obligați să trăiască la nivel european, cei care scriu despre noi trăiesc într-o provincie culturală. Noi nu mai facem teatru ca acum douăzeci de ani.

**Magdalena Boiangiu:** Și dacă mie îmi place și comunic cu teatrul de acum douăzeci de ani, care e defectul meu?

**Alexandru Darie:** Nu este obligatoriu să-ți placă, dar când judeci trebuie să ai argumentele sistemului meu.

**Claudiu Goga:** Un spectacol trebuie judecat cu argumente, indiferent dacă e vechi sau nou. Nu poți să-l judeci pe Picasso cu criteriile picturii impresioniste. Fiecare trebuie judecat prin ceea ce propune.

**Alexandru Tocilescu:** Nu în raport cu gusturile celui care scrie, ci în raport



O scrisoare pierdută de I.L. Caragiale, în regia lui Alexandru Tocilescu, la TNB

**Alexandru Tocilescu:** E ca la piață: omul se plânge că produsul e scump, când, de fapt, marfa e scumpă pentru că producătorul trebuie să i-o dea intermediarului și acesta o vinde cu cât vrea el. La teatru, noi ne plângem că avem o critică nesatisfăcătoare, dar ceea ce ajunge la spectator este

refeream eu. Să rămânem la ziare!

**Alexandru Tocilescu:** I-ați putea exclude pe toți neofiții... Și la ziare se întâmplă lucruri ciudate. La „Liberatea”, de exemplu, Isabela Francia – ce nume! – scrie, în felul ei, despre teatru, alături de un critic profesionist de cinema, cum e Alex Leo



cu personalitatea creatorului. Când lucra la Teatrul „Bulandra”, Lena Boiangiu era martoră la repetiții și comunicam în mers pe marginea operei care se alcătua. Altădată, cineva mi-a filmat repetițiile la un spectacol. Bogdan Ulmu și Radu Anton Roman, pe vremea când practicau critica teatrală, urmăreau traiectoria unui regizor, judecau fiecare nou spectacol în funcție de cele vechi, observau dacă am evoluat, dacă am decăzut. Acum, am senzația că de fiecare dată sunt luat de nou, că sunt la debut. Iar la avizierul Teatrului Național cronicile neprofesioniste stau alături de cele profesioniste. Nimeni nu pune un pluș roșu special pentru revista „Scena”. O cronică profesionistă mă poate supăra, dar nu mă poate jigni. Însă simpla semnătură a unor... persoane sub o cronică unde se pomenește numele meu mă jignește.

**Sebastian-Vlad Popa:** Vorbim despre nevoia de coerență și despre nevoia de comentariu sintetic asupra fenomenului teatral. Acestea ar putea legitima fenomenul teatral în integralitatea sa. Dar, pentru realizarea acestui scop, nu este suficient comentariul critic sub raport strict estetic. Mai mult decât oricare altă artă, teatrul înseamnă umanitate și fenomenul teatral ar trebui, poate, abordat și sub raport sociologic, antropologic, raportat la istorie. Cantonarea în estetic este o moștenire a anilor ceaușiști.

**Alexandru Tocilescu:** Pe vremea aceea critica era solidară cu artistul: când am montat *Io, Mircea Voievod*, ca urmare a unei presiuni exercitate asupra teatrului, și am modificat textul, și am croit un spectacol relativ formal, fără mare legătură cu piesa, critica m-a apărat. Critica este obligată să facă mai mult pentru promovarea valorilor românești în circuitul mondial. Nu pentru a pune pile ca să trecem clasa, ci popularizând și promovând valorile. Un critic se mișcă mai ușor și mai mult decât un teatru.

**Sebastian-Vlad Popa:** Exact asta am vrut să spun: implicit sau explicit, critica trebuie să se raporteze și la ambianță, nu doar la valorile estetice.

## Opera deschisă și nepriceperea

**Magdalena Boiangiu:** Poate că este momentul să auzim și opinia unui cronicar venit spre comentarea operelor scenice dinspre științele exacte. Este motivul pentru care l-am invitat pe Adrian Mihalache.

**Adrian Mihalache:** În legătură cu actorii, Shakespeare îi avertizează pe

cei puternici: dacă nu vă purtați frumos cu ei, o veți păți, pentru că ei reflectă realitatea lumii! Poate fi reformulat și în legătură cu criticii: numai ei reflectă realitatea creației. Și criticul este autorul unei „cronici prescurtate” a vremurilor teatrale, iar intenția celui care prescurtează este întotdeauna mistificatoare. Eu fac parte dintr-o generație caracterizată prin suspiciune față de critică: știam că nu este independentă, că judecățile criticului sunt falsificate din start; când nu neglijam judecățile lor, le acceptam cu semn schimbat: mergeam la ceea ce ei criticau și sabotam prin absență ceea ce ei laudau. Apoi a apărut plăcerea de a citi comentariul, din nevoia de a-ți confrunța propria opinie, propriile percepții cu ale altcuiva. Îi citeam pe Radu Popescu, pe Gelu Ionescu, pe cei prezenți atunci în viața teatrală. Pentru publicul luminat, confruntarea e un scop suficient. Dar artistul, creatorul vrea altceva. Dacă îi decodez intenția – sunt bun! Dacă nu – sunt prost, nu mă pricep!

**Alexandru Tocilescu:** Și ce e incorect în asta?

**Adrian Mihalache:** E incorect! Când opera a devenit publică, este dreptul oricui să o interpreteze cum vrea.

**Alexandru Tocilescu:** Să o interpreteze, nu să o denatureze prin nepricepere.

**Adrian Mihalache:** Și unde este limita între interpretarea deschisă și nepricepere? Există o limită?

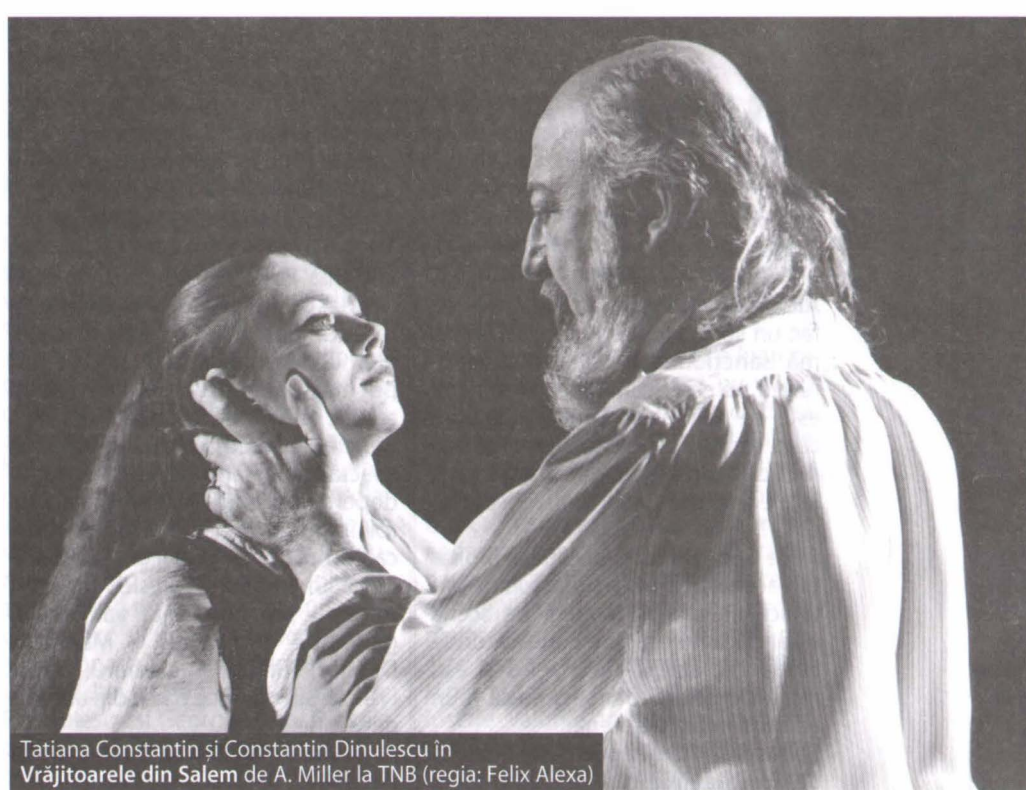
**Alexandru Tocilescu:** Da! În bibliotecă.

**Adrian Mihalache:** Nu-i chiar așa de simplu. Există interpretări care la început au părut șocante și apoi s-au impus. Un spectacol nu este o inte-

gramă: dacă ai dezlegat-o, primești un premiu, dacă nu – ești pus la colț. **Alexandru Darie:** Nu cred că există creator de spectacole să se supere când cronicarul descoperă semnificații la care el nu s-a gândit.

**Alexandru Tocilescu:** Ba eu m-am supărat când s-au găsit ecouri din Proust în *Mireasa mută*...

**Alexandru Darie:** Astea sunt imbecilități. Discutăm despre oameni



Tatiana Constantin și Constantin Dinulescu în *Vrăjitoarele din Salem* de A. Miller la TNB (regia: Felix Alexa)



George Ivașcu și Ioan Chelaru în *Căsătorie în stil olandez* după Goldoni, la Comedie (regia: Alice Barb)



serioși, nu despre idioti...

**Adrian Mihalache:** Despre mine e vorba.

**Alexandru Darie:** Mă rog... Dacă eu fac un spectacol de neînțeles, critica mă sancționează. Cine îl sancționează pe critic când ceea ce scrie el este de neînțeles? Cum vă explicați că la Londra, când citesc cronică dramatică dintr-un ziar englezesc, înțeleg foarte bine cum e spectacolul?

**Alice Georgescu:** Explicația e, probabil, aceeași ca în cazul actorilor britanici, pe care îi înțelegi pe scenă chiar dacă nu ești bun cunoscător de limbă engleză, în timp ce, deși ești român, înțelegi tot mai greu ce spun actorii români pe scenă.

**Sebastian-Vlad Popa:** Există o critică de tip academic, care relatează spectacolul în termeni exacti, există o critică prin parafrază, care la noi nu se practică, și una mai sofisticată – cum scrie Adrian Mihalache –, deschisă față de operă și nu foarte scrupuloasă în decodificarea structurii de intenții a spectacolului.

## Acțiuni concrete

**Ludmila Patlanjoglu:** Cred că, dacă ne desprindem de sentimente și resentimente, putem spune că în ultimul deceniu critica teatrală a fost pe măsura teatrului. La fel ca în teatru, și în critica teatrală coexistă generațiile. Cred că, în recunoașterea spectacolelor antologice și a capodoperelor scenice, critica a avut un rol important. A favorizat comunicarea breslei cu publicul și comunicarea în interiorul breslei. În acest deceniu și-a confirmat valoarea o generație de regizori – Măniuțiu, Dabija, Tompa, Alexandru Darie, Frunză; și Toca face parte din această generație...

**Alexandru Tocilescu:** Eu fac parte din mine!

**Ludmila Patlanjoglu:** ...acum a început să se afirme generația lui Felix Alexa. Același lucru se poate spune și despre dramaturgi: Vlad Zografi, Horia Gârbea... mă rog, nu fac acum liste exhaustive. Nu există o prăpastie între acești oameni și critica de teatru. Pe lângă ceea ce se scrie, trebuie luat în considerație și ceea ce se face. În această perioadă, exercitiul critic s-a diversificat: criticii au fost directori de festival, au fost în jurii, sunt directori de editură, sunt în secretariatele literare. Sigur că nici în critică, nici în alte domenii nu se pot forța lucrurile: nimeni nu poate impune un critic. Ai talent, ai energie, ești! Dar în mișcarea de teatru, și vârfurile, și valorile medii există datorită criticii profesionale. Chiar dacă nu toată lumea citește „Scena” sau „România literară”, se creează, totuși, un curent de opinie care impune valorile și declară că regele e gol! Școala românească de teatrologie este preocupată și de pregătirea viitorilor cronicari și din fiecare promoție se exprimă deja doi-trei oameni care vor asigura continuitatea breslei și, sperăm, vor înlătura, prin simpla lor existență, impostura. Aveți însă întru totul dreptate când vorbiți de nevoia de cărți fundamentale despre arta teatrului. E un capitol la care criticii sunt încă datori față de valorile teatrului românesc. De exemplu, pentru ca să existe lucrări de creații scenice și creatorii de spectacole, cred că sunt necesare și afinitățile spirituale. Referindu-mă la monografiile despre regizori, ele s-au născut din asemenea afinități fericite, cum au fost acelea dintre Virgil Petrovici și Ion Sava, Florica Ichim și Vlad Mugur sau Marina Constantinescu și Silviu Purcărete.

## Rolul esențial al rușinii

**Alexandru Darie:** Mai există și să podoare. Nu pot să dau telefon și să spun: „Vezi, fii atent, eu fac acum ceva grozav. Vino să scrii despre mine!”. Nu pot să fac asta, mi-e rușine.

**Alexandru Tocilescu:** Are dreptate! Nu pot să spun: „Sunt genial! Ieri am avut 20 de minute de geniu și tu nu erai acolo ca să scrii cum a fost”.

**Alice Barb:** Ați vorbit despre exercitiul critic. Pe mine termenul nu mă satisface, pentru că nu presupune tandrețe față de actul de creație. Dar revenind la problema decantării valorilor, atât de necesară și în critică, vă propun alcătuirea unui top. Așa cum în revista „Scena” apar clasamente de spectacole, de regizori și actori, alcătuite de cronicari, să apară și un clasament al criticilor, unul autopropus și altul alcătuit de regizori, actori, scenografi... Asta da, exercitiu! S-a vorbit aici despre iubire. Până la iubire, poate ar fi necesar mai mult respect. Invităm cronicari la spectacol și ei nu vin, sau, dacă vin, nu scriu. După mine, asta-i lipsă de respect! (*Vociferări, râsete.*) Dați-mi voie! Tonul, vocabularul folosit de unii cronicari este dovada lipsei de respect față de creator. Citesc articolul domnului Florin Faifer și sunt șocată de limbaj: teatrul alternativ care îl irită e făcut de tâmpiți, agrați, fetețe „zălate”...

**Alice Georgescu:** Articolul neagă în mod violent o anume tendință, dar ca limbaj e impecabil.

**Felix Alexa:** Nici când un cronicar te laudă în neștire, dar ceea ce spune nu are legătură cu spectacolul, nu te simți deloc bine.

**Magdalena Boiangiu:** Tot ce spunem noi aici dovedește un straniu deficit de comunicare. Deși ne cunoaștem, ne simpatizăm, discutăm, cronicarii au senzația că nimic din ceea ce scriu nu ajunge la creatori, iar creatorii cred că evoluția și zbaterile lor îi lasă indiferenți pe critici. Ca și cum am trăi în lumi diferite. Este evident fals și această discuție, cu toate nerăbdările și suprapunerile ei, dovedește că avem despre ce vorbi împreună și că suntem datori să o facem.

**Alice Barb:** Asta înseamnă că trebuie să ne împrietenim...

**Alexandru Tocilescu:** Eu nu vreau să mă împrietenesc cu tine... (*Rumoare.*)

**Ludmila Patlanjoglu:** Este necesar să ne acordăm unii altora încredere: eu, critic, trebuie să cred că artistul a avut



Cătălin Cucu și Ioana Citta Baciu  
în *Tărâmul celălalt* de Dušan Kovačević  
la Galați (regia: Claudiu Goga)



țeluri nobile, iar artistul trebuie să creadă că judecata mea, chiar dacă i se pare injustă, e nepărtinitoare. Altfel, cronicarul este amenințat, admonestat în public, așa cum li s-a întâmplat unor colegi, ba chiar și mie. Dar este tot atât de adevărat că trebuie să fim deschiși, să răspundem tuturor provocărilor artistice – cum sunt experiențele teatrului alternativ sau montările controversate ca, de pildă, spectacolul **O scrisoare pierdută** de la TNB.

**Marina Constantinescu:** Nu știu cum o să arate în revistă discuția. Nici nu mă interesează acum cel mai mult acest lucru. Cel mai important mi se pare faptul că am dorit să ne întâlnim, să ne privim, să vorbim, să ne ascultăm. Consider că, dacă s-a născut o prăpastie între creatori și critici sau între regizori și actori, aceasta a fost adâncită de lipsa dialogului. Efect, într-un fel, și al societății în care trăim. Nu cred că suntem unii de o parte și ceilalți de cealaltă parte a unei baricade artistice. Iubim deopotrivă teatrul, ne bucură succesele, împlinirile, ne dor eșecurile. Nu cred că un profesionist al scrisului vânează nereușite și are, chiar, volup-

tatea de a scrie despre ele. Iar o analiză este provocată de ceea ce se întâmplă extra-ordinar pe scenă. Avem nevoie unii de ceilalți și pentru acel mâine care se numește istoria teatrului. În mod ideal, ceea ce construți pe scenă trebuie să se regăsească, poate ca într-o oglindă, în scrisul nostru. Chiar și atunci când „regele e gol”! Circulația ideilor, privirea din afară, distanțarea, așa cum o formula Brecht, punctul pe „i”, toate acestea sunt lucruri care ar trebui să ne apropie și nu să ne despartă. Ar trebui să reinvățăm să dialogăm, să ne respectăm punctele de vedere, să le combatem cu argumente, și nu superficial sau injurios, atunci când nu coincid. Este un exercițiu firesc și, cred, indispensabil în lumea noastră. El a funcționat cândva și vă dau un singur exemplu: Radu Penციulescu și George Banu. Dincolo de afinități sau contradicții, teatrul este mai presus de orice. Teatrul în sine este forma totală a comunicării și, în mod paradoxal, prin tot felul de comportamente cotidiene, noi îi negăm chiar esența. Poate că o privire aruncată la o repetiție, poate că o bere băută împreună să facă să

dispară rigiditatea oficială care, de multe ori, este inventată.

**Magdalena Boiangiu:** S-a vorbit la un moment dat despre noua generație de critici. Un reprezentant al ei s-a plictisit stând lângă mine, după ce a încercat zadarnic să intervină de câteva ori în discuție. Acum, să-l ascultăm.

**Octavian Saiu:** Nu vreau să o luați ca pe o obrăznicie, pentru că nu vreau să jignesc pe nimeni, dar cred că problema autorității cronicarului de teatru ține și de legăturile acestuia cu cultura românească în ansamblu. Critica este asimilată, poate pe nedrept, cronicii de teatru și, atât la nivelul instrumentelor cât și la cel al atitudinii, ea nu se înscrie în curentul major al gândirii critice din România. Este vorba despre nivelul intelectual și moral care să-i dea autoritatea de a înscrie valorile teatrale în circuitul cultural național și universal. Este vorba despre sincronizarea discursului axiologic...

*În lumina acestor nobile idealuri, masa rotundă a continuat, în mod informal, lângă o sticlă de vodcă ieftină.*

Sf — flash

## Valori, urgențe, detergenți

Înainte de acest deceniu, un secol de-a rândul actorii s-au împărțit în comici și tragici, iar valoarea lor a fost dată de rolurile „grele” jucate. O actriță care făcuse în tinerețe Julieta și Nina putea trece, datorită experienței, la Maria Stuart și Lady Macbeth, apoi urma să fie aplaudată firesc în reginele mai bătrâne. Pe altă linie, actrițe mai puțin înzestrate treceau de la subrete la roluri de doici. Sau, cele cu temperament, de la nebuna Ofelia la Nebuna din Chaillot. Rolurile care compuneau, pe rând, o carieră dădeau „genul” și instituiau și gradul de valoare al actorului.

Vremurile s-au schimbat. Cum linia dintre tragedie și farsă e tot mai neclară, actorii se clasifică mai lesne în actori de detergenți și actori de tampoane. Sigur, sunt și specializări marginale. Precum pe vremuri erau actori hâzi specializați în Rigoletto și Richard III, azi avem câțiva excentrici experți în asigurări auto și bere. Darăștia sunt rari. Amprenta unui actor se vede numai în detergent sau cosmetică. Rar o mai poți ghici în cafea. Tânăra promițătoare începe cu rolul mic al fetei care și-a pătat rochița, trece apoi la cel de ingenuă și folosește neștiutoare un detergent scump. Ajunge mai târziu la treapta nevastei iubitoare albind rufole unei familii întregi. Și încheie cu soacra exigentă care-i aduce nurorii mustrări și un detergent miraculos. Sigur, sunt

mii de nuanțe. Există actrițe care rămân toată viața în roluri negative: vecina care se încăpățânează să spele cu detergent obișnuit sau femeia de afaceri ce ignoră mătreața. În teatru totul e să-ți găsești repede vocația. Dar să nu ignori diversitatea: trebuie să joci și în roluri clasice din spoturi cu detergenți de forță, dar și în roluri mai bizare, mai feminine, cu înălbitori, afănători de prosoape, în comedii acide cu detergenți de vase. Numai așa o carieră se poate împlini perfect și, la 70 de ani, o mare artistă își poate stupefia critica apărând episodic într-o reclamă de bigudiuri.

În ce mă privește, cer organizatorilor viitoarei Gale a Premiilor Anuale să acorde un premiu pentru cea mai bună actriță într-un rol cu detergenți sau tampoane. Conurența va fi acerbă și numele mari nu vor lipsi, nu-i așa?

Credeți că glumesc? Cătuși de puțin. La câtă mizerie e în țara asta, trebuie să recunoaștem: popularizarea detergenților e chiar mai importantă decât arta și mai urgentă decât reforma teatrelor. Dacă 99 la sută dintre compatrioți merg cel mult o dată pe an la teatru, măcar o dată pe lună ei ar putea folosi un detergent. Chiar și unul „obișnuit”.

Horia Gârbea



# Ce se înțelege uneori prin mimesis

Revoluționarii produc epoci revoluționare. Și invers, după ce trec evenimentele sângeroase sau pur și simplu periculoase, epocile revoluționare creează revoluționari, în toate domeniile de activitate. Critica teatrală nu putea rămâne în afara acestei dinamici a conectării la istorie.

**D**upă '89, domeniul a cunoscut înnoiri remarcabile, datorate schimbului natural de generații, accidentelor rutiere și energiei celor ce doreau să se afirme. Din torentul astfel creat au ajuns pe creasta valului câteva nume, dintre care cel al lui Doru Mareș s-a impus cu osebire, prin ceea ce scrie, zice și îndrumă.

Întrucât societatea nu a acceptat o lege a lustrației și nici măcar ceva asemănător, cronicarul a încercat să o aplice pe materialul atât de generos al dramaturgiei universale și al scenei autohtone. Din setul de criterii aplicat consecvent de el, reiese că valorile estetice sunt strict dependente de regimurile politice sau de afiliările – reale sau bănuite – ale creatorului. Acum câțiva ani, montarea unei piese de Bulgakov la Teatrul de Comedie era „o gafă politică”, iar mesajul piesei *De partea cui ești?* de Ronald Harwood, jucat la Teatrul Național, era repudiat din cauza bănuiei că autorul este, a fost sau o să fie de stânga. Premisa majoră a raționamentului: sub raport ideologic, teatrul bun este anticomunist; cea minoră: toți rușii sunt comuniști; concluzia: nu are importanță că opera lui Bulgakov, un mare scriitor rus, foarte aproximativ sovietic, a fost rău tratată de autoritățile bolșevice; faptul că el a fost contemporan, în aceeași țară, cu Stalin, că a respirat același aer cu acesta îl descalifică. Nu are importanță că scriitorul britanic încerca o meditație în termeni dramatice asupra posi-

bilității de a individualiza vina colectivă; faptul că el vedea nuanțe acolo unde criticul bucureștean are doar certitudini, îl plasa într-o tabără politică, care ar trebui să devină lagăr.

De-a lungul anilor, intransigența ideologică a devenit un sistem estetic normativ, far al înnoirii și al sincroniei. Criticul de direcție constată, în spectacolele care i se par semnificative, „un neorealism crud, care datorează în egală măsură expresionismului, postmodernismului, canalelor TV tip Cartoon Network și Fox Kids, Internetului și hip-hop-ului”. S-ar putea deduce că acest eclectism, chiar dacă nu dă deocamdată capodopere, va fi sursa de alimentare pentru teatrul viitorului, agreat de Doru Mareș și de dragul căruia cronicarul s-a înhămat la înlăturarea energică a rămășițelor vechiului. În cronică publicată în „Observatorul Cultural” din 20 februarie 2001, vechiul este reprezentat de *Șantaj*, spectacol montat la Brașov de Claudiu Goga, și de *Poveste de cartier*, scris și regizat de Alice Barb la Teatrul Act. Cronicarului nu i-au plăcut aceste spectacole. E dreptul lui. Interesant de aflat este de ce nu i-au plăcut. „Prima eroare a brașovenilor este realismul aproape proletcultist al decorurilor și costumelor... ce tânăr să se mai recunoască în uniforme socialiste de liceu, când acestea nu se mai poartă de mai mult de zece ani?”. Și dacă tânărul nu mai poartă uniformă, el a pierdut darul înțelegerii? Și nu-i înțelegem decât

pe cei în care ne recunoaștem? Era o prezumție dragă activiștilor, fie ei și proletcultiști, dacă ar fi avut o oarecare cultură: de câte ori se respingea sau se modifica un spectacol, obiecțiile vizau faptul că „publicul nostru” nu se va recunoaște în personajele de pe scenă. Nu are importanță că Direcția Teatrelor vorbea în numele proletariatului victorios, iar Doru Mareș scrie în numele adevăraților auralaci: „Dacă regizorul ar fi trecut peste programele antidrog cu miros de Armata Salvării și ar fi intrat în înțelegerea reală a celor de după blocuri dar și a hip-hop-ului, dacă finalul muzical ar fi fost *Privesc de sus* al celor de la XXI și zece grei cu Roxana, ori elaborate fraze Methadon, ceva, ceva ar fi smuls spectacolul din această mimare nici măcar savantă a priceperii unui anume tip de realitate. Așa însă, apropo, câți tineri din perimetrul social vizat vin la spectacol, rupând ușile de la ACT?” Probabil că tot atâția câți îl citesc pe Doru Mareș, dar nu despre asta este vorba. Nici nu-i de mirare, pentru că este o realitate difuză, greu de clasificat și de rezumat; problema spectacolului nu era să corespundă cu ceea ce știe D.M. despre zonele subterane ale existenței, ci să construiască o realitate a convenției credibilă în raport cu premisele. Acest tip de obiecții normative – norma sunt informațiile și principiile cronicarului – nu face decât să sugrume varietatea ofertei artistice.

Vorbind în numele publicului tânăr, Doru Mareș crede că a i te adresa în „chineză trecutelor vieți de tovarăși & domnițe e cel puțin nefuncțional, dacă nu alarmant de ridicol”. Exact asta spuneau și proletcultiștii: omul produs de revoluția bolșevică nu va mai avea nevoie de cultura burgheză și pentru el trebuie produs un limbaj artistic nou. E adevărat, pentru a justifica intransigența și suficiența nu se



elaborau construcții de tipul: „suportul denotativ al realității nu se mai inventează, conotațiile fiind ele însele teoretic suficiente până la infinit”. Atâtea cuvinte savante pentru a observa că profesoara stoarce rufe uscate și că Lida ar putea evita violul dacă ar fugi pe ușa larg deschisă...

Intellectualul român dornic să dialogheze cu Doru Mareș și, prin el, cu publicul tânăr este somat să-i părăsească pe Angela Similea, Bujor Mișcuția sau Gigi Marga de dragul formației B.U.G. Mafia, pentru că, ne zice cronicarul, *Tertium non datur*. De câte ori acest principiu se extrage din logica formală și se extinde la viață se subînțelege că,

dacă nu ești de acord cu prima ipoteză, emisă de posesorul autorității, a doua este evident absurdă, pentru că îl contrazice pe cel care le știe pe toate, iar a treia este periculoasă pentru viața celui (cele) care o emite. Este logica interogatoriilor polițienești. În artă, *datur*.

Magdalena Boiangiu

## reviste de teatru

# Când cronicarul greșește...

Una dintre cele mai prestigioase publicații britanice despre teatru este „The Theatre Record”. Publicată și redactată de criticul Ian Herbert, apare bi-săptămânal, cu subtitlul „Cronica neîntreruptă a scenei britanice” („Continuing chronicle of the British stage”). De ce „neîntreruptă”? Pentru că, de 20 de ani, consemnează nu doar toate spectacolele, ci și toți... cronicarii. Fără artificii grafice, numai cu un lung șir de articole, întrerupte pe alocuri de fotografii alb-negru.

Mă voi referi la exemplarul care inventariază perioada 2–31 decembrie 2000. Numărul e deschis de „colțul editorului” („Prompt Corner”), care discută cele mai recente puneri în scenă, texte sau evenimente teatrale, cu bune și rele. Urmează lista de cronici, grupate pe spectacole și având în cap distribuția și, pentru fiecare articol în parte, ziarul și numele cronicarului. Am numărat: în intervalul cu pricina, au avut premiera 48 de producții la Londra și 22 în afara Londrei.

Ce mai putem citi în afară de cronici? Un capitol destinat comentării mai detaliate a unor spectacole deja discutate în numere anterioare; o listă completă a producțiilor anului 2000, o alta, de la A la Z, a montărilor care

se jucau la data intrării sub tipar; o a treia listă, a spectacolelor care urmează să apară, la Londra și în țară, până la sfârșitul anului, cu numele autorului, al teatrului, al regizorului și, după caz, al unora dintre actori.

Ceea ce mi se pare demn de pus sub semnul exclamării este următorul amănunt: toate cronicile sunt apariții de ziar, dar, spre deosebire de corespondentele lor românești, au profunzime, seriozitate și farmec. Lectura în paralel a tuturor cronicilor care apar în urma aceluiași spectacol este foarte folositoare, atât pentru istoricii spectacolului, cât și pentru cronicarii de rând (nu știu cât de mult, pentru publicul obișnuit). Așa ies la iveală nu doar diferențele de viziune, ci și cele de stil, de sistem de valori în ceea ce privește teatrul și viața.

O observație generală: cronicarii britanici dau mare atenție apariției textului nou de teatru. Așa se face că, de cele mai multe ori, cronica analizează mai curând piesa decât spectacolul. În orice caz, se pare că, la englezi, un text nou nu primește articole separate, în sine, ci, aproape mereu, articole despre text în spectacol. Explicația ar fi următoarea: textele noi se montează, nu se comentează. De pildă, Royal Court: din 1981, o dată cu fiecare montare, publică

piesa – și invers (o dată cu scrierea textului, apare și montarea).

Din punctul meu de vedere, cele mai interesante grupaje din revistă sunt cele care se referă la spectacolul Teatrului Royal Court cu *I Just Stopped By to See The Man* (după cum era de așteptat, privit mai curând din unghiul textului, dar nu numai) și la punerea în scenă, la Royal Shakespeare Company, cu *Henry VI* (o trilogie durând în total zece ore, lucru pe care nimeni nu ratează să-l pomenească). Scriind despre aceste spectacole, criticii s-au întrecut pe ei înșiși. Atât de tare încât, de pildă, Michael Billington de la „The Guardian”, analizând piesa de la Royal Court, face greșeala să spună că personajul principal (un negru cântăreț de blues) ar fi ieșit mai adevărat dacă dramaturgul nu ar fi fost alb. Evident, Stephen Jeffreys, dramaturgul atacat pe nedrept, îi răspunde (articolul, publicat chiar de ziarul în care a apărut cronica, este consemnat în „Theatre Record” alături de cel al lui Billington): „Una dintre condițiile de bază pentru a fi dramaturg este să fii în stare să intri în pielea altor oameni”. Pe bună dreptate.

Mirona Hărăbor



# O oră cu Maia Morgenstern

Aș dori să facem altceva decât un interviu, altceva decât o alternanță de întrebări și răspunsuri mai mult sau mai puțin previzibile. Mi-aș dori un discurs pe două voci, care să semene cu niște cărți care mi-au plăcut mie foarte mult: Riscul Gândirii și Politica de Terente Robert și Sorin Vieru. Le cunoașteți, le-ați citit?

Puțin, le cunosc destul de puțin. S-ar cuveni, poate, să le cunosc mai bine; sunt scrise de tata, iar dacă doriți să-l cunoașteți pe tata, cel mai bine este s-o faceți prin cărțile sale.

L-am cunoscut pe tatăl dumneavoastră pe vremea când erați o fetiță și nici nu vă gândeați, probabil, că veți deveni actriță. În ce măsură v-a influențat acest tată interesant, un matematician înzestrat cu atâta esprit de finesse?

Hai să fiu foarte sinceră! Tata a pus

degetul pe rană. În clasa a XII-a, când toată lumea se agita în jurul meu – fiecare îmi spunea unde să merg, ce să fac, ce meditații să iau –, el a fost cel care mi-a limpezit mintea. M-a luat deoparte, eu îi spuneam că vreau să fac Istoria, dar el mi-a spus: „Uite, știi ce, tu vrei să te faci actriță. De fapt asta vrei, asta iubești, ți-e frică s-o recunoști, dar asta e!”

**Să înțeleg că a fost o dorință pe care el v-a imprimat-o? V-a manipulat, cu alte cuvinte?**

Nu, nu, nici pomeneală! El a fost cel care a avut curajul să mă facă să-mi citesc cu claritate gândurile și dorințele.

**Nu e asta esența manipulării: să te faci cineva să-ți dorești ceea ce vrea el să-ți dorești?**

Nu. Adică definiția e bună, dar el n-a făcut asta. Nu m-a făcut să doresc ceea ce voia el să-mi doresc. Pur și simplu, a fost un fel de Socrate pentru mine, m-a ajutat...

**V-a ajutat să deveniți un om de teatru, ceea ce, de fapt, era și el. Într-adevăr, ca și Socrate, profesorul Morgenstern este amator de dialog, deci de teatru.**

Mă refeream la altceva. El a făcut o operă de maieutică asupra mea. M-a ajutat să-mi limpezesc singură dorințele.

**De altfel, spiritul lui socratic se vede limpede din cărțile pe care le-am amintit. Care dintre ele vă place mai mult?**

Nu-mi place nici una; adică, mă înspăimântă. Stați puțin, să ne înțelegem exact...

**Au ceva înspăimântător. Ceva dur, care șlefuește gândul, parcă ți-ar pune mintea pe o piatră de polizor. Da, cred că da...**

**Cînd ne-am întâlnit în realitate, părea mai blând, n-avea acea aciditate...**

Mie mi se par mai acide, mai lipsite de convenționalism întâlnirile directe cu el.

**Probabil că, atunci când l-am întâlnit eu, nu și-a pus mintea cu mine. Cu mine tata își pune mintea mereu și mă face să mă uit în mine cu curaj, fără milă, fără autocompătimire...**

**Pregătiți acum Îngerul albastru, un spectacol de teatru-dans în regia lui Răzvan Mazilu. Am văzut una dintre repetiții și aș vrea să știu în ce măsură vă identificați cu acest personaj, cu Lola-Lola. Îl vedeți înrudit cu Lola Blau?**

Nu, câtuși de puțin.

**Nici dacă avem în vedere latura „cabaret” a amândurora, sau figura lui Marlene Dietrich, care se întrevede îndărătul lor?**

Nu, nu, din punctul meu de vedere nu este deloc așa. Noi pornim de la roman – Profesorul Unrat al lui Heinrich Mann – și încercăm să-i fim cât se poate de fideli acestuia. Romanul are implicații sociale profunde la modul indirect, nu e atât de tezig – deși, când spun „tezig”, n-o fac neapărat în sens peiorativ – cum este cazul cu Lola Blau. Lola Blau e direct, e un manifest. În Îngerul albastru, personajul Lola-Lola este un fel de bilă-mandă-bilă.

**Un fel de... ce?!**

Ca la biliard. E un termen luat de-a colo. Lovești într-un loc ca să nimești în altă parte. E ca în matematică, în teoria jocurilor, în caz că acestea vă sunt mai familiare decât biliardul. Lola-Lola – ca să revin acum la Îngerul albastru – este atât de proastă, este pur și simplu un om prost, iar în cazul acesta chiar că somnul rațiunii naște monștri.

**Proastă da, din punct de vedere intelectual, dar nu are darurile ei specifice feminine?**

Ea se adresează din punct de vedere emoțional și stimulează acea zonă



În rolul titular din Medeea (O trilogie antică) la TNB



care este propice manipulării oamenilor.

**Nu este ea chiar tipul de femeie de care se îndrăgostește un om deștept? Este Unrat un om inteligent?** Unrat este un om malefic. Este un om profund rău, atât de fidel dorinței de a face rău încât inteligența nu este decât un instrument pe care-l folosește în acest scop.

**Iată, însă, că proasta de Lola-Lola ajunge să domine un om care este și inteligent, și rău.** Nu-l domină.

**Îl face să se piardă, totuși.** Dimpotrivă. El nu se pierde, ci își atinge scopul – aici e nebunia. De aceea spun că romanul are implicații sociale indirecte profunde. Scopul lui Unrat, dacă citim cu atenție romanul, este un scop malefic: acela de a distruge, de a nenoroci oamenii.

**Dar se nenorocște și pe sine în cele din urmă.**

Într-adevăr, nu precupește nimic, nici măcar pe sine însuși. În sensul acesta, e profund fascist. În fașă, desigur, în fază incipientă, dar prefigurează foarte exact...

**Întotdeauna citiți atât de atent literatura care înconjoară un anumit rol?**

Nu întotdeauna, dar folosește foarte mult.

**De exemplu, ați citit realmente Don Quijote, romanul lui Cervantes, sau doar câteva din numeroasele sale repovestiri?**

Am citit romanul încă de când eram mică, mă „asculta” tata după fiecare capitol. L-am recitat acum, cu ocazia rolului din *Omul din La Mancha*.

**În traducerea Frunzetti-Papu?**

Stați un pic! (*la din bibliotecă un volum elegant, în format mic, îl răsfoiește cu afecțiune.*) Vedem noi imediat... da, chiar asta e.

**Am avut-o și eu, dar mărturisesc că a fost o lectură dificilă, mai puțin încântătoare decât versiunea lui Unamuno. Pentru dumneavoastră, pentru conceperea rolului Dulcineea, a contat că ați mers direct la sursă?**

De fapt, într-un fel a fost o piedică și am să explic de ce. Ați văzut, desigur, că acest musical se referă doar la câteva capitole ale romanului, două de la început și două de la sfârșit. Am dorit să se vadă în personajul meu și ceea ce adaptarea teatrală lasă pe dinafară. Toate aceste repovestiri și exegeze tind să impună o anumită

viziune, care devine convenție general acceptată; o colecție de clișee, la urma urmei. Să luăm cazul Eminescu: s-a decretat că e un romantic genial și gata, nu-l mai citim, sau, dacă o facem, nu vedem în el decât pe romanticul genial. Îl citim încremeniți, închistați, nu ne mai bucurăm de *O rămăi, rămăi la mine...* cum mă bucuram eu când eram proaspăt îndrăgostită. Mă întorc la Dulcineea. Dulcineea ce e? Ni se spune că e simbolul iubirii absolute, al purității și celelalte. Și-atunci, ce facem? Jucăm puritatea absolută, și frumusețea, și sublimul, și iubirea, și idealul, și nu știu ce... Or, autorul ne spune exact cât e de urită, de vulgară, de primitivă. Abia așa transfigurarea ei în spațiul unei secunde, trecerea de la un plan al realității la altul, devenirea ei apar interesantă.

**Trecerea pe care, în scena „visului imposibil”, ați făcut-o e cam bruscă, după gustul meu.**

Am făcut-o și eu așa... americaneste.

**Vorbeați de prospețimea în receptare. Am avut o experiență interesantă cu doi mari autori: Eminescu și Eclesiastul, acela din Biblie. Citindu-l pe primul în franceză și pe al doilea în engleză, s-au redistribuit accentele și au apărut noi semnificații. Știu că aveți experiența jocului în limbi străine. Cum v-a modificat asta relația cu textul?**

Este grozav de incitant să joci într-o limbă străină. Și, așa cum bine ați observat, atenția la limba pe care o vorbești te curăță de rutină și prejudecăți. Concentrarea asupra limbii este conștientă, nu mai este mecanică, fapt care dă rostirii prospețime.

**În ce limbă ați vorbit în filmul lui Theo Angelopoulos, Întoarcerea lui Ulise, în care ați jucat rolul principal?**

Am vorbit în engleză, în greacă. Dar experiența cea mai interesantă a fost când am vorbit maghiara.

**În filmele Marthei Meszaros?**

Nu, la Martha am vorbit franțuzește. La Zsámbék, pe scenă, am vorbit ungurește. Astă-vară, la Zsámbék, un mic orășel din Ungaria, am jucat în Bánk-Bán, o piesă istorică a lui Katona József, tot ce poate fi mai clasic în teatrul maghiar.

**Ca, la noi, Apus de soare.**

Da, *Apus de soare*, dar combinat cu *Răzvan și Vidra*, plus o doză bună de *Vlaicu-Vodă*. Eu am jucat Gertrudis, o prințesă germană care vine din Merania, pe la 1200, să le aducă civilizația. M-au ajutat, mi-au simplificat



În Patima roșie de Mihail Sorbul la Piatra Neamț

textul, au scurtat tiradele. Nu mai văzusem alte interpretări, nici ale piesei, nici ale operei – făcută de Erkel, mi se pare. În viziunea noastră, Gertrudis era o femeie plină de viață, o Doamna Clara a lor, care vine să le aducă binefacerile Apusului și o face cam cu lingura de pantofi, dar cu entuziasm, cu bună-dispoziție. De altfel, nu vedeam care e problema dacă o nobilă maghiară ajungea să cedeze poftelor fratelui ei... Pe Bánk-Bán încearcă să-l seducă și, când vede că situația se îngroașă, devenind periculoasă chiar, iar nobilii maghiari care-i erau, în principiu...

**...ostili...**

...fideli, căci erau convinși că regalitatea reprezintă sursa încrederii, nucleul statului, ajung și ei să-și schimbe atitudinea...

**Faptul că ați jucat în Bánk-Bán nu v-a atras către repertoriul nostru de drame istorice? Ați dori să fiți Vidra, Doamna Clara?**

Doamna Clara aș vrea să fiu, mi-ar plăcea. *Vlaicu-Vodă* îmi place foarte mult. Piesa, vreau să spun. Îmi place așa de mult... Vidra nu, n-aș vrea, mi-a și trecut vremea pentru acest rol.

**Ei, cum, doar Vidra e o femeie în toată puterea cuvântului! Poate Oana, din Apus de soare, să nu vi se mai potrivească.**



Asta nu mi s-ar fi potrivit niciodată.

**Purtați, într-un fel, o povară imensă: ați înfrunghiat câteva dintre fantasmele culturii române și asta este o mare responsabilitate. Ați fost Doamna T., ați fost chiar Pena Corcodușa, pe care ați introdus-o, așa zicând, subreptice în filmul Tahir al lui Radu Mihăileanu, ați fost, de asemenea, Matilda. Care Matilda?**

**Aceea din Cel mai iubit dintre pământeni!**  
Doamna T., da, e o obsesie. Dar, în viziunea regizorului Șerban Marinescu, eroina lui Preda nu este așa de importantă, e doar o apariție în film, mult sub personajul din roman.

**Nu contează, lumea a venit s-o vadă pe Matilda, așa cum s-a dus la lansarea cărții Aurei Cornu ca să vadă prototipul personajului. Revenind la Doamna T., ați jucat și în filme după opera lui Camil Petrescu. Da, unul dintre ele va avea premiera în curând, este o coproducție româno-română, ca să zic așa, de fapt româno-moldovenească, de acolo sunt regizorii, Viorica Meșină și Sergiu Preda. Tinerii aceștia s-au străduit grozav.**

**Îmi mai amintesc de un film, Cei care plătesc cu viața, tot după**

**Camil, nu-i așa? O combinație între Jocul ielelor și Patul lui Procust...**  
Nu uitați nuvela care dă titlul filmului, ceva foarte social.

**Personal, cred că Cezar Petrescu e un autor mai cinematografic decât Camil. Ce telenovele s-ar putea face după el!**

Dar de Eliade ce ziceți? Eu am citit Huliganii cu răsuflarea tăiată, în timp ce fetița mea învăța să meargă.

**Are acțiune, are idei, dar n-are densitate, n-are culoare locală.**

Mai adăugăm noi, din ce-am învățat. Doar că trebuie să ne grăbim, să mai prindem ceva imagini din Bucureștiul acela de vis.

**Vă place Bucureștiul?**

Nu îmi mai place, dar... îl ador, mai ales când vin din străinătate și fac drumul de la aeroport până acasă. Îmi place și eclectismul fermecător al Bucureștiului, casele cu arhitectură fantezistă, care nu seamănă una cu alta; aici, plimbându-te, ești un actor care se simte iubit, înconjurat de atenția unui public plin de interes și de afecțiune.

**Totuși, nu vi se pare că, astăzi, actrița de teatru ca vedetă, ca personaj cu o viață publică stărnind comentarii, a ieșit din centrul atenției? Imaginarul popular nu pare a**

**mai fi stimulat astăzi de viața actrițelor celebre.**

Dacă spuneți că așa e, așa o fi. În România, din păcate, scăderea prestigiului actorilor vine din mercantilismul „soțietății” – banul, fir-ar să fie! Când îți vezi actrița preferată făcând reclame la săpunuri, la ciuperci, la detergenți, la sucuri, sigur că...

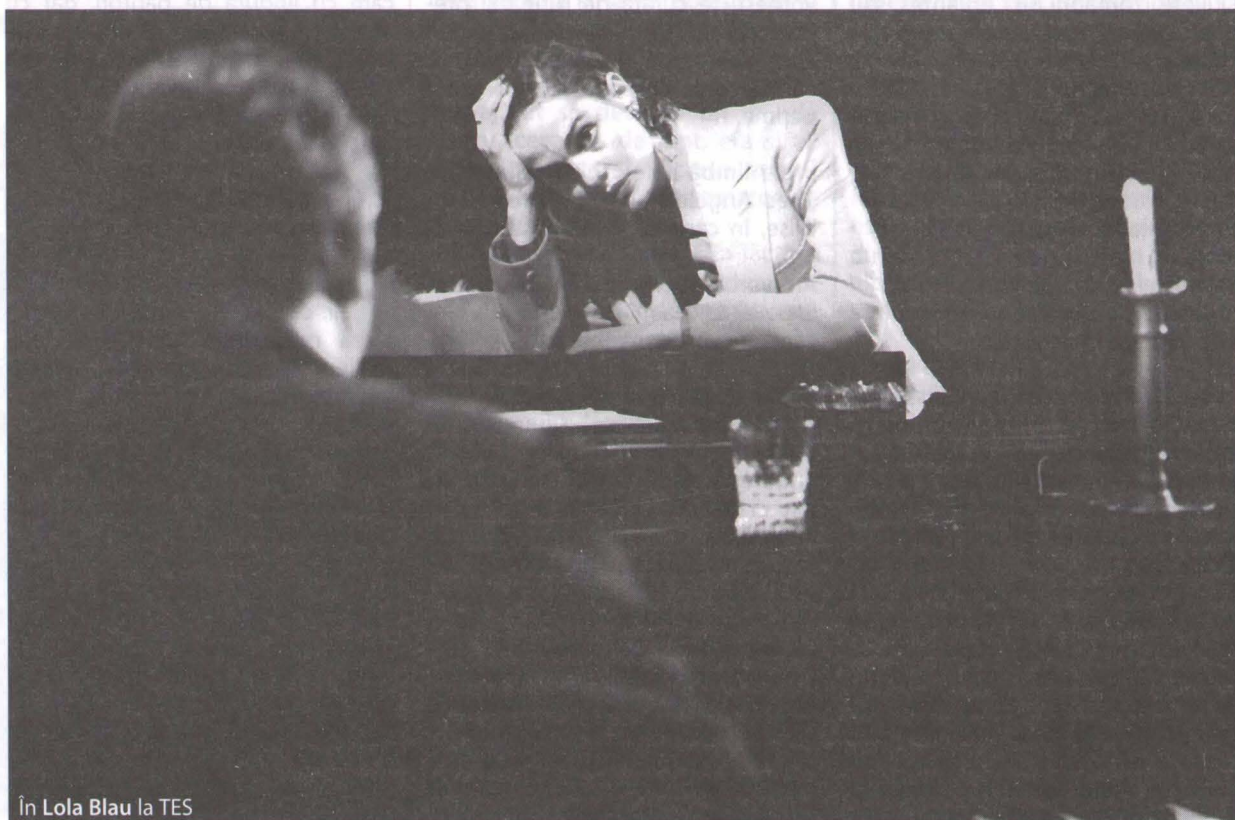
**... n-o mai respecti?**

Nu că n-o mai respecti, dar simți că nu-i șade bine, dispare *glamour-ul*.

**În anii '50-'60, a fi în relații intime cu o actriță celebră era semnul cel mai sigur al reușitei sociale. Membrii nomenclaturii – la noi –, politicienii și milionarii de aiurea se întreceau, dacă nu în promovarea artelor, măcar în sprijinirea actrițelor. Gheorghe Gheorghiu-Dej trecea de la vedete de teatru la dive de operă, J.F. Kennedy flirta cu Marilyn Monroe... Astăzi, și nu numai la noi, aristocrația banului și clasa politică preferă fotomodelele sau starurile TV. Actrițele sunt privite de public în continuare cu afecțiune, dar nu ca staruri, ci ca niște colege care trag din greu – și pentru asta le iubim.**

**Acuma, ce pot comenta? Eu știu?!**

**Spuneți-mi, de pildă, dacă vă simțiți mai bine în postura asta, sau ați fi preferat situația de odinioară?**



În Lola Blau la TES



N-am cunoscut postura aceea. Eu iubesc ceea ce fac pentru natura meseriei, nu pentru poziția socială pe care aceasta mi-ar conferi-o.

**Preferai, deci, să fii actriță, nu vedetă.**

Încerc să sper că sunt artistă.

**Credeți că o vedetă poate fi „fabricată” la comandă?**

O, da! Gândiți-vă la Zarah Leander. În momentul când Marlene Dietrich a întors spatele Germaniei naziste – și a făcut-o cu surle și trâmbițe, cu declarații publice etc. –, imediat au fabricat o vedetă...

**O vedetă, da, dar de uz local.**

Ce contează? A servit foarte bine ca hrană pentru imaginarul poporului, care o adora. Acuma nici nu mai știu dacă ne place sau nu Zarah Leander, pe considerentul că a fost fascistă. Ia să stăm noi acum și să ne uităm în urmă pe cinstite: pot eu să uit ce-a făcut Dinu Săraru înainte de '89?

**A făcut lucruri excelente.**

Și lucruri excelente, bun. Dar, pe de altă parte, nu suntem noi, slujitorii artei din orice domeniu, ultra-hiper-responsabili de manipularea emoțională a unei întregi generații? Îmi amintesc ce simțeam eu ca pionieră, emoțiile pe care le încercam la auzul cântecelor revoluționare, cum mai vibram la bașii din Kalinka sovietică! Sunt convinsă că și cântecele fasciste făceau să ți se ridice brațul în sus de entuziasm. Cu cât mesajul e mai insidios, cu atât e mai primejdios.

Îmi amintesc de o piesă proastă despre ilegaliști, din anii '50, în care, însă, juca Aura Buzescu. În momentul în care-și clama durerea la vestea arestării fiului, toată sala uita de tendențiozitatea piesei și se lăsa pradă fiorului dramatic.

Ei, aici începe dificultatea în aprecierea responsabilităților. Interpretările proaste sunt mai nevinovate decât cele „bune”. A-ți pune în întregime talentul, talentul real, în slujba unei cauze injuste e foarte grav. De aceea, nu trebuie minimizată semnificația participărilor – voluntare, orice s-ar spune – la recitări de penibilă amintire. Astăzi, schimbând ceea ce e de schimbat, figuri celebre, actori importanți se îngheșuie cu prea multă ușurință să facă reclame pentru un pumn de bani... Pe de altă parte, ce să faci? Trebuie să trăiești. Măcar de nu ne-am vinde atât de ieftin... Să luăm cazul contractelor care ni se oferă în străinătate. Când negociez onorariul, primul lucru care mi se spune, sau mi se dă de înțeles, este: „E destul atât, pentru

că tu vii din România”. Dacă mi s-ar spune că nu merit mai mult pentru că nu sunt la fel de frumoasă ca Adjani, nu vorbesc la fel de bine ca Deneuve și nu am condiția fizică a actriței care joacă Nikita, aș înțelege. Dar așa...

**Într-adevăr, este umilitor. Ca să ne impunem, ar trebui să-i sfidăm pe străini, cum făcea Coana Chirița, care-și pune monogramă de baroană, „să se sparie nemții la hotare”. De altfel, ați interpretat și rolul Chiriței, cu toate că rareori v-am văzut jucând comedie...**  
Din păcaaaaate!...

**Chirița face cât toate comedile la un loc.**

Chiar m-ați văzut în Chirița? Unde, când?

**În curte la GDS, la Green Hours, acolo unde s-a născut spectacolul. Îl jucați și în altă parte?**

Premiera acestui spectacol a fost la Marsilia, acum doi ani și nouă luni. Știu exact data pentru că fetița mea, Cabiria, are acum doi ani. Directorul teatrului, Richard Martin, ne-a văzut, pe mine și pe Dorina Crișan-Rusu, în Lola Blau și ne-a dat *carte blanche*, ne-a zis „faceți ce vreți”. „Ce să facem?”, ne-am zis, „ce Kafka să mai inventăm?” Și ne-a venit ideea Chiriței.

**Cum ați rezolvat jocurile de cuvinte franco-române? La comédie des proverbes?**

Ideea genială a Dorinei Crișan-Rusu a fost să facem un dicționar explicativ Chirița-francez, așa, *pour les fleurs de coucou*. Am echivalat, de exemplu, *nous avons lavé le baril* cu „am spălat putina”.

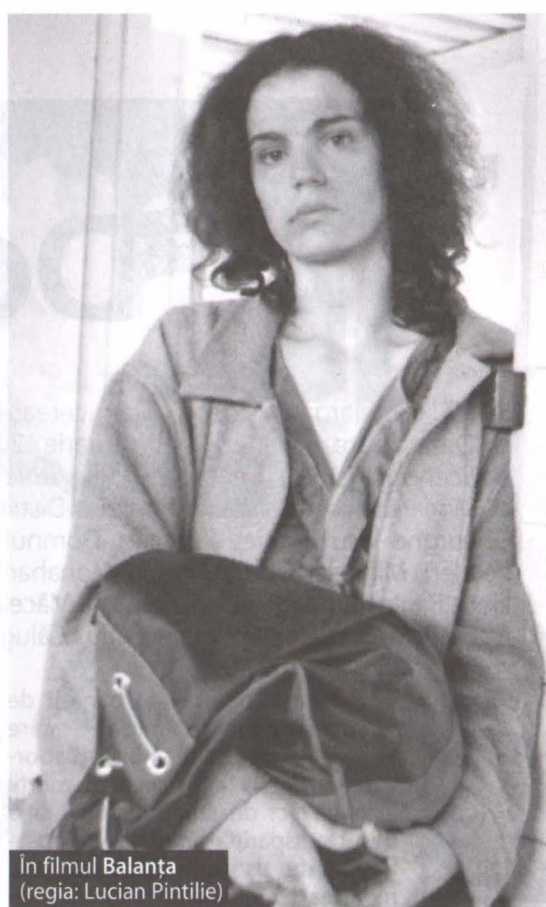
**Dar de comedia noastră contemporană ce ziceți? Am avut impresia că ați jucat cu multă plăcere în Cafeaua domnului ministru, piesa prietenului meu Horia Gârbea.**

Într-adevăr, piesa m-a entuziasmat. Am luat, totuși, cum spunea un regizor polonez, textul ca pre-text. Am vrut, cu toții am vrut să transformăm denunțul socio-politic din piesă într-un denunț al clișeele actoricești. A fost un spectacol autoreferențial.

**V-ați dori un autor care să scrie anume pentru dumneavoastră?**

Și încă cum! Nu mai vorbesc de ceea ce-aș putea face eu pentru el. Ce-ar fi fost Cehov fără nevastă-sa, care-i juca piesele?

**Cum priviți diferențele dintre scenă și platoul de filmare? Actriță de teatru și actriță de film, nu sunt acestea două meserii diferite?**



În filmul *Balanța*  
(regia: Lucian Pintilie)

Sunt diferite, dar au aceeași rădăcină în plan actoricesc: redarea adevărului personajului.

**Puține au fost cele care s-au împărțit între teatru și film, reușind în amândouă.**

Da, dar dacă privim cu atenție, vedetele de film, cele reale, își doresc experiența scenei ca provocare, ca probă de foc.

**Sunt ultimul care să pledeze pentru specializare. Insist însă asupra diferențelor dintre arte.**

În film se exercită un autocontrol permanent, diferit de cel din teatru. Conștientizez limitările spațiale impuse de poziționarea camerei, de proiectoare. Pe de altă parte, pot relua o scenă dacă m-am bâlbăit. În teatru, însă, nu poți să spui „Clipă, rămâi!” ca să mai încerci o dată.

**În general, vă identificați cu personajul sau păstrați o distanță lucidă față de el? Mai pretențios spus, cum rezolvați „paradoxul actorului” al lui Diderot?**

Vă răspund printr-o anecdotă. Laurence Olivier asista la filmarea unei scene cu Robert De Niro. Acesta nu mâncase două zile, nu dormise toată noaptea, nu se spălase, ca să se pună exact în situația personajului. Aflând acestea, Olivier a întrebat: „Nu era mai simplu să-și joace rolul decât să-l trăiască?”

Adrian Mihalache  
februarie 2001



# Doza maximă

SPIRIT de Margaret Edson. Traducerea: Răzvan Ionescu ● TEATRUL MIC  
 ● Data reprezentației: 24 februarie 2001 ● Regia: Cătălina Buzoianu  
 ● Scenografia: Lia Perjovski ● Ilustrația muzicală *live*: Mihaela Măcelaru  
 ● Mișcarea scenică: Mălina Andrei ● Distribuția: Valeria Seciu (Vivian Bearing),  
 Gheorghe Visu (Harvey Kelekian, Domnul Bearing), Ovidiu Niculescu (Jason  
 Posner), Mihaela Rădescu (Susie Monahan), Monica Mihăescu (E.M. Ashford),  
 Ilinca Bantaș (Vivian la 5 ani), Mihaela Măcelaru (Vivian studentă) și Liliana Pană,  
 Radu Zetu, Bogdan Talașman, Marius Călugărița.



★★★★★

În teatru, loc atât de bântuit de superstiția cuvântului care creează realitatea, însăși abordarea frontală a subiectului morții este un act de curaj: nu meditația despre dispariția omenirii – ipoteză destul de ușor de suportat –, nu moartea eroică, sacrificiul, sau analiza stării de victimă, ci moartea individuală, înaintarea ei în trupul neputincios, singurătatea spiritului în anticamera saltului spre necunoscut. Dar spiritul, insistă autoarea, este singura legătură între ceea ce se știe că a fost și necunoscutul care o să fie. Viața spiritului în ultima și cea mai gravă criză a sa este înfățișată scenic de Cătălina Buzoianu și Valeria Seciu. În acest context, *înfățișat* nu este un cuvânt în locul altuia, ci descrierea faptului artistic produs la Teatrul Mic. Cuvintele, noțiunile, instinctele capătă față, corporalitate, devin, din argumente ale dramei, drama însăși. Din agitația imitând parcă genericul popularelor seriale cu spitale, se

desprinde o femeie: ea începe să ne vorbească despre sine ca despre o străină, despre viitorul letal al bolii ei ca despre o amintire, despre poetul din secolul XVII, John Donne, obiect al studiului ei de o viață, ca despre un bărbat de care s-a despărțit în urmă cu o jumătate de oră. Poate spiritul să se opună în mod semnificativ mizeriilor trupului?, se întreabă permanent Vivian Bearing și caută, în amintirile ei, în poezia lui John Donne, în indiferența celor în fața cărora spune mereu cum o cheamă și că se simte bine, întăriri pentru bătlia în care va fi învinsă.

Adresându-se direct spectatorilor, Valeria Seciu își asigură complicitatea publicului, disponibilitatea acestuia de a fi alături de ea, pe o cărare îngustă, unde nu e loc decât pentru un singur om. Concepția anglosaxonă despre demnitate respinge etalarea trăirilor lacrimoase, compasiunea explicită, dar câte nuanțe găsește actrița în asumarea și expri-

marea discreției: discreția ca formă a inteligenței și a culturii, discreția ca expresie a feminității, discreția ca substanță a carajului, discreția – rezervor al energiei necesare spiritului când trupul nu mai are nici un fel de resurse. Personajul ingenuiei perverse din *Să-i îmbrăcăm pe cei goi și Doamna cu camelii*, misterioasa femeie născută pentru patimă din *Maestrul și Margareta*, toate celelalte ipostaze ale feminității cărora Valeria Seciu le-a dat strălucire pe scenă, compun prin adăugare vârsta rațiunii în formula sa cea mai complicată: a dialogului cu iraționalul. În cămașa ei de spital, sugestie a renunțării, feminitatea își împlinește reala menire, atracția în stare pură, cea la care nici John Donne n-ar fi rămas indiferent.

Pe măsură ce se dezvăluie, Vivian Bearing devine tot mai misterioasă, și extraordinara vibrație a vieții dată de Valeria Seciu își transmite sunetul pur către spectator. Actrița integrează personajul în ambianța dramei construite de regizoarea Cătălina Buzoianu: o lume indiferentă și zgomoasă o studiază fără să o înțeleagă, o însoțește fără să-i fie alături, îi distruge liniștea ultimelor clipe. Pentru a experimenta un nou tratament – probabil util cercetării care va salva viața altora –, Vivian acceptă doza maximă, producătoare de suferințe maxime. Ceilalți, cu cât sunt mai tineri, cu atât sunt mai străini de obiectul observației: colaboratorii departamentului de oncologie se comportă ca și cum cancerul nu ar exista decât pentru alții. Cătălina Buzoianu construiește, opunându-i-o eroinei, o ambianță umană smucită, cu gesturi dezordonate, agitată în ritmuri stridente. Se individualizează Gheorghe Visu, cu sensibilitatea bătută, ascunsă în spatele cuvintelor și al diagnosticului precis, Mihaela Rădescu – compasiune neîndemnată și tardivă, Monica Mihăescu, variantă lipsită de spirit a personajului principal. Ovidiu Niculescu ar fi trebuit să fie un personaj important, marcând treptele coborâte de Vivian Bearing, dar pare că vorbește singur. Examenul ginecologic la care își supune fosta profesoară este, pentru ea, sinistrul contact cu realitatea simplă a morții: „Să nu fii mândră,



Valeria Seciu și Gheorghe Visu



moarte..." În nuanțele și ritmurile acestei scene, aproape fără vorbe, regizoarea și actrița privesc, împreună, în hăul unde nu mai e nevoie de demnitate. Dar cât de necesară este ea pe marginea prăpastiei! Odată, demult, în *Să-i îmbrăcăm pe cei goi*, în finalul spectacolului, Cătălina Buzoianu o așeza pe Valeria Seciu pe o masă ginecologică, neprevăzută în text: personajul era redus la esența lui ultimă. Viața teatrală oferă uneori stranii simetrii.

Magdalena Boiangiu



Scenă din *Spirit*

# Unde fugim de singurătate?

**A**genda de Jean-Claude Carrière a fost cea dintâi premieră găzduită de Sala Studio „Teofil Vâlcu” a Naționalului ieșean. E vorba despre un text sensibil, povestind cu discreție și tandrețe întâmplări, dacă nu reale, cel puțin posibile, trăite de doi oameni singuri. Aparent nostimă, crispată în fond, fabula dramatică propusă, încă din 1968, de reputatul scenarist și romancier a fost „redescoperită” de regizorul Ovidiu Lazăr care, împreună cu interpreții, a revizuit traducerea, adăugându-i un spor de fluentă și de teatralitate.

Spectacolul se înfățișează ca o meditație despre cât de complicate sunt lucrurile simple. O femeie tânără și singură dă buzna în casa unui bărbat singur, trecut de prima tinerețe, pretextând căutarea unui fost (real? inventat?) amant; intră și rămâne, desfășurând o savantă tactică a tergiversării, alimentată de false can-dori, de acceptări niciodată onorate, de fragilități dezarmante. Bărbatul, contrariat mai întâi, iritat și exasperat mai apoi, amână, la rândul-i, aplicarea gestului definitiv, al evacuării forțate. Într-un continuu și alert dialog al stărilor interioare, împletind ingenios adevăruri și ficțiuni legate de existența lor de până atunci, cei doi parcurg un drum al regăsirii unor esențe sufletești despre care uitaseră de mult și care-i fac dependenți unul de altul. De la starea de contrarietate la uimire, de aici la afecțiune, apoi la dragoste, este reconstituită o po-

AGENDA de Jean-Claude Carrière. Traducerea: Paola Bentz Fauri ● TEATRUL NAȚIONAL „VASILE ALECSANDRI” din IAȘI ● Data reprezentației: 3 februarie 2001 ● Regia, scenografia și ilustrația muzicală: Ovidiu Lazăr ● Distribuția: Florin Mircea (Jean-Jacques), Catinca Tudose (Suzanne).

veste veche de când lumea, dar care se termină, paradoxal, într-o despărțire la care-i obligă tocmai intensitatea sentimentului pe care-l trăiesc. Teamă în fața pierderii identității? Teamă în fața unei oricând posibile năruiri a visului? Privitorul are libertatea de a formula răspunsul.

Spectacolul este lucrat cu vădită bucurie a participării, cu remarcabil simț al discreției și al măsurii, cu respect față de ceea ce înseamnă rostul teatrului în viața noastră cea de toate zilele. Ovidiu Lazăr izbu-tește rara performanță de a dirija cu minuție fiecare secvență a întâmplării scenice, fără a lăsa să i se bănuiască prezența. Tocmai de aceea, finalul explicit ilustrat, cu planta aeriană care se chircește după plecarea bărbatului, surprinde prin naivitate.

Într-un duet perfect armonizat, cei doi actori încântă și, deseori, comunică sălii o stare de elevată împlinire estetică. Florin Mircea (Jean-Jacques) își păstrează personajul într-o zonă a certitudinilor aparente, a deciziilor declarat irevocabile, mereu contrazise de o sensibilitate funciară. Construit din sinuozități, egoisme și automatisme, toate ascunzând însă așteptări nenumite încă, personajul captează și păstrează permanent

atenția spectatorului. Revenită în forță pe scena ieșeană după o lungă absență (din care o bună parte n-are cum fi explicată serios de cei ce decid distribuțiile), Catinca Tudose (Suzanne) își reocupă, elegant și demn, locul în elita colectivului artistic al Naționalului; personajul imaginat de ea există, este viu și credibil prin substanța rostirii cuvântului, prin firescul fără cusur al gestului, al mimicii și, cu deosebire, prin forța privirii, care dinamizează replica și marchează elocvent tăcerile, încărcându-le cu



Catinca Tudose și Florin Mircea



sfială, cu teamă, cu reproș, cu bucurie sau cu mâhnire.

**Agenda** de Jean-Claude Carrière, în premieră pe țară la Teatrul Național din Iași, își justifică integral înscrierea pe afișul actualei stagiuni; copleșiți de montări care se doresc a fi cât mai absconse, cât mai generatoare de frisoane existențial-onirice, cât mai demolatoare de valori clasice, avem nevoie, din când în când, și de câte un spectacol pe care să-l putem aplauda cu prețuire întreagă pentru cei ce ni-l oferă.

Constantin Paiu



Catinca Tudose

# Prima *face*

Festivalul dramaturgiei franceze contemporane, desfășurat între 16 și 23 februarie la Târgu-Mureș, este parte a unui program mai amplu, intitulat „Face à face” și menit a contribui la o mai bună cunoaștere între oamenii de teatru români și cei francezi. Deocamdată s-a văzut, așadar, o singură *face*, aceea franțuzească, sau, mai bine zis, reflexul ei în câteva oglinzi românești. Pentru că piesele aduse la Târgu-Mureș au fost alese *liber* de către teatrele participante, nici un fel de „îndrumare” (și nici un

fel de sugestie autorizată...) neinfluențând opțiunile. Desigur, ceea ce s-a zărit în oglinda scenelor românești corespunde realității – piesele respective există pe hârtie. Asta nu înseamnă că oaspeții francezi s-au recunoscut în toate și nici că percepția românilor asupra literaturii dramatice produse astăzi în Hexagon nu i-a mirat câteodată. Rămâne, totuși, notabilă bogăția, fie și derutantă, a acestei literaturi, așa cum s-a ipostaziat ea în câteva spectacole ale teatrelor noastre.

## Alegorie grotesc-sentimentală

AMORPHE D'OTTENBURG de Jean-Claude Grumberg. Traducerea: Paola Bentz Fauci ● TEATRUL NAȚIONAL din TÂRGU-MUREȘ, Compania „Liviu Rebreanu” ● Data reprezentației: 16 februarie 2001 ● Regia: Cristian Ioan ● Scenografia: Doru Păcurar ● Muzica: Adrian Daminescu ● Distribuția: Nicolae Cristache (Amorphe d'Ottenburg), Cornel Popescu (Hans d'Ottenburg), Rodica Baghiu (Berta d'Ottenburg), Gabriel Dumitraș (Arnolphe), Dan Rădulescu (Astolphe), Serenela Mureșan (Eva), Dan Glasu (Ghebosul), Ion Săsăran (Scribul), Traian Costea (Albert), Eduard Marinescu (Keit), Aurel Ștefănescu (Unchiul Merle), Liviu Pancu (Un trubadur); în alte roluri: Ion Vântu, Alexandru Pavel, Rareș Budileanu, Liviu Topuzu, Gianina Iconaru, Raluca Ciolac, Anca Loghin.



★★★

Scrisă la sfârșitul anilor '60 și încercând, conform declarațiilor autorului (unul dintre cei mai importanți dramaturgi francezi actuali), „să evoce, prin mijloacele neînsemnate ale teatrului, barbaria nazistă”, *Amorphe d'Ottenburg* e un fel de basm modern, o alegorie grotesc-sentimentală deloc lipsită – în perspectiva anilor 2000, cel puțin – de naivitate și tezism. Povestea teribilului călău Amorphe, moștenitorul regatului Ottenburg, care, sub privirile compelezente ale părinților, fraților și

curtenilor, ucide tot ce-i iese în cale (pentru a le veni de hac, în cele din urmă, chiar complicilor) are pe alocuri rezonanțe shakespeariene, dar și, în ansamblu, un obosit(or) aer *déjà vu*. Spectacolul târgumureșean, antrenând mari desfășurări scenice și numeroase forțe actricești, aduce o doză salutară de ironie prin comentariul regizoral; deși pornește greu și este, până la un punct, aproape de neînțeles, montarea se „adună” treptat și devine chiar agreabilă, grație în primul rând scenografiei foarte plas-



Nicolae Cristache



tice (compromisă doar de trecerile cam bolovănoase între tablouri) și unor contribuții actricești înviorătoare, precum cele aduse de Cornel Popescu, Dan Glasu, Liviu Pancu, Serenela Mureșan sau Nicolae Cris-

tache („ampotrofagul” Amorphe). Prezent la premieră, autorul a situat spectacolul lui Cristian Ioan deasupra celui produs de Comedia Franceză – ceea ce e măgulitor. În mintea cui mai știe câte ceva despre ce joacă, de

fapt, francezii în țara lor stăruie însă o nedumerire: dacă tot s-a pus în scenă un text al lui Grumberg, de ce nu a fost preferată **Atelierul**, piesa lui cea mai bună, recunoscută ca atare de toată lumea? Inclusiv de el, probabil...

# Unul din patru

Un alt dramaturg francez de prim-plan, Victor Haïm, a figurat în panorama târgumureșeană printr-un text intitulat (intraductibil) **Chair amour**, vădind predilecția autorului pentru analiza psihologică înfăptuită pe milimetrul (sufletesc) pătrat; aici avem de a face cu o dramă de familie în ton burlesc, amuzantă și înspăimântătoare totodată. Experimentatul actor Dan Glasu, student actualmente la Regie, și-a asumat în montare nu mai puțin de patru roluri, achitându-se fără

**DRAGOSTE ȘI SÂNGE** de Victor Haïm. Traducerea: Virginia Baciuc ● **TEATRUL NAȚIONAL** din TÂRGU-MUREȘ, Compania „Liviu Rebreanu” ● Data reprezentației: 17 februarie 2001 ● Regia, scenografia și coloana sonoră: Dan Glasu ● Distribuția: Rodica Baghiu (Galatée), Serenela Mureșan (Marie-Elisabeth), Dan Glasu (Jules-Marie).

reproș numai de unul, cel propriu-zis, de pe scenă; altminteri, din dorința, pesemne, de a arăta cât mai mult din ce a învățat, a aglomerat în mizanscenă felurite „soluții” și „semne” vizuale și sonore, până la a-l năuci, pur

și simplu, pe privitor. Salvarea spectacolului vine de la foarte tânăra actriță Serenela Mureșan, al cărei joc proaspăt, inteligent și perfect susținut din punct de vedere tehnic mobilizează interesul publicului.



★★

# Corupție tristă

Corupția clasei politice a devenit, se pare, un fenomen la scară mondială. Asta este, oricum, concluzia pe care o impune **Vacanță în Guadelupa** (titlul original: **Le Portefeuille**), istorisind, pe notele sprintare ale comediei de moravuri (și de bulevard), peripețiile unui ministru șantajat de către un amic senator. Dacă și Franța își are corupții săi, putem sta liniștiți; oricum, autorii săi

**VACANȚĂ ÎN GUADELUPA** de Pierre Sauvill și Eric Assous. Traducerea: Zeno Fodor ● **TEATRUL DE STAT** din ARAD ● Data reprezentației: 18 februarie 2001 ● Regia: Laurian Oniga ● Scenografia: Doru Păcurar ● Distribuția: Bogdan Costea (Thibaut), Mihaela Murgu (Agathe), Constantin Florea (Ministrul), Dorina Darie Peter (Pauline), Ion Văran (Bouladon), Liliana Balica (Nathalie).

„ușurei” și-i are cu siguranță, așa că putem chiar dormi liniștiți. Eventual, asistând la spectacolul arădean, atât

de lipsit de haz încât comedia tinde spre dramă, iar publicul treaz, spre ieșire.



★

# Corupție veselă

Corupția are, iată, un vino-ncoară aparte pentru omul de teatru român, chiar când e corupție franțuzească – sau mai ales atunci; altminteri, cum să-ți explici prezența piesutei în chestiune pe afișul Naționalului craiovean? Ce-i drept, spectacolul e lucrat profesionist, are umor și ritm, decorurile sunt expresive (nu și costumele), iar actorii se desfășoară cu o poftă de joc contagioasă, în frunte aflându-se, firește, Ilie Gheorghe (ministru șantajat).  
...Și dacă oaspeții francezi au găsit cam bizare gusturile noastre în privința dramaturgiei lor, asta e! la să poftescă și dâșii la dramaturgia noastră!...

Alice Georgescu

**VACANȚĂ ÎN GUADELUPA** de Pierre Sauvill și Eric Assous. Traducerea: Zeno Fodor ● **TEATRUL NAȚIONAL** din CRAIOVA ● Data reprezentației: 19 februarie 2001 ● Adaptarea și regia: Mircea Cornișteanu ● Decorul: Viorel Penișoară-Stegaru ● Costumele: Lia Dogaru ● Distribuția: Ilie Gheorghe (Bertrand), Ion Colan (Antoine), Gabriela Baciuc (Pauline), Angel Rababoc (Thibaut), Natașa Raab (Agathe), Petra Zurba (Nathalie), Theodor Marinescu (Președintele).



★★★



# Suprarealismul în sprijinul matrimoniului

CEASORNICĂRIA TAUS de Gellu Naum • THEATRUM MUNDI și TEATRUL „LUCIA STURDZA BULANDRA” • Data reprezentației: 22 februarie 2001  
 • Regia: Mircea Marin • Scenografia: Doru Zanfir • Muzica: Dorina Crișan-Rusu  
 • Coregrafia: Felicia Dalu • Distribuția: Ion Lucian (Taus), Tudorel Filimon (Klaus), Mirela Comnoiu Marin (Doamna Burma), Dana Pocea (Melanie), Claudia Negroiu (Îngerul), Viorel Păunescu (Papus), Gheorghe Dănilă (Maus).

În 1966, student fiind, am perceput moartea lui André Breton ca pe sfârșitul lamentabil al unei ambițioase aventuri. Moartea transformă viața în destin, spunea Malraux, dar marchează deseori și transformarea proiectelor în eșecuri. Marele demers suprarealist de a schimba lumea o dată cu arta, punându-se în serviciul revoluției – cu arme, dar și cu bagaje –, s-a dovedit caduc. Coerența perfectă între artă și viață, deziderat fundamental al suprarealismului, rămâne de neatins. Ca urmare, schimbările operate în zona simbolicului, indiferent de metoda utilizată, nu au putut declanșa modificări ale realității, în ciuda deciziei ferme de a acționa, din planul artei, în sprijinul revoluției sociale (deza lui Breton era tocmai *le surréalisme au service de la révolution*). Suprarealismul a refuzat însă să moară o dată cu André Breton, mai ales că suprarealiștii au știut ce să păstreze și ce nu din metoda și din crezul lor. După cum mărturisește ilustrul nostru reprezentant al curentului, Gellu Naum, atentei lui exegete Simona Popescu, „să fii suprarealist astăzi e, într-un fel, același lucru cu a fi fost suprarealist în anii '30, dar e, în

același timp, altceva”. Și, nu în ultimul rând, să fii suprarealist la 77 de ani e același lucru cu a fi suprarealist la 25, dar și altceva”. Oricum, Gellu Naum rămâne fidel necesității de a fi, în spirit suprarealist, coerent în perpetua pendulare dintre viață și artă: „ceea ce trebuie să se înțeleagă înainte de toate este faptul că suprarealismul e un mod de viață”.

Apariția în 1979 a volumului de teatru *Ceasornicăria Taus* a surprins, a încântat și a derutat. A surprins nouitatea demersului în opera lui Gellu Naum, a încântat calitatea dialogului și a construcției dramatice, i-a derutat pe cititorii formați de teatrul absurdului. Tocmai de aceea, alăturarea de Eugen Ionescu, întreprinsă de atâția alții, ni se pare înșelătoare. Metoda lui Ionescu constă în deconstrucția lucid-rațională a limbajului teatral și, prin extensie, se constituie ca o critică a comunicării pure. Gellu Naum folosește metoda suprarealistă care valorifică asociațiile libere, visul, reveria cu ochii deschiși, automatismele subconștientului și hazardul bine temperat. Spre deosebire de romantici, pentru care visul era evaziune contemplativă, suprarea-

liștii mențin sub un atent control canalele de legătură cu realitatea. Lucizi, deși nerealști, ei sunt convingși că în relația vis-realtate totul este corelare reciprocă, nu subordonare. Frumusețea piesei *Ceasornicăria Taus* stă în felul cum asociația aparent liberă a compoziției de ansamblu se combină cu precizia de ceasornic a schimburilor de replici din fiecare scenă. Melancolică divagație asupra imposibilității armoniei cuplului, piesa pare a încerca eliminarea dimensiunii politice din suprarealism, eliberându-l de datoria revoluționară pentru a-l direcționa spre domeniul intimității. Explicitul discurs despre Platon și Zohar pare a pune suprarealismul în serviciul cuplului. Din păcate, spectacolul nu are tăietura clară de diamant la care ne-am fi așteptat. Tonul oscilează între nostalgic și grotesc și nu, așa cum ar trebui, între umor sec și tandrețe stăpănită. Scenografia propune un fundal romanțios și două planuri de joc bine delimitate, astfel încât trecerile de la unul la altul au un ușor iz didactic. Regizorul Mircea Marin s-a complăcut într-o anumită lăxitate, n-a strâns destul ritmul și n-a stat să cizeleze detaliile, nici n-a asigurat o unitate stilistică a interpretării. Ion Lucian construiește o admirabilă figură de *raisonneur* din nuanțe și umbre, în timp ce Tudorel Filimon și Claudia Negroiu apelează la contrastele apăsate, preferând grotescul. Ultima are, de altfel, și tendința de a supralicita efectele și a lungi scenele. Mirela Comnoiu Marin repetă mecanic aceeași gestică, până la saturația spectatorilor, Dana Pocea este atrăgătoare și patetică, iar Viorel Păunescu și Gheorghe Dănilă aduc, prin interpretarea lor, o notă de firesc, lipsită însă de strălucire. Gellu Naum a dominat prin prezența sa spectacolul, arătând că, asemenea lui Zazie, eroina confratelui său Raymond Quéneau, a știut să-și folosească bine timpul, îmbătrânind cu grație.

Adrian Mihalache

Ceasornicăria Taus





# Gramofon și hip-hop

**A**flăm din caietul-program al spectacolului, inspirat alcătuit sub forma unui buletin de vot, definiția dată de Felicia Dalu genului muzical, care ar fi: „«Teatru total», deoarece unește în mod plăcut textul, muzica și dansul, transformându-le într-o reală performanță scenică”. Din păcate, de la gând la faptă este cale lungă și sinuoasă și pe care nu întotdeauna se ajunge până la capăt. Căci spectacolul nemțean este unul oarecare, făcut pe o comedioară (scrisă ca o continuare a cunoscutei piese **Titanic-Vals**, ...Escu nu mai are, însă, același haz, iar autoarea intervine prea puțin asupra textului pentru a-l revigora), cu muzică obosită și amestecată (de la cea de demult, înregistrată pe plăcile de gramofon, se trece la câteva acorduri de pian, susținute *live* de Smaranda Astanei-Beșleagă, ajungându-se până la înregistrări cu muzică hip-hop), cu mișcare puțină, cu decor prăfuit și prost luminat. Rar se întrevede o intenție regizorală; invențiile, atâtea câte există, sunt banale. În acest context, actorilor nu le-a rămas decât să se descurce singuri și să se salveze după puteri, ceea ce s-a și întâmplat. Verva Lucreției Mandric (Miza) era imposibil să nu mă trezească din moțăială, ba chiar m-a făcut să meditez serios la faptul că nu trebuie neapărat să țopăi și să te scâlâmbăi ca să devii personaj comic. Ajunge, ca în cazul actriței, să ai aplomb, să știi să nuanțezi fiecare replică. A secondat-o de minune Tudor Tăbăcaru, jucând cu mult haz rolul Generalului Stamatescu. Cu mare succes își interpretează și Cor-

**VOTAȚI... ESCU!**, muzical de Felicia Dalu după Tudor Mușatescu ● **TEATRUL TINERETULUI** din **PIATRA NEAMȚ** ● Data reprezentației: 17 februarie 2001 ● Regia și coregrafia: Felicia Dalu ● Decorul: Ioana Creangă ● Costumele: Adeline Pater ● Muzica: Cornel Fugaru ● Versurile: Cătălin Rotaru ● În distribuție: Ovidiu Crișan, Corneliu-Dan Borgia, Victor Giurescu, Tudor Tăbăcaru, Constantin Lupescu, Dan Grigoraș, Ecaterina Hâțu, Lucreția Mandric, Olimpia Mălai, Florin Mircea jr., Cezar Antal, Vasilica Oncioaia, Dorina Maria Haranguș, Smaranda Astanei-Beșleagă, Paul Chirilă, Gabriela Crișu, Nora Covali, Anamaria Marinca, Doru Cătănescu.



★★

neliu-Dan Borgia personajul (Iorgu Langada): un adevărat boier, pogorît dintr-o lume, aristocratică, de mult apusă. Este foarte vulnerabil și, în plus, depinde de banii și de toanele ginerelui său, politicianul. Trece, însă, peste toate cu o resemnare bonomă. Este, de altfel, singurul actor din distribuție care joacă fără a lăsa să se întrevadă efortul depus. Greul spectacolului cade, însă, pe umerii lui Ovidiu Crișan (Decebal Sp. Necșulescu). Tânărul actor reușește să dea chip credibil unui politician superficial, dar simpatic, care schimbă partidele cu ușurința cu care își alege cravatele, purtat mai mult de interes decât de ideea nobilă de a sluji societatea. Doar că, neajutat în nici un fel de regie, artistul se poticnește spre finalul reprezentației, în momentul când, brusc, printr-o trezire a conștiinței, eroul său devine pozitiv. Piesa este didactică, dar ea ar fi putut fi ajustată, astfel încât să nu alunece în patetism. Nefăcându-se aceasta, nu i-a rămas publicului decât să asiste la un *happy-end* nefericit.

**Votați... Escu!** reprezintă examenul de licență al Feliciei Dalu, care, în acest an, va absolvi secția de Regie

teatru a Universității Hyperion. S-ar cuveni, poate, să fim mai indulgenți. Pe de altă parte, însă, nu pot să nu-mi exprim regretul că o bună coregrafă, devenind regizoare înainte de a stăpâni toate regulile profesiei, nu a realizat o producție scenică pe măsura așteptărilor și a prestigiului căș-



foto: Cornel Miftode

Corneliu-Dan Borgia și Ovidiu Crișan

tigat de-a lungul timpului de teatrul nemțean. Totuși, sunt sigură că spectacolul va fi bine primit de public, datorită farmecului unora dintre interpreți. Poate fi și asta o consolare.

**Marinela Țepuș**

## După douăzeci de ani

**Î**n ultima vreme, tot mai multe teatre din provincie își asumă riscul de a juca dramaturgie contemporană românească. Argumentele Teatrului Valah din Giurgiu pentru **Zăpezile de altădată** s-au întemeiat pe valențele comice incontestabile ale piesei lui Dumitru Solomon, pe simplitatea ei profundă. Scrisă în urmă cu mai bine de un deceniu, ea vorbește – în notă paro-

**ZĂPEZILE DE ALTĂDATĂ** de Dumitru Solomon ● **TEATRUL VALAH** din **GIURGIU** ● Data reprezentației: 23 februarie 2001 ● Regia: Mihai Manolescu ● Scenografia: Dana Lăzanu ● Distribuția: Marius Nănău (El, adolescent, Vecinul), Livius Rus (El, după 20 de ani), Gabi Munteanu (Ea, adolescentă, Mama), Anca Aleksandra (Ea, după 20 de ani).

dică, spumoasă pe alocuri – despre idealismul dragostei și realitatea dezarmantă a căsniciei care o urmează ca un destin fatal.

Ca și în alte texte ale dramaturgului, filozofia se ivește din faptul de viață, iar fantasticul se insinuează în banalitatea poveștii. Și astfel, discuția despre nes-





Anca Alecsandra  
și Livius Rus

fârșitul dragostei dintre doi tineri – el, exaltat și ea, reticentă – e întreruptă de... statuia lui (pare-se) Ovidiu. Cu aere de moralist sceptic, acesta le ține ad-hoc o prelegere despre adevărul trist al viitorului care le va zădărnici speranțele iubirii și pasiunile oarbe.

La teatrul din Giurgiu, în decorul provincial – la propriu și la figurat –, aventurile pe care le privim nu au farmecul straniu al jocului între umor și gravitate, sau al trecerii de la anecdotic la speculația ironică. Montarea are, în schimb, o bună orchestrare a relațiilor dintre personaje, o nuanțare a efectelor comice, un mod inteligent de a ilustra contrastul dintre aspirațiile tinerilor de la început și lăncezeala fetidă a căsniciei lor.

Această uzură sentimentală este problema principală a piesei și a spectacolului. Din ea se desprind situațiile, conflictele și întrebările, într-o construcție dialectică. O teză: idila îndrăgostiților, în care el încearcă să o cucerească pe ingenua înnebunită după reviste pentru gospodine; antiteza: viața lor după douăzeci de ani de mariaj, erodată de schimbările asupra cărora îi avertiza statuia; și sinteza, care pare a ne aparține nouă, într-un final deschis ce îi aduce pe scenă pe cei doi adulți de acum și pe cei doi tineri de la început, întrebându-se despre dragoste și avaturile ei.

Comedia autentică are, așadar, o structură dramatică sigur trasată, pe care montarea o redă sugestiv. Dincolo de unele efecte facile, de sche-

matizarea caricaturală inutilă a personajelor secundare – un vecin cu accent moldovenesc ultrapronunțat și mama-soacră făcută complice la un adulter strategic născocit –, spectacolul are umor, ritm și portretizări reușite. Este și meritul actorilor: Anca Alecsandra – personalitate scenică de relief, cu temperament și inteligență, Livius Rus – în care El de după douăzeci de ani își află o expresie inspirată, Marius Nănau – tânărul animat de sentimente curate, un actor de perspectivă, Gabi Munteanu – în două ipostaze diferite și Radu Panamarenco – statuia care apare în momentele-cheie spre a oferi verdictul. Cu toții reușesc, în regia lui Mihai Mănolescu, să creeze un spectacol care vorbește, în litera și spiritul textului, despre contradicțiile dintre iubirea de început și platitudinea cuplului bolnav de rutină și convenționalism. Și imaginea sugerată a parcului cu statuia care prinde viață, și aceea a dormitorului conjugal, și sfârșitul sunt o reconstituire fidelă, îmbogățită câteodată, a unei comedii ce răsplătește un public iubitor de teatru și de piese românești.

Octavian Saiu

# O obsesie modernă

ALEXANDERPLATZ, scenariu de Barabás Olga ● TEATRUL UNDERGROUND și FUNDAȚIA ARTEast din TÂRGU-MUREȘ ● Data reprezentației: 11 septembrie 2000 ● Regia: Barabás Olga ● Muzica: Darvas Ferenc ● Textele cântecelor: Barabás Olga și Pávai Csanád ● În distribuție: Mátray László și Váta Loránd.

**O**mul este o ființă neliniștită, care, încă în stare de fetus, este tentat să-și schimbe locul. Astfel își arată dorința nestinsă de mișcare perpetuă. Călătoria, emigrarea, căutarea fericirii materiale și spirituale pe tărâmurile necunoscute, străine, o adevărată urmărire a unei fata morgana îl preocupă pe omul modern, modelându-i subconștientul precum un sculptor diletant. Pe baza acestei formule și-a construit Barabás Olga spectacolul, într-un spațiu neconvențional, pornind de la textele ale literaturii germane interbelice îndeosebi și având ca obsesie principală fenomenul emigrării. Drept suport literar au fost folosite fragmente din operele lui Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, Egon Erwin Kisch, Siegfried Lenz, Alfred Döblin, Hermann Hesse, Christopher Isher-

wood, de numele acestuia din urmă legându-se cartea după care s-a scris musicalul *Cabaret*, a cărui variantă cinematografică o cunoaștem.

Dacă în *Emigranții* lui Mrožek intelectualul AA este forțat de împrejurări să-și împartă odaia și viața cu XX, la Barabás Olga cei doi tineri dezbat evenimentele prin corespondență. Astfel parcurgem etapele călătoriei la Berlin a primului tânăr, în opoziție cu lipsa de inițiativă a celui alt, rămas acasă, undeva pe la periferia de răsărit a celui de-al treilea Reich în plină ascensiune. Actorii Mátray László și Váta Loránd, de la Teatrul „Tamási Aron” din Sfântu Gheorghe, au o prestație polyvalentă, întru chipând fiecare, pe parcursul spectacolului, mai multe personaje. În spectacolul de aproape două ore, cu ajutorul compozițiilor lui Darvas Ferenc, al textelor semnate de

Pávai Csanád și de regizoare și al acompaniamentului la acordeon al celui dintâi revin în scenă anii nebuni de după primul război mondial, dar și aspecte din viața culturală a Berlinului: tentativele de reinnoire teatrală ale lui Max Reinhardt, Bertolt Brecht, Meyerhold, ultimele reminiscențe ale curentului stilistic reprezentat de Freie Bühne, apariția și dominația teatrelor de revistă, Marlene Dietrich, succesele filmelor lui Fritz Lang și Friedrich Wilhelm Murnau, experiențele lui Erwin Piscator pe tărâmul teatrului politic... Lângă acestea apar în spectacol greutățile celor de la periferia societății, dificultățile vieții socio-politice cotidiene ce au dus la apariția și ascensiunea rapidă a nazismului. De fapt, regizoarea analizează minuțios „mitul” Alexanderplatz, încercând conștientizarea fenomenului emigrării, care ne preocupă din ce în ce mai profund. Barabás Olga vrea, precum Brecht odinioară, să nu ne lăsăm mintea la garderoabă!

Stracula Attila



# Troc de la Trockadero

**P**e hârtie, cel puțin, Les Ballets Trockadero de la Monte Carlo arată cam la fel ca acum 25 de ani, când compania, în întregime masculină, s-a produs pentru prima dată în *pointes* în public. Totuși, chiar dacă acum este mult mai prezentă în lume și s-a stabilit la New York, nu are încă birouri sau spații de repetiție proprii. Atunci când nu se află în turneu, singurele costuri fixe sunt asigurările de sănătate ale membrilor ei și chiria costumelor.

Lipsa unui acoperiș propriu aduce cheltuielile la un nivel scăzut, făcând compania atractivă pentru impresari, dar directorul artistic Tory Dobrin este convins că nu acesta este motivul care o menține în atenția publicului, ci specificul ei. „Nu am primit niciodată subvenții de la stat”, recunoaște el. „La început, aceasta ne-a cam încurcat. Dar un articol de lege spunea că trebuia să avem un birou și să stabilim un colectiv de conducere. Trebuia să ne construim un acoperiș, însă companiile care făceau asta erau extrem de vulnerabile, din momentul în care subvențiile încetau.”

Lipsa unei structuri înseamnă că o companie nu trebuie să răspundă decât în fața publicului și că membrii ei trebuie să fie în alertă pentru a supraviețui de la o zi la alta.

„Japonezii au o incredibilă lipsă de simț al umorului, dar sunt foarte exigenți cu calitatea dansului”, spune Dobrin, care s-a alăturat grupului acum 20 de ani ca dansator și a continuat să urce pe scenă până în stagiunea trecută. „La Buenos Aires, în schimb, nu le păsa cum dansam: tot ce voiau era să se distreze.”

Deși „the Trocks” (cum sunt alinați) au mizat de la bun început pe amestecul de execuție tehnică de virtuozitate și parodie recunoscută, compania a progresat în salturi și sărituri încă de la înființarea ei, la New York, în anii '70. O trupă mai veche de travestiți, Trockadero Gloxinia Ballet, deschisese drumul pentru bărbații-balerini în *pointes*, dar intențiile acesteia fuseseră mai mult umoristice decât artistice.

Trupa Trockadero din Monte Carlo, având în componență dezertori decepționați din fosta Gloxinia, avea ambiții mai mari, dar drumul avea să fie destul de spinos. Când Dobrin a fost angajat, în 1980, caricaturizarea era mai importantă decât dansul (în rolurile masculine dansa sub numele de Adam Baum, iar în cele feminine, sub cel de Margaret Lowin-Octeyn, fiind caracteri-

zat de „New York Times” drept „mai aproape de Margaret Thatcher decât de Margot Fonteyn”), iar reputația sa în lumea dansului nu era tocmai favorabilă. „Toți profesorii spuneau că o să-mi distrug cariera”, își amintește Dobrin. „Predam în același timp la o școală, iar directorul m-a implorat să renunț. Chiar și după angajare, am găsit cu greu un profesor care să-mi permită să iau lecții de *pointes*.”

Și nici homofobia nu făcea ca viața din afara lumii dansului să fie mai ușoară. „Când intram în unele teatre, personalul tehnic era ostil”, adaugă el. „Criticii scriau despre noi că eram niște buturugi care se făceau de râs în public.” Totuși, de-a lungul ultimului sfert de secol, the Trocks au reușit să atragă un public anume, alcătuit din fani ai lumii dansului, dar și ai teatrului, și să câștige un puternic sprijin din partea comunităților de homosexuali din întreaga lume. Totodată, criticii au observat că ascensiunea artistică era marcată de o trecere de la comicul brut la o abordare mult mai subtilă.

„Credeti-mă, neprostim mai mult decât înainte”, continuă Dobrin. „Diferența este însă că nivelul tehnic e mult mai ridicat. Acum există dansatori care fac 32 de *fouettés* la audii. Mie mi-au trebuit doi ani ca să reușesc așa ceva. Dansatorii vin azi la companie după ce au studiat deja *pointes*. Iar a cumpăra *pointes* numărul 43 sau chiar 46 nu mai e o problemă, ca altădată. Deși sunt mai scumpe și necesită comandă specială, sunt disponibile fără probleme la firme de prestigiu, precum Capezio.”

Ascensiunea companiei a cunoscut o perioadă deosebit de periculoasă pe la mijlocul anilor '80, când conducerea era în derută, iar SIDA începuse să decimeze trupa. „Era greu să fii amuzant în timp ce prietenul îți murea la spital. Era greu să te gândești cum să întinzi vârful, când te gândeai cum să întinzi de propria ta viață. Dar, în curând, am reușit să ne preocupăm și de partea tehnică. Am început să luăm furia și teama și să le canalizăm înspre scenă. Știu că am reușit și că i-am făcut și pe alții să fie la fel de entuziaști. Era ca și cum am fi deschis supapa.”

Pe măsură ce standardul companiei se îmbunătățea, creștea și renumele ei internațional. Notorietatea câpătată în străinătate era construită în bună măsură datorită înregistrărilor video transmise cu regularitate de televiziunea germană. Dar abia pe la mijlocul anilor '90 compania a câpătat o con-

ducere capabilă să convertească notorietatea în invitații în străinătate. În prezent, cu 130 de spectacole în stagiunea trecută și 140 programate pentru cea viitoare, cererea este atât de mare încât Dobrin spune că se gândește serios să constituie o a doua companie.

Totuși, e greu să găsești o companie în care balerinii să danseze în *pointes*. Potențialii Trocks trec printr-o audiere, unde trebuie să-și dovedească atât tehnica clasică, cât și simțul umorului, deși se fac excepții în ambele sensuri. „Rareori se întâmplă ca cineva să fie dat afară. Dansatorii pleacă, de obicei, fiindcă au primit oferte mai bune sau fiindcă nu fac față ritmului de turnee.”

„Rezistența” unui Trock este în medie de 6 ani, destul de mult pentru o companie cu un asemenea specific. Parte din acesta este constituit de aportul creativ personal al dansatorilor în *show-ul* lor de fiecare seară, întrucât ei nu trebuie doar să învețe roluri, ci și să-și dezvolte propriile personaje în interiorul acestora.

„Individualismul nu este doar încurajat”, spune Dobrin, „ci este absolut esențial. Pe măsură ce urci în ierarhia companiei, capeți tot mai multă libertate, și aceasta păstrează prospețimea trupei. Poți vedea și revedea un spectacol; chiar dacă e Lacul lebedelor, de fiecare dată va fi altfel.”

Pentru o companie a cărei inspirație comică e spontană, Trockadero menține un neașteptat simț al tradiției. „Unele lucruri rămân exact așa cum au fost, pentru a păstra o oarecare continuitate. Cum nu există distribuții de rezervă, membrii companiei trebuie să poată acoperi cel puțin încă un alt rol din baletele în care nu dansează, în caz de accidente a cuiu. Dansatorii sunt atrași de noi fiindcă iubesc baletul, în special acel tip de balet pe care nu-l mai vezi în ziua de azi – cu tehnică de stil vechi rusesc și maniere de care s-ar râde azi în culise.”

Abordarea lor s-a dovedit a fi de succes atunci când s-au produs la Sankt-Petersburg. „Publicul ne-a acceptat fără rezerve, ceea ce ne-a făcut multă plăcere”, spune Dobrin. „Încercam să ne prezentăm ca fiind o companie rusească prăfuită, iar ei au sesizat toate poantele. În sfârșit, ne-am simțit înțeleși.”

**Vivia Săndulescu**

După revista IAM („International Arts Management Magazine”), septembrie 1999.



# Monologuri poetice

Unul dintre spectacolele de mare succes în S.U.A. este **Monologurile vaginului**, text scris și lansat pe scenă de actrița Eve Ensler, binecunoscută, de asemenea, ca feministă și lesbiană. *Jamais deux sans trois*, ar zice un francez ironic, dacă succesul de netăgăduit al spectacolului nu l-ar reduce la starea de muțenie admirativă. Ensler se opune tezei lui Lacan, care pretinde că singurul suport al fantasmelor, atât feminine, cât și masculine, este falusul. Ea demonstrează că și vaginul are dreptul la o carieră, așa-zicând, autonomă, analoagă, din punct de vedere dramaturgic, *Nasului* lui Gogol. Variatele nume, diminutive și porecle atribuite organului respectiv sunt pronunțate voluptuos, se fantasmează asupra toaletelor potrivite pentru eventuala prezentare în societate, se sugerează variate metode pentru obținerea bucuriei pure, adică a aceleia care se detașează de participarea partenerului, cunoscut, acesta, ca minabil, egoist și falocratic. Publicul de ambele sexe dă năvală, deunăzi a umplut chiar și Madison Square Garden, dornic să se dezinhibe și incitat să participe, scandând cu delicii cuvinte considerate până acum – desigur, pe nedrept – porcoase. Actrițe cu faimă, printre care Glenn Close și Rosie Perez, s-au grăbit să preia rolul, chiar fosta soție a fostului primar al New-York-ului, Rudolf Giuliani, tentată de rol, n-a

eșitat să periclitizeze cariera politică a soțului și să prefere, în cele din urmă, consolărilor căminului, libertatea cuvintelor.

Excelentul recital de poezie **Ziua Măniei**, susținut mai demult de Silvia Codreanu la Teatrul Act, producător fiind dramaturgul Horia Gârbea, cuprindea lirică exclusiv feminină, aleasă exclusiv din zona gravă a spectrului poetic. Ca urmare, o ușoară suspiciune de feminism mi-a declanșat asociația de idei cu spectacolul american menționat mai sus. Farmecul dramatic indiscutabil al performanței actricești de atunci m-a lăsat *sur la soif*, având în vedere menținerea neabătută într-un registru ideatic grav. De data aceasta, actrița propune o secțiune variată și sprințară din poezia Generației '90, intitulată inspirat **Mai frumoasă cu două degete decât orice femeie**. Dacă n-am lua în considerare decât alegerea textelor, și Silvia Codreanu tot ar merita un premiu ca antologator fin și plin de discernământ. Fie că și-a urmat propriul gust, fie că a fost bine sfătuită – probabil, câte puțin din fiecare –, rezultatul a fost un colaj de texte care i-au permis etalarea celor o sută de fețe pe care orice femeie dedicată scenei trebuie să le posede. A intrat dansând admirabil pe o muzică mediteraneeană, și-a lăsat apoi temperamentul să zburde de la o atitudine la alta, într-o continuă digresiune, aparent capricioasă, de

fapt bine controlată. Emoționantă în ipostaze grave, ea este irezistibilă, clocotind de vervă, în momentele comice. Recurge, natural, la interacțiunea cu publicul, mai ales că sala cu aspect de salon facilitează acest lucru, dar păstrează măsura, fiind conștientă de magia distanței. Interesant este faptul că formularea frământărilor specifice unui personaj feminin în limbajul poeziei din vremea sa asigură mesajului o audiență și un impact emoțional mult mai puternic decât clamarea micilor obsesii sau exhibarea intimităților precare. Publicul american care aplaudă **Monologurile vaginului** o face în deriziune, respectivele vedete asumându-și implicit ridicolul. Publicul bucureștean, între care numeroși tineri, o aplaudă pe Silvia Codreanu cu afecțiune, bucuros să se regăsească pe sine în vobletele sentimentale ale poeziei. Reușita vine și din faptul că actrița distribuie accentele mai mult în funcție de sensul dramatic al versurilor decât în scopul relevării valorilor eufonice. Malraux spunea că „nu semnifică nimic ceea ce importă numai pentru mine”. Poezia face ca tulburările personale să câștige dimensiuni universale. Dându-le glas, Silvia Codreanu reușește să fie cel puțin cu două degete mai frumoasă decât orice femeie.

Adrian Mihalache

## So opera

# Despre longevitate și alți demoni

Starea „demografică” a spectacolelor noastre de operă seamănă leit cu aceea a națiunii: mai întâi, natalitatea este extrem de redusă – premierele fiind din ce în ce

mai rare; apoi, prea mulți dintre prunci sunt afectați de handicapuri (dacă nu chiar de malformații) și repede abandonați de către părinți – aceștia (recte regizorii și scenograful,

căci dirijorii sunt obligați de multe ori să dea respectivii copii spre adopție) nefăcând nici cea mai mică încercare de a corecta defectele progeniturilor lor, ci, dimpotrivă, lăsându-le să se



degradeze de la o zi la alta; în fine, mortalitatea (inclusiv cea infantilă) a atins cote alarmante – montările sucombând adesea înainte de vreme, fie din cauze naturale, fie ucise spre a face loc altora (din nefericire, arareori mai reușite). În aceste condiții, discuția despre longevitate și alți demoni (vorba lui Márquez) devine obligatorie.

În lipsa unui nou-născut pe scena Operei Naționale Române, m-am gândit deci să examinez un bătrân; scotocindu-mi amintirile, am ajuns la concluzia că *Tosca* ar fi cel mai vechi dintre spectacolele ce se mai joacă, încă, aici. (Estatea lui exactă n-aș putea s-o precizez, dar trebuie că se apropie de o jumătate de veac, din moment ce atunci când am deschis ochii asupra acestui gen montarea în cauză exista deja...)

Ei bine, la această vârstă matusalemică, spectacolul își poartă cu noblețe veșmintele patinate de vreme, decorurile lui Ion Clapan impresionează și acum prin autenticitatea interioarelor (bogate în marmure și lambriuri, împodobite cu picturi și sculpturi) din Catedrala Sant'Andrea ori din Palatul Farnese, umbrind până și frumusețea costumelor lui Theodor Kiriakoff Suruceanu. La rândul ei, regia lui Hero Lupescu este prea simplă și logic construită în liniile ferme ale acțiunii dramatice, pentru a se putea demoda vreodată;

ceea ce a pierdut însă de o manieră irecuperabilă este – din păcate – relația dintre personaje și (mai grav încă) raportarea acestora la muzica lui Puccini. De pildă, bătrânul Sacristan interpretat acum de un tânăr cântăreț șchioapătă și el, dar nu pe ritmul punctat al muzicii, așa cum făcea odinioară basul Constantin Gabor. Cât despre sentimentele devastatoare ce-i leagă sau îi opun pe eroii tragediei (credința Floriei *Tosca* față de Madonna din ceruri și a lui Mario Cavaradossi față de aceea pe care o zămislește penelul său, dragostea pătimașă dintre cei doi sau dorința impură a tiranului, voința de libertate a lui Angelotti și a pictorului, sau aceea de putere absolută a lui Scarpia), toate s-au dus pe apa Sâmbetei, lăsând în loc mimarea neconvingătoare (și măcar de-ar fi convinsă!) a unor trăiri fără de care nu numai vizual, dar nici auditiv opera aceasta nu-l poate emoționa pe spectator. Se cântă corect, dar fără pic de forță expresivă. S-ar zice că până și arta machiajului a fost abandonată, căci interpretul lui Scarpia, după ce că n-are nimic amenințător sau cel puțin trufaș în ținută și în gestică, mai exhibă și o figură de bătrânel cumsecade... (Ehei, unde sunt vremurile când Nicolae Herlea – omul cel mai bun și mai generos care a călcat pe scena Operei bucureștene și vocea de bariton cea mai caldă și

mai frumoasă care a existat vreodată în lume – întruchipa un Scarpia atât de scelerat încât făcea publicul să se cutremure? Sau timpurile când în rolul titular apăreau uneori vedete de talia lui Grace Bumbry sau Raina Kabaivanska?)

Am văzut acum *Tosca* cu o distribuție în care figurau soprana Cristina Popescu, tenorul Stelian Negoescu și baritonul Nicolae Udăreanu, alături de Adrian Ștefănescu (Angelotti), Paul Basacopol (Sacristanul), Nicolae Andreescu (Sporetti), Vicențiu Țăranu (Sciarone), Horia Țigoi (Temnicerul) și Veronica Gârbu (Păstorul). Dirijor a fost Cornel Trăilescu, sub a cărui baghetă orchestra a sunat amplu și calitativ onorabil (dincolo de câteva mici accidente, ce se pot întâmpla și la case mai mari...). Corul (pregătit de Stelian Olariu) a avut strălucire (chiar dacă secțiunea lui feminină nu va putea înlocui niciodată fără pagubă corul de copii cerut de partitura lui Puccini în *Te Deum*!), iar soliștii s-au integrat fără greș (dar, cum spuneam, și fără pasiune) în jocul muzical.

Lucru surprinzător și deosebit de îmbucurător, reprezentația s-a desfășurat în fața unei săli pline-ochi, deși era într-o sâmbătă seara, iar scurta iarnă de care am avut parte anul acesta tocmai se pregătea să dea năvală peste noi.

Luminița Vartolomei

teatru

# Dostoievski din Dostoievski

**A**ndriy Zholdak, autor al scenariului și semnat al regiei spectacolului *Idiotul*, realizat în coproducție de Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu și Charity Producers Foundation din Ucraina, s-a prevalat cu siguranță de generică formulă dostoievskiană unanim acceptată „omul din om”. Astfel se explică faptul că a reușit să decanteze esența conflictului din celebrul roman, considerat exponențial pentru creația scriitorului rus. Este extrem de în-

drăzneată ideea vizualizării unei proze polifonice, în care abundă planurile conflictuale. TVR a preluat (prin contribuția creatoare, defel neglijabilă, a lui Dominic Dembinski) acest spectacol, speculând inteligent, cu mijloacele specifice, gradul de abstractizare la care a fost citită piesa, iscând echivalențe ultra-concrete. O adevărată suită de imagini exprimând polivalența cuvântului dostoievskian, încărcat de ambiguitate.

Stilizând dinamica intrigii erotico-etice translate într-un timp incert, mai aproape de contemporaneitate, s-a născut o reprezentație incitantă de teatru-dans, pe care trupa din Kiev o onorează cu înalt profesionalism. Profesionalism de care dă dovadă și Constantin Chiriac, asimilat echipei (formată din Petro Panchuk, Oleg Drach, Alla Sehiiko, Victoria Spesivzeva, Olena Repina etc.) ce reconfigurează relațiile dintre personaje într-un mod insolit, pe potrivă



Idiotul după F.M. Dostoievski,  
în varianta lui Andriy Zholdak



profilurilor inedite: abulicul Mișkin, cu o fascinantă privire fixă și craniul ras, Nastasia Filippovna, senzuală provocatoare, masivul Rogojin, clocotind de vitalitate, Aglaia Ivanovna, suav ridicolă, apoi o neliniștitoare femeie-păianjen, alte tipologii mai mult sau mai puțin stranii ori doar pitorești. Marionete – unele, cu grimă albă pe figură – acționând într-un ritm alert sau lent, impus de un violoncel, mereu în prim-plan. O mișcare de gravitație, uneori încetinită, marcând descompunerea, degradarea. Totul, sub imperiul morții ce va să vină, sugerată printr-un coșciug-catafalc. Element unic de decor, construit și de-construit din scânduri ce închipuie poteci existențiale pe un traseu presărat cu topoare și cuțite. Arme albe, indicând angoase transmisibile și generațiilor viitoare, conform baletului schițat în final de cățiva copii.

# Strip-tease pentru mase

**M**ai mult ca sigur că audiența la filmul **Full Monty/Gol pușcă** (producție 20th Century Fox, 1997, regia: Peter Cattaneo), programat de curând de Prima Tv, a fost minimă în raport cu cea maximă, înregistrată de ProTV chiar de Ziua Internațională a Femeii. O sărbătoare propulsată cu energie în actualitate, căci nu implică eforturi prea mari, nici financiare, nici... estetice. O floare ori un buchet costând jumătate din salariul mediu pe economie – depinde de „buzunarul” personal sau de generozitatea celor doi-trei responsabili cu PR scoși pe teren – pot induce sentimentul unei atenții democratic distribuite. Dar nu calitatea ori cantitatea plantelor decorative și nici gestul ca atare, oricând lăudabil, fac obiectul acestei rubrici – tot mai vitregită, căci teatrul figurează rar în grilele de program ale televiziunilor.

De aceea, am considerat că ar putea cădea sub incidența *show*-ului TV înregistrarea spectacolului susținut în urmă cu câteva luni de către o formație de striperi ultramediatizați:

Chippendales. „Cei mai sexy bărbați din lume se dezbracă de orice prejudecăți!” a sunat sloganul publicitar ce a „încălzit” telespectatoarele, care probabil au frisonat și la domiciliu la fel de convențional ca și cele ce au beneficiat *live* de „regalul” oferit în exclusivitate sexului slab (denominație înlocuită flatant cu aceea de „femei adevărate”!).

Dacă eroii filmului mai sus pomenit erau niște bieți șomeri ori pierde-vară cărora un tânăr trăsnit (interpret: scoțianul Robert Carlyle) le insuflă ambiția de a-și uimi semenele din modestul orașel de provincie, membrii trupei în discuție sunt profesioniști versați care știu să incite și să excite metodic și temeinic suflarea feminină, cucerită deja „din oficiu”, dintr-un snobism *sui generis* al categoriei *new richs*. Cu ingrediente fel de fel – fumigene, efecte de lumină și sonore, borsaline și macferlane acoperindu-le sumar torsurile goale de performer în *body-building* și dans „de caracter” –, se creează momente tot mai *hot*, conform îndemnului

enunțat lapidar de către un DJ nu tocmai simpatic: „Cu cât țipați mai tare, cu atât ne dezbrăcăm mai mult!” Ritmurile alerte ori lascive conduc la paroxism, fiecare scenă mizând pe voyeurism ori exotism (dușul la vedere, cowboy-ii în exercițiul funcțiunii etc.), uzându-se chiar și de capcane freudiene în implicarea spectatoarelor aflate abia la început de emancipare (vezi bunicuța „agresată” în scaunul cu roțile).

Nici o tangentă cu personajele de celuloiz, care înduioșau și amuzau deopotrivă prin subtilul joc al decadenței, al umilinței depășite cu inteligență și umor. Un pseudo-documentar prezentase în prealabil prosperitatea localității industriale falimentare care se prăbușește, obligându-i pe bieții bărbați marginalizați să recurgă la o inițiativă hazardată, ce se va dovedi foarte avantajoasă.

„Hazul” în cazul autohton s-a creat *ad hoc*, nu se știe dacă involuntar sau calculat. Pentru că Chippendales au evoluat nu altundeva decât la Sala Palatului („sala congreselor”), pășind provocator pe planul înclinat al potcoavei de catifea. Iar spectacolul TV produs de Mediavision a fost prefațat de un program „de încălzire” susținut la „Chestiunea zilei”, *live*, de către trupa Big Apple. O ediție festivă deschisă, cu siguranță nu întâmplător, de Călușarii de la Ansamblul Ciocărlia. În echipament complet și nu doar în mare formă!

Irina Coroiu



# Redescoperiri

Ignoranța și prejudecata au produs, fiecare în parte și amândouă la un loc, ideea că dramaturgia franceză - după Giraudoux, Anouilh, Camus, Sartre, Genet, Cocteau, Montherlant, Vian, Ghelderode, Beckett, Ionesco - nu a mai produs nimic notabil, fiind în declin, sau, cum se zice acum, în cădere liberă. Ne-am obișnuit, aici, în spațiul tuturor ratărilor, să considerăm că literatura dramatică franceză nu prea mai există, așa că, dacă vrem să jucăm autori francezi contemporani, ne rezumăm la, din când în când, Giraudoux, Camus, Genet (ale cărui **Cameriste** s-au montat, după părerea mea, cu asupra de măsură), Sartre, Beckett și Ionesco. Despre autorii de azi, aproape nici un cuvânt, iar cu textele lor, aproape nici un spectacol. Ce lucru important realizează Programul bilateral Face à Face, inițiat de Teatrul Național din Târgu-Mureș și susținut de SACD Entr' Actes, de mai multe teatre românești și de revista „Scena”? Descoperă dramaturgia franceză de dată recentă pentru publicul din România - și o va descoperi, sper, pe cea românească pentru publicul din Franța -, prin spectacole și antologii de teatru, încurajează dramaturgi, actori, regizori români și francezi să se cunoască reciproc, pune în valoare rădăcini, teme, idei și stiluri comune sau, cel puțin, asemănătoare, resus-

cită spiritul francofon la români și vechea solidaritate a Franței cu România.

Festivalul dramaturgiei franceze, desfășurat la Târgu-Mureș la jumătatea lunii februarie, a revelat, iar pentru cei ce avuseseră mai demult revelația, a demonstrat că dramaturgia franceză de azi este substanțială și puternică, reprezentând o ofertă consistentă și o zonă repertorială solidă. Pentru mine a mai însemnat și altceva: prin autori remarcabili, de valoare literară și teatrală recunoscută, precum Jean-Claude Carrière, Jean-Claude Grumberg sau Victor Haïm, dramaturgia franceză confirmă încă o dată că structura abstractă, parabolică, polisemică și stilul metaforic nu au fost inventate în Est, din motive de totalitarism și cenzură, ci au constituit dintotdeauna și constituie și acum o direcție artistică reală, valabilă și cu deschidere către public.

Așa cum direcția concretă, a adresării fruste, derivând din farsă, vodevil, dramă burgheză, teatru de bulevard, teatru politic, are și ea reprezentanți notabili. Mi-a plăcut să constat că regizori români care, după 1989, priveau cu sfielnică reținere produsele românești ale „blestematului limbaj esopic” au montat fără nici o reținere, nici sfielnică, nici disprețuitoare, produsele franțuzești ale aceluiași tip de teatru, care nu avea de ce să fie „esopic”, și au făcut spectacole de succes. Poate că la festivalul de la Târgu-Mureș a mai căzut o prejudecată...

**Dumitru Solomon**

*P.S.: Când totul se sfârșește cu bine, poate că nu mai are rost să insistăm asupra felului în care a început festivalul, cu neplăcute hibe de organizare, așa că, vorba francofonului, passons ...*



Directori, regizori, dramaturgi și teatrologi citind în public *Istoria comunismului* ... de Matei Vișniec

## sf dramaturgie virtuală

# 1 + 3

## Un loz

Cetățeanul X-ulescu din București află de la televizor, în fața căruia stă împreună cu soția și cu fiica sa, că a câștigat la loterie 7 miliarde de lei (270 de mii de dolari). Bucurie mare, țipete, pupături. Anunță câțiva vecini mai apropiați, care se prefac a împărtași

bucuria câștigătorului. Cu toții fac planuri. Ce ar face fiecare cu o asemenea sumă? Case, mașini, călătorii, afaceri. Gata cu sărăcia. Îi spun că trebuie să-i cinstească și pe ei, dar nu așa, cu o bere-două, ci să organizeze un chef în toată regula. X-ulescu le promite că se va conforma cererii lor cu cea mai mare plăcere și îi conduce ușor spre ieșire. Imediat, apoi, îl cuprinde panica. Își aduce aminte de toate poveștile cu mari câștigători care au fost ulterior jefuiți. Își împăr-

tășește temerile familiei. Dacă și ei sunt în pericol? Ce să facă? La consiliul de familie vine și soacra. Discută și se sperie reciproc. În cele din urmă X-ulescu se hotărăște să se culce, însă fără să se poată liniști. A doua zi îi sună la ușă un individ necunoscut. Se recomandă: Giovanni. X-ulescu îl primește. Acesta îi spune că a aflat totul și că se oferă să-l apere de posibili hoți. Îi cunoaște pe toți infractorii din cartier și-i poate ține sub control. Totul, contra unei sume de două mii



de dolari pe lună. Îi spune că n-are rost să apeleze la o firmă de pază, care, deși i-ar lua ceva mai puțini bani (dar nu cu mult mai puțini), nu ar fi în nici un caz la fel de sigură. El se va ocupa de protecția totală a lui și a familiei. N-ar avea rost nici să-l reclame la poliție, așa cum X-ulescu încearcă să-i sugereze, pentru că n-ar avea nimic de câștigat. În cel mai pesimist scenariu X-ulescu ar reuși „să-l dovedească” și poliția l-ar băga pe el, Giovanni, la pușcărie. Dar prietenii săi ce păzesc? X-uleștii n-ar mai fi nici un minut liniștiți. Li s-ar putea întâmpla o mulțime de lucruri.

Până la urmă, Giovanni pleacă, lăsându-l pe X-ulescu cu teribila problemă pe cap. Și deocamdată nici măcar n-a ridicat banii. Nu apucă însă să se gândească prea mult ce e de făcut, că sună telefonul. E fosta lui soție, care dorește să-l vadă după 10 ani de despărțire. Îi vorbește seducător. X-ulescu decide să se întâlnească cu ea. Află că e încurcată într-o afacere falimentară din care e pe cale să-și piardă casa și orice sursă de venit. N-ar putea el cumva s-o ajute cu 50 de mii de dolari? Îi spune că e ultima ei speranță, altminteri nu-i rămâne decât să se sinucidă. Îi mărturisește, în cele din urmă, că a aflat de câștigul lui și că a apelat la el în cunoștință de cauză (plânsete și remușcări). X-ulescu o părăsește gânditor, fără să-i dea un răspuns clar. Nu știe ce să spună acasă despre asta, dar soția lui îl așteaptă cu o nouă problemă. Un văr mai îndepărtat de-al ei e bolnav, iar pentru a-i fi salvată viața e nevoie de o operație în străinătate

care costă aproape 100 de mii de dolari. Fiică-sa e însă convinsă că la mijloc e o înșelătorie: nevasta vărului e o mare escroacă; a fost de ajuns să afle de la doamna X-ulescu de câștigul la loto ca să născocască întreaga poveste. Dar dacă nu e născocire? Dacă vărul chiar va muri din cauza meschinăriei lui X-ulescu? Imposibil de aflat adevărul, mai ales că soția vărului lucrează la Ministerul Sănătății și poate măsuri orice acte și analize. X-ulescu e din ce în ce mai deprimat. Face o criză de nervi, explicându-le femeilor din casă cât fac în dolari cele 7 miliarde de lei și cât de greu e să-i împartă în toate locurile în care i se cer. Își ceartă nevasta că nu-și ține gura.

Sună la ușă. E un fost coleg de școală. X-ulescu începe să țipe la el. Ce mai vrei și tu acum... etc. Colegul îl liniștește. Îi spune că știe perfect prin ce trece și că nu-i cere nimic. Vrea doar să-i dea niște sfaturi, fiindcă și el a câștigat în urmă cu câțiva ani, la Bingo, o sumă chiar mai mare. La fel a fost asaltat de toată lumea. Îi expune teoria potrivit căreia într-o societate așa săracă nu poți câștiga prea mult fără a fi nevoit să împarți cu alții. Pe deasupra, el a pierdut o parte din bani fiindcă banca la care i-a depus a dat faliment. O altă parte a investit-o în construirea unei case. Conform proiectului ar fi trebuit să coste 100 de mii de dolari, dar cu timpul suma s-a dublat (prin șmecherii de-ale meșterilor și umflări de prețuri) și nu mai poate continua lucrările. Muncitorii l-au părăsit. X-ulescu îl întreabă dacă pe el n-au vrut să-l păzească

hoții. Nu, lui hoții nu i-au propus nici un fel de înțelegere, pur și simplu i-au furat jeep-ul pe care tocmai și-l cumpărase. Și apoi a fost și impozitul de zece la sută care trebuia dat statului. (X-ulescu aude pentru prima oară de asta, nu se gândise la impozit.) În concluzie, colegul a rămas fără nimic, doar cu o construcție neterminată, cu care nu știe ce să facă.

X-ulescu convoacă din nou consiliul de familie. Le face socoteli și le arată cum stau lucrurile. Nu vor câștiga, de fapt, nimic. (Țipete, variante, contra-ziceri – toate duc la același rezultat.) Se lămuresc: mai bine donează banii unui orfelinat. Vor anunța presa despre această decizie, așa încât asaltatorii să-i creadă și să nu le mai pretindă nimic. Își vor relua traiul dinainte. Ce-au avut și ce-au pierdut? Zis și făcut. Dau telefon la ziar.

A doua zi, Giovanni, cu ziarul în mână, se prezintă la ușă, însoțit de doi hăndrăli. Cum de-a putut X-ulescu să facă așa o prostie? Îl bat, să-i fie învățare de minte. Apoi sună fosta nevastă și-l face de două parale. Nu e bun de nimic. A știut ea de ce l-a părăsit. Nevasta vărului îi transmite că are un om pe conștiință. X-ulescu nu mai poate duce nici gunoiul afară liniștit, că vecinii îi arată obrazul. Nu le-a făcut cinste.

După un an, X-ulescu citește în ziar, de față cu soția și cu fiica, despre delapidarea fondurilor unei asociații de caritate care finanța orfeline. Directoarea a fugit cu banii în străinătate. Bani între care și cele șapte miliarde donate de X-ulescu.

Andrei Manolescu

## După ce-a omorât-o, a înviat-o și i-a furat ceasul

**E**ste un titlu din „Evenimentul zilei” pe care tânărul loachim îl arată publicului, rugându-l să nu rădă, pentru că este povestea lui. Își aprinde o țigară cu marijuana și începe să povestească.

loachim avea șapte ani când tatăl său a murit. Câteva cuvinte rostite de unchiul Sănducu la înmormântare s-au înfipt în mintea copilului: „Bă Chimilică, asta a fost și cu tac-tu ăsta – a trăit cât a trăit, până odată tot i-a bătut ceasul”. Zile întregi după aceea, loachim încercase să pătrundă înțelesul acestor cuvinte. Ajunsesse să privească tot timpul ceasul cu cuc din casa părintească.

Până într-o zi când, în timp ce privea intens acele ceasului și se gândea la unchiul Sănducu și la vorbele sale, ceasul a stat. În aceeași seară a aflat că unchiul murise. Deopotrivă fascinat și înspăimântat de gândul că el ar putea fi cauza acestei morți, loachim a făcut un experiment cu un ceas și un câine: ceasul a stat, câinele a murit.

Este momentul în care băiatul realizează că are putere asupra timpului, că poate aduce moartea altora. Într-o beție înfricoșată își folosește darul ca să se răzbune pe bruta clasei. Cuprins de remușcări, își promite că nu va mai folosi niciodată teribila armă. Dar în

liceu ajunge să oprească ceasul pentru directorul care l-a persecutat. Și mai puternic îl zdruncină moartea mamei sale – o moarte întâmplătoare de această dată; încearcă să-și folosească puterea în sens invers, pentru un miracol, dar fără nici un rezultat. Realizând că nu poate aduce decât răul și moartea, crezându-se un demon, loachim intră într-o depresie. Fascinat în continuare de ceasuri care se tot opresc sub ochii săi, loachim ajunge să-și impute morțile celebre care îi jalonează trecerea la maturitate: Nicu Ceaușescu, Lady Di, Kennedy Jr., împușinarea drastică a gheparzilor etc. Cere



ajutorul unui psihoterapeut, apoi pe cel al unui preot. În casa preotului o întâlnește pe fiica acestuia, de care se îndrăgostește. Ea este singura care îl crede și care îl poate lecui. Se căsătoresc, iar el devine un om normal: slujbă, un cerc de prieteni, perspectiva paternității. Dar, pe măsură ce sarcina soției sale înaintează, toate gândurile chinuitoare, toate crimele dorite și nedorite, reale și închipuite se

întorc și îl asaltează, până când devine obsedat de ideea pedepsei care îi va lovi soția și nou-născutul. În timp ce ea se află la Maternitate, Ioachim încearcă să-și abată privirea de la ceasuri și gândurile de la moarte. Dar un ceas se oprește. Aleargă la Maternitate. Soția a murit. Înnebunit de furie, oprește ceasul pentru doctori, pentru infirmiere, pentru toți bolnavii și vizitatorii lor. Adoarme lângă trupul

soției sale și, când se trezește, privește fără să-și dea seama ceasul oprit – și ceasul pornește. Soția lui a înviat, dar miracolul nu se poate repeta; copilul e definitiv pierdut, ca și celelalte victime. Încercând să-și neutralizeze pentru totdeauna puterea, Ioachim își distruge cesul, ia ceasul soției sale și îl distruge, apoi, întors către spectatori, îi roagă să-și predea, de bunăvoie și în liniște, ceasurile.

# Mizeria de sub unghii

Într-o casă retrasă dintr-un orașel de munte, un scriitor, cândva celebru, de romane polițiste, trage să moară, vegheat de soția lui. Nimeni nu-i tulbură liniștea acestor ultime zile – scriitorul nu mai interesează pe nimeni. Cu atât mai bizară devine apariția unui tânăr (să-i spunem Alex) care îi cunoaște la perfecție (și pare a-i admira sincer) opera. Deși soția îl respinge inițial pe tânăr, scriitorul îl primește în cele din urmă, măgulit și amuzat de ideea unei biografii. Dar scopul mărturisit de tânăr nu este cel real; cu mult timp în urmă, pe când el nu avea decât trei ani, părinții săi au fost uciși, în urma unei încercări de jaftă, cum s-a dedus după cercetări: în casă s-au descoperit urme de sânge – sângele amândurora –, dar cadavrele n-au fost găsite. Mai târziu au apărut, în diverse locuri din București, bucăți din cadavrul tatălui lui Alex. S-a presupus că soția i-a împărțat soarta. Alex a fost crescut de părinții mamei sale. Casa în care a avut loc cri-

ma a fost demolată. Târziu, mult mai târziu, întâmplarea a făcut ca Alex (atunci în vârstă de 19 ani) să descopere „Mizeria de sub unghii”, un roman polițist și, citindu-l, să trăiască un *déjà vu*: leagănul prins între cei doi cireși uscați, vechea fotografie înrămată a unei femei severe pe bicicletă (chiar și numele ei din carte, Leonora, era cel pe care și-l amintea), locul exact din curte unde tatăl său îngropase un câine – casa în care își petrecuse primii trei ani din viață se afla în carte. Și nu numai casa, ci și părinții săi (arătând exact așa cum îi știa din amintiri, din fotografii și din poveștile bunicilor). Și nu numai părinții, ci și moartea lor. Atâta doar că în carte ea nu murea. Ea și amantul ei îl omorau pe soț (tatăl lui Alex) și înscenau jaful. Tot ei ciopârteau cadavrul și ascundeau diferite bucăți din el chiar în locurile unde fuseseră descoperite în realitate. Și cartea fusese scrisă înainte ca fragmentele să fie descoperite și victima, identificată.

Între Alex și scriitor începe un fel de joc. Care este legătura dintre scriitor și tragedia din familia lui Alex? Oare a putut să viseze toată povestea, cu tot cu cireși, câine îngropat și bicicleta Leonorei? Oare i-a cunoscut pe cei implicați? Și ce rol a jucat în viețile lor? Oare chiar el a comis crima și apoi a descris-o în „Mizeria de sub unghii”? Și ce-i cu femeia aceea care revine obsesiv în toate cărțile sale – ucigașa, femeia fatală, mama lui Alex? Exasperat de eșecul investigației sale pe lângă scriitor, Alex se hotărăște să plece, dar revine pentru soția scriitorului. E fascinat de ea, poate chiar îndrăgostit, în pofida diferenței de vârstă – ea i-ar putea fi mamă. Se instalează în casa lor și jocul devine încă și mai tulburător pentru Alex. Și nu ia sfârșit decât atunci când Alex realizează că femeia de care s-a îndrăgostit – modelul tuturor femeilor fatale din romanele scriitorului – este mama lui. Dar scriitorul moare înainte de a-i putea confirma ipoteza, iar ea îl dă afară.

# Căderea lui Florea Ion

Pe la orele șapte, într-o seară – dar nu oarecare, ci seara dinaintea alegerilor prezidențiale –, întorcându-se de la slujba pe care tocmai a pierdut-o (paznic de noapte într-un depou), Florea Ion intră în prima cărciumă ivită în drum. La o vodcă se plânge de nedreptatea care i s-a făcut: niște hoți au furat motorină în timpul schimbului (somnului) său, iar șeful l-a concediat fără să clipească. Când Florea Ion îl vede la televizor pe candidatul ultranaționalist Buzgurilă (care le-a promis tuturor hoților de motorină suplicii rafinate și cumplite), deznădejdea sa lasă loc exaltării și foamei de revanșă și el începe să-l proslăvească pe salvator în urechile tuturor. Ca urmare, Florea Ion este ușor bătut când se întoarce acasă. Acasă, unde își găsește soția în pat cu vecinul. Perplex, încasează reproșurile soției (impotența, băutura, prea multe nopți trudite la depou pe bani prea puțini) și

palmele vecinului. Dat afară din propria casă, Florea Ion își blestemă soarta și găsește alinare doar gândindu-se la chinurile pe care viitorul președinte, Buzgurilă, le va născoci pentru soțiile adultere și vecinii scârbavnici. Pentru Florea Ion, acesta este doar începutul unei nopți de coșmar: în continuare, află de la golanii din cartier că fiul său, Cornel, a fost arestat pentru viol; merge la secția de poliție, unde este sfidat, scuipat și palmuit de Cornel; încearcă să-și cumpere o prostituată, dar, ca un făcut, toate preferă clienții bine îmbrăcați, parfumați și străini; ajunge să împartă culcușul cu un vagabond, care îi oferă o ureche ascultătoare și o felie de salam și apoi îl buzunărește în timpul somnului; este trezit și mușcat de un câine și așa – fără slujbă, fără nevastă, fără copil, fără casă, fără portofel – pornește prin duminica însorită spre centrul de votare. Pe tot parcursul amar-

nicei sale nopți, Florea Ion s-a răcorit și îmbărbătat amintindu-și și recitând discursurile candidatului Buzgurilă despre cum îi va pune la punct pe: tinerii fără Dumnezeu, poliștii obraznici, prostituatele lacome, străinii bogați și aroganți, vagabonzii tâlhari și hienele de câini. În sfârșit, acum poate vota. La centrul de votare îl întâlnește pe candidatul-justițiar. Încă mahmur, cu fața buhăită, mușcat de câine, cu hainele ferfeniță și cu un început de gripă, Florea Ion se înfățișează eroului național, începe să-i mulțumească pentru ceea ce va face și nu-și poate stăpâni, pe lângă emoție, cel mai umed și mai consistent strănut pe care l-a slobozit vreodată. Roșu de furie, Buzgurilă îi dă lovitura finală: îi spune că în țara pe care o va ctitori nu va fi loc pentru oameni de nimic ca Florea Ion. Distrus, acesta îl strânge de gât.

Andrei Gorzo și Matei Florian



# „Am datele luptătorului“

I-am văzut toate spectacolele, începând cu cele din studenția de la Târgu-Mureș și de pe scena Teatrului Național de acolo, până la cele din București, de la „Nottara”, Green Hours, TNB și Teatrul Mic, unde este angajată.

Mihaela Rădescu are o discreție aparte, nu acordă interviuri, și asta nu pentru că nu ar avea ce spune, ci pentru că își practică profesia cu bun-simț și demnitate.

Nu și-a dorit niciodată să fie vedetă, nu s-a „aruncat în față”, nu a așteptat numai roluri principale. Dar actrița căreia mă străduiesc să-i schițez portretul m-a impresionat de când eram mică; nu mai rețin dacă autograful pe care, încă studentă, mi l-a acordat, după **Bietul meu Marat**, nu reprezenta cumva numele ei de fată (Murgu). Apoi a jucat în **Arca lui Noe** de Lucian Blaga, în regia lui Dan Alecsandrescu (la Naționalul târgumureșean), și într-un musical în care cânta „Aici la noi e traiul liniștit,/ Am fost copilul cel mai fericit...”.

De o fragilitate aparentă, are farmecul unei „Pretty Woman” (pentru că, așa cum îmi stă în obicei, încerc să-i atribui o asemănare cu un star hollywoodian, o compar cu Julia Roberts). După nenumărate insistențe, am reușit să-i smulg câteva cuvinte.



**M**-am născut la 27 noiembrie 1962 (deci, sunt Săgetător), la Brașov. Fiind singură la părinți, am fost o răsfățată, deși am crescut într-o familie cu standard mediu de viață; mama era operator radio, iar tata, tehnician. Am fost un copil bun, ascultător, cuminte, dar dinamic. Am făcut balet, de la 9 la 10 ani. Atunci mi s-au îndeplinit toate dorințele. Am avut o copilărie echilibrată, cu prietenii serioase și de lungă durată. I-am bucurat pe ai mei: eram mereu premiantă; deși mă atrăgeau filologia și istoria, nu eram o „catastrofă” nici la științele exacte. Știam pe de rost „Dicționarul actorilor” de la A la Z, iar modelul meu era Natalie Wood. Am început să mă pregătesc pentru actorie încă din clasa a X-a, cu Zoe Anghel Stanca, apoi cu Coca Bloos. În 1981, am dat examen de admitere și am picat. Pe bună dreptate! Eram tânără și nu știam să-mi ascund timiditatea. Am

mai încercat o dată și iar am picat, la București, dar în cel de-al treilea an am intrat, la Târgu-Mureș. Anii de studenție au fost superbi; i-am avut profesori pe Adriana Piteșteanu, Mihai Gingulescu și Vasile Vasiliu. Am fost colegă de an cu Bogdan Caragea și Dorin Andone, care spuneau mereu că sunt cea mai frumoasă și cea mai talentată fată din clasă (eram singular!). Am debutat pe scena Teatrului Național din Târgu-Mureș, în anul II, în piesa **Milionarul sărac** de Tudor Popescu. În anul III, m-am căsătorit cu Vlad (Rădescu - n.n.). L-am cucerit scriindu-i pe capota mașinii „Catch me if you can!”. Fetița noastră este mândră că e târgumureșeancă. S-a acomodat destul de greu la București. Sufletul ne-a rămas tuturor acolo; în fiecare vară ne întorcem la Târgu-Mureș. Vlad are mai degrabă o structură de ardelean așezat, deși este bucureștean. Nu mi-aș fi dorit vreodată să plec din Târgu-Mureș. Pentru mine, profesional, a fost importantă colaborarea cu Victor Ioan Frunză, în regia căruia am jucat ulterior și la București, în **Tamerlan cel Mare**, la Teatrul Național. În 1997, Leopoldina Bălănuță mi-a întins mâna și mi-a dat „undă verde” pentru a fi angajată de Dan Micu, directorul de atunci al Teatrului Mic. N-am avut nici o neîmplinire majoră. Îmi cunosc foarte bine limitele și iau lucrurile așa cum sunt, nu-mi creez probleme, știu cât pot, cât aș fi putut. Mi-aș fi dorit să cuprind cât mai multe domenii, să văd cât mai multe lucruri despre care am citit și știu că există.

Sunt un om normal, cu defecte. Sufăr de lipsă de punctualitate. Îmi funcționează, însă, foarte bine instinctul de conservare, știu de ce trebuie să mă feresc. Am forță și noroc, cu soțul, copilul, prietenii mei, oamenii care ne înconjoară. Am născut-o pe Pițilica (Mihaela mică - n.n.) la 23 de ani și mă consider o mamă tânără cu copil mare. Am avut dintotdeauna datele luptătorului. Cred că femeia alege, în momentul în care se știe și ea aleasă.

A consemnat Ioana Florea



# Giuri al nostru

**A**urel Giurumia este actorul care, pentru mine, se confundă cu însăși ideea de umor. Adevărat. Mustos. Lângă el am "crescut" în Teatrul de Comedie, unde i-am descoperit bonomia. Orice întâlnire cu el era o lecție de viață; învățam să trăiesc bucurându-mă de fiecare clipă. E adevărat că l-am cunoscut într-o perioadă când petreceam cu toții foarte mult timp în teatru, unde devenisem, vrând-nevrând, un fel de familie. N-aveam bani, dar eram fericiți. Încă exista o moralitate a mediului teatral și încă mai era viu climatul de prietenie. Și Giuri al nostru, cum îi spuneam, știa să ne facă viața mai frumoasă prin spiritul său, adesea ironic, niciodată răutăcios. Mereu pus pe șotii, ne făcea nenumărate farse în timpul reprezentațiilor sau ne răspundea prompt la cine știe ce interpelare, în culise. Țin minte că, demult, într-un turneu la Constanța, ne îmbrăcam, la cabină, costumele de scenă. Era un frig îngrozitor. Ne clănțaneau dinții.

Descoperisem, zărindu-mă în oglindă, că mă cam îngrășasem. Am spus, nițel cam arogant: „Giuri, dacă îmi mai crește burta, pot să-l abordez și pe Falstaff”. Răspunsul a sosit îndată: „Dragă Vladimir, pentru Falstaff ai nevoie și de talent”. Nu pot uita astfel de replici: hazul lor era dublat de înțelepciune. N-am încercat niciodată să-l joc pe Falstaff.

Plecarea lui din Teatrul de Comedie am resimțit-o ca pe o pierdere personală. Cu el s-a destrămat o lume: cea a generozității, a veseliei, dar și a seriozității, când era vorba de muncă. Giuri al nostru zace, azi, într-o uitare nemeritată și, ca el, câți alți mari actori ai scenelor noastre! Bag de seamă că românul, deși simte nevoia să trăiască la umbra unor mituri – sau tocmai de aceea –, uită să prețuiască valorile de lângă el. Aurel Giurumia, actorul care a jucat în spectacole antologice, ca *Volpone*, *Trei surori*, *Livada de vișini*, *Dispariția lui Galy-Gay*, *Cinema*, *Strigoi la Kitahama*, a împlinit, în martie, 70 de ani. Aș dori



Aurel Giurumia

ca, din când în când măcar, să ne aducem aminte de personalitățile ieșite prea devreme și pe nedrept din vogă, aducându-le omagiul cuvenit. Chiar dacă uitarea tinde să facă parte din condiția noastră de oameni foarte ocupați, ar fi bine să ne oferim răgazul unor aduceri-aminte pentru cei care ne-au făcut odată să surădem sau să râdem în hohote. Să ne trăiești mulți ani de aici înainte, dragă Giuri, întru bucuria și prețuirea colegilor tăi de totdeauna!

Vladimir Găitan

# Dan Puric sau fericirea de apoi

**L**a început a fost Cuvântul și Cuvântul era cu Dumnezeu și Cuvântul era Dumnezeu.” Așa începe *Evanghelia după Ioan*. Mi-am ales nesilit de nimeni, poate împins de natură, care mi-a dăruit, se pare, un strop de har, Golgota cuvântului scris. El mi-a fost calea și nădejdea, osânda și curajul. Dar, de la o vreme, am început să intuiesc, să înțeleg, cu rezerve și cu teamă nemărturisită, că el, Cuvântul, era la început Dumnezeu, dar mai apoi omul a vrut să-l conștate pentru sine, să-l facă numai al lui, iar el să fie Stăpânul suprem! Motiv pentru care cuvântul a căzut mereu în păcat, gudurându-se, ba în stânga, ba în dreapta, umilindu-se



foto: Mihail Cratofil

Carmen Ungureanu și  
Dan Puric în *Toujours  
l'amour* la TNB



și mărturisindu-se fals, rătăcind printre noi și în noi. Într-o seară de început de mileniu, într-o țară imponderabilă în faptă și cuvânt, unde totul plutește în vid și plânge în taină, la spectacolul lui Dan Puric *Toujours l'amour* am avut o răscritoare revelație. Tocit de vreme și de oameni, cuvântul cade adesea în banalitate și nimicnicie, deasupra lui rămânând ideea, gestul, trăirea, creația pură, lumina și sufletul. Se pare că la început a fost nu cuvântul, ci gestul omului: gestul de a rupe fructul oprit din pom și de a mânca din el...

Spectacolul lui Dan Puric ne-a smuls din zarca tranziției, în care ispășim o

pedeapsă fără a fi fost condamnați și fără a avea dreptul la recurs, și ne-a transpus într-o lume a feeriei, a bucuriei redescoperirii vieții din viață. Aproape două ore de vis și generozitate, în care am gustat din miracolul creației fără cuvânt! În acea seară, după ce ostenisem și mă împăcasem oarecum cu gândul că de la un timp viața e de ajuns, am început brusc să mă dezmeticesc, să redescopăr ceea ce știam: că omul poate binecuvânta sau profana această lume; viața! Carmen Ungureanu și Dan Puric au închinat un poem subtil și plin de sensuri emoției, gestului, mimicii, dansului,

expresivității, comunicării fără cuvânt, într-un secol atât de bolnav de epidemia verbului impus, plătit, dictat. Cei doi ne-au spus povești simple, dar eterne despre naștere și moarte, despre iubire și neînțelesul destin uman. Arta era un miraj, scena – un altar de binecuvântare și regăsire de sine. În cartea sa *Expresivitatea ideilor*, H. Wald scrie: „În culturile orale gesturile joacă un rol atât de important, încât «stilistica» lor ar putea spune: «Gestul este omul însuși»”. În spectacolul acesta gestul am fost noi, oamenii.

Viorel Cacoveanu

## Sp proscenium

Theodora Herghelegiu:

# „Oricând putem greși...”

Prima dată când i-am auzit numele a fost acum câțiva ani, la festivalul de film studentesc Cinemaiubit, unde a luat Premiul pentru cea mai bună actriță. Astăzi, este regizoare de teatru (a terminat în 1998, la clasa Cătălinei Buzoianu), are propria companie, Teatrul Inexistent, își scrie o parte dintre textele de spectacol. Când i-am făcut tot acest istoric, a râs și a spus...

Sunt un artist complet! Am mai avut și alte experiențe actricești decât cea pe care ai menționat-o. Primul film în care am jucat a fost *Sâmbătă seara*, în regia lui Radu Dragomir, apoi am avut un rol mic în *Terminus Paradis* al lui Lucian Pintilie. La Ovidiu Georgescu o să am două roluri, tot mici, iar dacă Radu Dragomir va face lung-metrajul pe care și-l dorește, o să joc chiar într-un rol principal.

**Ai încercat să fii actriță de teatru?**  
Mă omoară traul.

**Cum te ajută, în munca de regizor, experiența de actriță și cea de scriitor?**



Cochetez puțin și cu pictura, dar încă nu mi-am deschis o expoziție. (*Râde.*) Sunt un om care, din copilărie, se simte artist. Veleitățile mele artistice se conțin unele pe altele, se combină și fac un tot. În sensul că, de exemplu, când scriu un text dramatic, nu pot să uit că sunt regizor. Când interpretez un personaj într-un film, chiar dacă am un cadru scurt la cameră, regizorul din mine, automat, mă corectează; deși încerc să fac abstracție de existența lui, undeva, în subconștient, freamătă. La fel, dacă pun în scenă un text, imediat mă gândesc cum l-aș fi scris eu. Până la urmă cred că, în momentul în care crezi ceva, toate dimensiunile tale artistice concură.

**Cum ai ajuns să faci Regie, după ce ai terminat Literele?**

De când eram mică, am vrut să fac actorie. Dar, când am terminat liceul, în 1986, admiterea la I.A.T.C. era dificilă. Încă de atunci scriam și îmi



plăcea să citesc, aveam un întreg univers format de lecturi, pe care îl populam cu fantasmе. Mi-am zis că nu-i momentul să merg spre actorie, pentru că n-am șanse, iar înfrângerile repetate m-ar durea foarte mult. Totuși, după Revoluție, m-am îndreptat spre teatru. Aveam 26 de ani și era cam târziu să devin actriță, așa că am dat la Regie.

### Spuneai că ai structură de artist. Ce înseamnă asta?

Să fii într-un anumit raport cu lumea, cu oamenii, să ai o anumită percepție a tot ce se întâmplă, de la frunza care cade până la relațiile interumane. Să ai o anumită atitudine, dar să și produci ceva. Altfel, rămâi doar o structură "de artist". (Răde.)

### Tu ai vrut neapărat să „activezi” în București, sau așa s-a întâmplat?

Am vrut să lucrez cu anumiți oameni, care, întâmplător, erau aici. Dacă ei s-ar fi dus la Tuzla, probabil că aș fi plecat după ei. Interesant e că, la un moment dat, am lucrat cu niște tineri care, ulterior, s-au angajat la Piatra Neamț pentru cel puțin câteva stagii. Nu demult, am colaborat din nou cu ei, la Bardo Blues, și mi-au spus că vor să vină să lucreze la Teatrul Inexistent, chiar dacă vor face naveta. Ceea ce înseamnă că își doresc să împace și capra, și varza, adică sistemul de stat cu cel alternativ. Mai mult, că vor să schimbe puțin aerul. Să nu uităm că teatrul din Piatra Neamț nu este, totuși, ruginit la încheieturi. Are o trupă tânără și foarte bună. Ei bine, o parte din ea își dorește să facă teatru și în sistem alternativ.

### Să presupunem că ai face un spectacol la Teatrul Național. Ar veni după tine acolo?

Da. Până la urmă, nu e important unde, ci cu cine. Trupa noastră de la Teatrul Inexistent este formată din oameni absolut speciali, care funcționează după criterii deontologice ireproșabile. Au multă generozitate, sunt capabili de muncă și iubire.

### Așa sunt ei, sau au anumite condiții în care să se desfășoare?

Cred că oricine are datele astea ajunge la Inexistent. (Răde.) Îi atrage ca un magnet. Ne „simțim” unii pe alții. Aici e rost de un climat în care te poți împlini artistic.

### Spectacolele pe care le faci sunt, de obicei, foarte teatrale. Ai o „rețetă” pe care o respecți?

Să se vadă actorii. Să declanșez în ei potențialul maxim de energie creativă. Dacă asta e teatralitate, atunci probabil că despre asta e vorba. Cum



Domnul și doamna Oval (cu Andrei Aradits, Antoaneta Zaharia și Dana Voicu)

fac? La mine, granițele dintre profesie și „private life” sunt estompate. Nu văd teatrul ca pe o meserie, ci ca pe un mod de a fi. Viețile noastre particulare, a mea și ale actorilor, s-au amestecat, dramele ni s-au conjugat. Un exemplu în acest sens este experiența de la Piatra Neamț, cu Bardo Blues. Din cei nouă actori cu care am lucrat, cunoșteam trei sau patru. A fost nevoie ca între mine și cei necunoscuți să se nască un „curent electric”, o comunicare, o asimilare reciprocă, o „deschidere a chacrelor”. La un nivel primar, e drept, pentru că, în timp atât de scurt, nu poți afla viața unui om. Dar, după discuții, întâlniri, mici evenimente, la acest nivel primar, minim necesar, am simțit că îi „conțin” pe actori. Atunci am putut să încep, ușor-ușor, să modelez materialul respectiv. Mai întâi prin tatonări, apoi din ce în ce mai plină de încredere. Și ei au fost deschiși, devotați. S-au lăsat „luați în posesie”, în sensul frumos al cuvântului. Relația actor-regizor, la care eu țin foarte mult, este doar o parte a discuției despre teatralitatea spectacolelor mele. Mai e, apoi, „paranoia” mea regională: nu pun în scenă decât texte care mă provoacă. Fie prin ineditul scriiturii, cum a fost cazul la Cum se face..., unde se spun indicații și nu replici propriu-zise, fie prin faptul că textul cere performanță actricească; spre exemplu, are un personaj care sau cântă rusește, dansează spaniolește și merge în mâini, sau bate step în timp ce cântă ca Edith Piaf. În sfârșit, dacă propune un spațiu inedit, sau vibrează cu biografia mea, așa cum va fi un spectacol după un text de Ștefan Caraman, despre dragostea care trece sau nu dincolo de moarte. Așadar, dacă îmi este stărnită curiozitatea, se declanșează imaginarul, „crampele”. Dar întotdeauna le controlez. Obsesiile, bucuriile, durerile mele personale nu sunt mai impor-

tante decât actorul, pe scenă.

### De ce îi dai atâta atenție?

Pentru că teatrul este cu și despre oameni vii. Când am să fac film, mă voi ocupa de scaune, de nori care se transformă în gârgărițe...

### Mai vorbește-mi despre relația ta cu actorii. Îți place să-i domini?

Nu, institui o democrație totală. Detest să fiu dominată, pe orice plan, și nu-mi place nici să domin. Cred că termenul de „parteneriat artistic” este cel mai potrivit. Propunem, negociem, decidem cum este mai bine. Oamenii cu care lucrez au acea calitate pe care un regizor o dorește atât de mult la un actor: maleabilitatea. Nu apar conflicte de interese sau conflicte de opinii decât în măsura în care ele există în orice laborator de lucru unde disputele sunt constructive.

### De ce i-ai ales tocmai pe cei cu care lucrezi acum?

Talentul și capacitatea de a fi devotați acestei cauze „alternative” au întâietate. Faptul că te limitezi, ca actor, să-ți „prestezi” talentul pe scenă, apoi dai mâna cu ceilalți și-ți iei rămas-bun, poate fi minunat într-un teatru de stat. Dar, în condițiile unei companii independente, nu se poate. Sistemul particular, în locul pe care tu îl lași gol, se surpă. Încep să apară găuri, ca în asfalt. Aici, spiritul de echipă este la fel de important ca talentul.

### Ce înseamnă pentru tine „alternativă”?

Să spui ceea ce crezi, cu maximum de curaj, fără să fii cenzurat, inhibat, coordonat, constrâns. Singura noastră constrângere e cea financiară. Dar am hotărât să nu ne mai pese de ea și să ne vedem de treabă, în măsura în care putem să o ignorăm. A fi „alternativ” înseamnă a fi liber.

### Dar asta nu e ceva normal?



În sistemul românesc și, probabil și în cel internațional, *main stream*-ul de stat are o cotă de constrângere substanțial mai pregnantă decât sistemul alternativ. Depinzi de niște oameni care sunt angajați, de birouri, de niște criterii de organizare a muncii care sunt stricte și – hai să spunem lucrurilor pe nume! – proaste. Alternativa e să fii liber să te organizezi cum vrei. Atunci se întâmplă un fenomen interesant: cresc autoexigențele și autocenzura. Fiind un artist matur și responsabil, ai grijă să nu calci în străchini, devii atent și exigent cu tine însuși, exagerat de vigilant, de treaz. Nu-ți permiți să scazi calitatea sub o anumită cotă. În momentul în care există concurență cu sistemul oficial, după un lucru prost ai pierdut totul. Pe scena oficială îți mai permiți să te împiedici, sau, cum spunem noi, să „dai o băcă”.

**De ce?**  
Pentru că, oricum, din obișnuință și din inerție, oamenii vin să ia bilete la acest tip de teatru, deci există public. Poate să aplaude sau să fluiera, dar e prezent.

**Se vorbește foarte mult despre publicul-țintă. Cărui public te adresezi?**  
Îmi doresc spectatori între 12 și 80 de ani. Totuși, dorința nu prea concordă cu realitatea: montările mele au spectatori mai ales între 16 și 30 de ani.

**De ce se întâmplă așa?**  
Poate că un sociolog ar răspunde mult mai adecvat. Cred că este vorba despre setea de nou a generației tinere. Pare un clișeu, dar e un fapt real. Conservatorismul, tradiționalismul, neîncrederea publicului față de noul teatru mă supără foarte mult. Am auzit oameni care nu au fost niciodată la o producție particulară, spunând: „Voi, ăștia, experimentați pe nervii noștri...”. E o prejudecată. Ei bine, ea se anulează mai curând la oamenii tineri.

**Și ce aduce nou teatrul tău?**  
E un teatru viu, ceea ce nu înseamnă că e neapărat și nou, decât în contextul în care teatrul românesc a cam căzut în amorțeală. Aduce un val de revigorare. Dar, e adevărat, teatrul viu ar trebui să fie un lucru normal.

**Vorbești despre un val de revigorare. Eu mă gândesc că el este destul de slab reprezentat. Se reduce la vreo două-trei „voci”.**  
Nu știu ce să spun. Există multe

lucruri noi și în spectacolele regizorilor trecuți de vârsta generației mele.

**Deci revigorarea nu ține de vârstă, iar, până la urmă, alternativa se referă la lipsa de talent. Chiar, nu mi-ai spus cum definești alternativa.**  
Prin aer proaspăt. N-are nici o legătură cu vârsta. Vorbim despre „revigorare” ca estetică teatrală. Ne putem trezi că, peste câțiva ani, Dinu Cernescu, sau Ion Cojar, face un spectacol la Backstage, în beci, pe lângă care orice producție a lui Radu Afrim, Theodor-Cristian Popescu sau a mea pare îmbătrânită. În teatru nu există reguli, rețete. Îmi doresc să fie așa: să mor de invidie că Ion Cojar ne-a întrecut în prospețime.

**Dar beciul nu este un scop, ci un mijloc.**  
Este un loc unde ni s-au deschis niște uși. Ușile teatrelor de stat cam stau zăvorâte. În provincie, unde am avut o experiență cu spectacolul meu de licență, tinerii regizori sunt privați... sunt doar priviți (*râde*)... și lăsați de izbeliște. Suntem mulți, e adevărat. Nu e loc pentru toată lumea.

**Ce-ți dorești de la Teatrul Inexistent? De ce l-ai „inventat”?**  
Vrem, deși sună cam proletcultist, să ajutăm oamenii să comunice mai bine între ei. Să fie mai deschiși, mai toleranți, să se iubească mai mult între ei. Apoi, ne propunem să punem în valoare întreg potențialul artistic al actorului, coregrafului, scenografului, regizorului. Eu, personal, nu vreau să mor cu nimeni de gât. Vreau ca aici să fie o rampă de lansare. Actorii mei să fie descoperiți de regizori mari, de film și de teatru, să fie luați în roluri importante. În ceea ce privește repertoriul, știu că suntem, într-un fel, dependenți de spații mici. Nu putem să facem Shakespeare în manieră clasică.

**Dar dacă ai avea bani, ai face-o?**  
Pe scena mare de la Național? Probabil că da. De ce nu? Dar având în vedere că, deocamdată, suntem legați de spații speciale, și textul trebuie să concorde cu ele. Prioritare sunt, pe cât se poate, textele contemporane, de autori în viață, români și străini.

**De ce?**  
E o zonă care mustește de miez și e puțin speculată. Mai avem în vedere spectacolele interdisciplinare. De pildă, există un proiect de spectacol care va combina arhitectura, teatrul și filmul. Are la bază o idee a lui Octavian

Neculai, arhitect, scenograf și artist plastic. Se va numi **Spațiul meu**, adică spațiul din interior, al eului. Este despre cum mă percep eu, ca individ, față de cum mă văd ceilalți. O temă atât de generoasă nu poate fi susținută, la ora actuală, decât dacă recurgi și la alte mijloace decât cele strict dramatice.

**Cum spuneai că publicul poate deveni mai tolerant?**  
Orice i-ai da, un text de Shakespeare sau o piesă contemporană, trebuie să-i dai cu multă dragoste și cu încrederea că darul tău ajunge undeva, la cineva. Asta am învățat de la Marcel lueș, pe care îl admir, îl iubesc și-l respect nespus. Eram, odată, într-un moment de decepție majoră, nu mai vedeam sensul de a continua profesional și l-am întrebat „De ce?”. Dumnealui mi-a răspuns, printre multe alte lucruri înțelepte și frumoase: „Pentru ca să dăruiești”. „Și dacă nu mai ai cui?” „Îndeplinește-ți actul de dăruire și, când îl vei fi terminat, totdeauna se va găsi cineva căruia să i-l dai.”

**Au existat momente când ți-ai dat seama, concret, că cineva a primit?**  
După recitalul Danei Voicu, **Să zboari spre paradis**, au fost spectatori care ne-au mărturisit: „De trei zile nu ne putem gândi la altceva”. La fel, după **Domnul și Doamna Oval** s-a spus: „E tulburător”. Cum înțelege fiecare ceea ce vede, cum își modifică sau nu percepțiile este o problemă intimă, a lui. Dar reacțiile oamenilor care au văzut spectacolele noastre îmi confirmă că a ajuns la ei câte ceva. Sfatul domnului lueș a funcționat. Vreau să fac o paranteză aici. Relația Teatrului Inexistent cu Marcel lueș nu a fost cea de la angajat la patron, ci de la copii care aveau nevoie de un zămbet, de o îndrumare, de o mână întinsă, la inger păzitor. Suntem tineri, la început, ne bucurăm mult că avem succes și că publicul ne iubește, dar, pe de altă parte, suntem conștienți că oricând putem greși. Drumul e lung, în fața noastră.

**Cum vezi acest drum? Cum ai vrea să arăți, artistic, peste 50 de ani?**  
Nu știu dacă voi avea copii, dar aș vrea să-i văd pe copiii colegilor mei de la Inexistent, sau pe nepoții lor, făcând spectacole care să nu semene în absolut nici o privință cu ceea ce facem noi acum. Să urmeze suflul vremii lor, să fie noi, revoluționari și proaspeți. Atunci, să ne scrie sau să ne dea telefon și să ne spună: „Am avut succes. Am rupt sala”. Atât.

**Mirona Hărăbor**



# Nevoia de a greși

**D**e data aceasta, Casandra s-ar putea să fie crezută: de cei patru tineri pe care îi aduce la rampă (incluzându-l pe regizor) cu siguranță vom mai auzi.

Dar depinde cum. În **Noaptea asasinilor** de José Triana, trei adolescenți plănuiesc să își omoare părinții. Totul începe ca un joc, ca o glumă. Decorul – patru perdele negre ce micșorează spațiul scenic, având la mijloc un imens tablou de familie cu membri supraponderali și mulțumiți – plonjează întreaga acțiune într-o atmosferă de bălci nevino-vat și macabru totodată.

Spectacolul este inegal și nu are o logică prea strictă a întâmplărilor. Succesiunea acțiunilor ține mai mult de puterea spectatorului de a reconstitui ceea ce trebuie să se fi petrecut. Faptul, scuzabil prin caracterul dificil al textului la care s-a oprit Alexandru Berceanu (student în anul IV, clasa prof. Liudmila Szekely Anton), este, totuși, destul de supărător. Greutatea de a urmări balansul personajelor între real și imaginar, de a depista exact momentul când acestea se cufundă în planul mental îl face pe spectator să scape din vedere faptul cel mai important: ce anume determină intențiile ucigașe? Pierzându-se această explicație, singurul motiv al fiului, Lalo, de a-și omori părinții pare teribilismul. Inserarea în spectacol a unei știri televizate despre o crimă asemănătoare confirmă ideea falsă a caracterului influențabil al adolescentului.

De fapt, Lalo (Alexandru Papadopol) plănuiește crima prin sufocare din sufocare: se simte aneantizat ca personalitate de autoritatea, voința și

(mai rău!) dezinteresul și mărginirea părinților. Din păcate, replici precum „Eu vreau viața mea. Vreau zilele mele, orele mele, minutele mele. Măcar minutele mele... Gândește-te că am fost totul pentru ei. Mai puțin o

marea firească a îndelungii asupriți părintești.

Reprezentarea părinților prin marionete – soluție vizual bună – nu este foarte fericită din punctul de vedere al logicii spectacolului: dacă părinții



Noaptea asasinilor de José Triana la „Casandra”

ființă de carne și sânge”, „... ca și când viețile ne-au fost împrumutate și noi nu avem drept asupra lor”, „Discutați ca și când casa asta s-ar reface din vorbe – mereu din vorbe” nu au relief necesar ca să dezvăluie fără dubiu motivul planului criminal. Spuse cu avânt egal, replicile nu conturează nici un fel de nuanțe psihologice. Astfel, personajele par mâ-nate de inconstanță. De exemplu, candoarea Bebei (Rodica Lazăr) reiese mai mult din trăsăturile actriței decât din interpretare, iar opunerea Cucăi (Dalina Vellini) nu pare a fi ur-

sunt marionete, eliminarea lor este un act nenecesar. Mai mult, marionetele știrbesc – prin însăși prezența lor – din simpatia pe care am fi tentați să i-o acordăm lui Lalo și, în ultimă instanță, diminuează tragicul. Este de salutat decizia Studioului „Casandra” de a sparge tiparele uniformelor examene de clasă și ale spectacolelor pe texte a căror clasicitate se presupune că va masca neîndemânările (inerente?) debutului. Uneori tinerii trebuie lăsați să greșească pentru a crește.

Daria Dimiu

**Î**n noul mileniu, „Casandra” nu își dezmente tradiția. Foarte tinerii artiști își asumă și trăiesc experiența începutului de drum. Regizori, actori, scenografi s-au întâlnit, și-au mărturisit gândurile, s-au privit în ochi și au hotărât să vorbească. Ana Mărgineanu (Regie Teatru, UNATC), Alina Herescu (Scenografie, Academia de Artă), Gabriela Albu (Universitatea de Arhitectură), alături de un grup de studenți actori de la UNATC, vorbesc despre ei, despre

## Violența împotriva violenței

tinerete și despre anormalitate în contextul existenței cotidiene, anormalitate care îi agresează și pe care nu o pot ignora într-un spectacol ce

transformă **Cronici din toate zilele, cronici din toate nopțile** de Xavier Düringer într-un „jurnal cu nopți albe și zile negre al tinerilor...”, după





Cronici din  
toate zilele ...  
(U.N.A.T.C.)

cum mărturisește Ana Mărgineanu. Cuplurile Lucie (Mădălina Constantin) și Fred (Bogdan Dumitrescu), Sylvie (Ada Simionică) și Gaspard (Ioan Andrei Ionescu) sunt prinse în vârtejul unor lumi aparent diferite: una de succes, a unui fotograf și a unui fotomodel, și una modestă, a unor tineri care învață să se iubească. Ei trăiesc, însă, în același univers interior, bântuit de dramele singurătății, frământat de nevoia acută de a primi și oferi dragoste și protecție. Sunt cuprinși de spaime care-i aduc la disperare. Și-au pierdut din inocență, din naivitate. S-au rătăcit într-o lume confuză, iar drumul nu mai este ușor de găsit. Fiecare dintre ei poate fi Pierre (Toma Dănilă), cel căruia i se pare că reușește să conducă acest joc al vieții și al morții, sau o prostituată (Antoaneta Cojocar), personaje ce

cunosc derizoriul existenței și singurele care, în final, au puterea de a răspunde la întrebarea: de ce toate acestea? „Pentru că nu ne pasă!” Flash-uri luminoase marchează alternativ, cinematografic, momente din viața celor două cupluri. Însă, această discontinuitate creează tocmai unitatea construcției scenice. Tot mai mulți creatori, în special tineri, apelează în spectacolele lor teme precum drogurile, sexul, violența, tratându-le în mod ostentativ. Ana Mărgineanu ne face să-i urmărim demonstrația până la capăt fără a ne scandaliza și punându-ne pe gânduri. Ne inoculează, cu subtilitate, o atitudine dezaprobatoare și ne convinge să-i fim alături în lupta împotriva violenței.

Alina Mang

# Exuberanță gălăgioasă

**C**ea de-a doua parte a stagiunii bucureștene se bucură de un plus de dinamism, de fervoare și exuberanță tinerească, deoarece studenții actori din anul terminal trăiesc în toată această perioadă, cu emoție, febra premierelor, dar și teama primei confruntări cu spectatorii, dorința de a fi „descoperiți”, de a „da lovitură”.

Ei joacă, cel mai adesea, în fața unui public restrâns, așteptând, însă, la fiecare reprezentație noi spectatori. Am fost la Teatrul „Excelsior”, unde clasa profesorilor Ion Lucian și Victor Radovici de la Facultatea de Arte „Hyperion” prezenta *Cumetrele* de Michel Tremblay. Tinere pline de energie și temperament schimbau cu forță replici, dar nu convingeau, pentru că

interpretarea lor nu avea finețea, subtilitatea pe care o presupune analiza atentă a personajului. La sala „Rapsodia”, absolvenții de peste doar câteva luni ai Universității Ecologice (clasa conf. univ. Lucia Mureșan), joacă *Piațeta* de Carlo Goldoni. Fiind un spectacol de absolviție, ei ar trebui să dea în rolurile din această piesă proba talentului, a modului personal de a le construi, utilizând mijloacele însușite de-a lungul celor patru ani de studiu. Textul este bine ales în acest scop, căci are o acțiune alertă, personaje clar conturate, e ofertant pentru montare și generos din punctul de vedere al partiturilor actricești. Dar toate acestea nu au fost fructificate în spectacol. Domina vorbirea afectată și nefirească, mișcarea scenică agitată, oboșitoare. Spectatorii au fost martorii unei demonstrații de histrionism, în care interpreții nu au valorificat suficient datele esențiale, pe care se presupune că le posedă în mod necesar un viitor actor: mobilitate scenică, dezinvoltură, memorie vizuală, auditivă, exuberanță - ce-i drept, puțin prea gălăgioasă....

A. M.



Cumetrele  
(Universitatea „Hyperion”)



# Quills versus Sade

**M**ai întâi a fost piesa **Quills**, care a câștigat premiile Obie și Kesselring, sporind faima dramaturgului Doug Wright, apreciat pentru originalitatea subiectelor abordate, pentru provocatoarele idei promovate, pentru ironia totdeauna inclusă. Umorul fin ce face suportabile atrocitățile și perversiunile abundente este și principala calitate a filmului cu același titlu, realizat de către Philip Kaufman pe un scenariu comandat chiar autorului. Din dubla filmografie de scenarist și regizor a lui Kaufman trebuie amintit neapărat **Henry și June**, ecranizare după cartea în care Anais Nin își povestește idila cu Henry Miller și soția acestuia. O experiență importantă care, cu siguranță, a contat, căci **Quills** este încărcat de o vibrantă senzualitate. Dar aceasta este doar una dintre multiplele dimensiuni ale filmului, care nu se rezumă doar să relateze ultima perioadă din viața marchizului de Sade, petrecută la azilul Charenton, ci lansează interogații legate de limitarea libertății de exprimare, cenzura coercitivă sau... provocatoare, granițele dintre sexualitate și pornografie, artă și kitsch etc. Acestea au fost de fapt și intențiile inițiale ale dramaturgului: „Scriind o piesă despre Marchizul de Sade, am vrut să prezint mai puțin faptele concrete din viața sa, cât spiritul în care și-a trăit-o. În

același timp, m-am oprit asupra argumentelor pro și contra cenzurării scrierilor sale, explorând lupta eternă dintre extremiști și moraliști”.

Povestea filmului francezesc intitulat, simplu, **Sade** începe tot de la o piesă, celebra **Marat-Sade** a lui Peter Weiss, care i-a incitat pe doi amici, unul scriitor, celălalt gazetar, de formație istoric. Acesta din urmă a purces la investigații pe cont propriu și, în 1983, îi apăsă volumul **La Maison Belhomme**. Romancierul nu s-a lăsat mai prejos și, când i s-a comandat un scenariu despre acest personaj, a scris o carte, **Teroare în budoar**, ce avea să stea la baza recentului film regizat de Benoît Jacquot. Vidul de informație biografică a permis să se fabuleze, speculându-se existența în epocă a unor „case de sănătate” unde, contra cost, se puteau obține certificate atestând nebunia, pentru a se evita ghilotina! Proiectul acestei ecranizări l-a interesat chiar și pe Jack Nicholson, dar producătorul vorbise deja cu Daniel Auteuil, de pe când visa la Stephen Frears ca regizor.

Până când importatorii autohtoni vor risca să cumpere un film european cu un destin atât de întortocheat, merită acordată atenție filmului decretat „cel mai bun din 2000” de către Asociația Națională a cronicarilor de film din S.U.A. Deja deținător al unei statuete, protagonistul, australianul Geoffrey

Rush, este nominalizat la Oscar. Strălucirea malefică pe care o izbutește și de astă dată este explicată de către regizor într-un mod foarte interesant: „Geoffrey mi s-a părut cea mai inspirată alegere, deoarece marchizul era un personaj teatral, iar Geoffrey este prin excelență un om de teatru”. Actorul continuându-i gândul, încheie cercul demonstrației: „Marchizul era o minte extrem de inteligentă într-un trup sălbatic, subjugat de erotism. Furia și resentimentele sale se manifestau printr-un ciudat simț al umorului”.

Amendată de autoironie și sarcasm, forța de seducție trece ecranul și se răsfrânge benefic în conștiința spectatorului contemporan, confruntat cu o epocă reconstituită cu minuție expresivă (vezi culoarele închisorii, somptuozitatea palatelor și, nu în ultimul rând, confortul sofisticat al apartamentului carcerial), dar mai ales cu titanismul unei personalități controversate și astăzi. Fiindcă opera sa are capacitatea de a relativiza valorile anchilozate ale unei umanități ipocrite căreia i-a pus oglinda în față, în felul său, șocant și ireverențios, dar genial. Cert este că Marchizul legendar a făcut omenirii un cadou de care aceasta trebuie să fie conștientă că nu se va mai dezbăra nicicând: sadismul!

Irina Coroiu

## Sc moartea unui artist

# Mitică lancu

**F**ăcea parte din categoria rară a actorilor de comedie, care, o dată intrați pe scenă (de fapt, izbucniți pe scenă, fiindcă avea un stil exploziv de a-și face apariția, contrazicând toate schemele regizorale și răsturnând toate orizonturile de așteptare ale publicului) și o dată rostindu-și prima replică, declanșau

hohote de râs și ropote de aplauze. Mitică lancu era, cu alte cuvinte, un mare talent, dotat anume pentru comedie, pe care eu obișnuiam să-l asemuiesc cu Birlic, având, tot așa, o structură mobilă, proteică, în stare să umple cu viață și haz fiecare rol. Mai ales cu acel Birlic din filmul **Două loturi**, degajând umor și tristețe, con-





comitent agresor și victimă, învingător și învins. Mitică a avut mai puțin noroc decât predecesorul său, fiindcă juca într-un teatru din provincie, la Galați, altminteri un teatru bun, onorat de regizori importanți, de la Crin Teodorescu și Valeriu Moisescu, la Adrian Lupu, Nicolae Scarlat, Mircea Cornișteanu, Alexandru Colpacci, Magdalena Klein, Victor Ioan Frunză, cu o trupă solidă și cu un public remarcabil, dar, fatalmente, prea puțin numeros. Faima lui Mitică lăncu a depășit însă granițele orașului dunărean; criticii scriau despre el, îl copleșeau cu elogii, cu premii. El accepta cu falsă modestie laudele aproape unanime, ochii îi

scânteiau de bucurie și se simțea fericit după fiecare rol, ceea ce nu l-a împiedicat, totuși, să se retragă acum câțiva ani din teatru, în chip misterios, în plină și matură putere creatoare. Ca să se consacre agriculturii, spunea el, jumătate în glumă, jumătate în serios, ori poate numai în serios.

Nu pot să-l uit, în unchiul Vanea - în regia lui Adrian Lupu -, mânuind un buchet de flori destinat Elenei Andreevna. Era extraordinar: o întreagă strategie de seducție desfășurată de un iremediabil timid! Un fel de Charlot din *Luminile rampei*... Nu pot să-l uit, de asemenea, în rolurile din piesele mele - și nu au

fast puține aceste roluri --, umplând scena cu prezența sa provocatoare, fascinantă, solară, și trebuie să-i mulțumesc încă o dată pentru lumina pe care a dat-o personajelor concepute de mine și întrupate de el, deși această mulțumire vine prea târziu pentru el, iar eu mă simt, din acest motiv, nespus de trist și profund vinovat de ingraturitudine...

A murit pe neașteptate, în împrejurări dramatice, iar noi, spectatorii și prietenii lui, preocupați de grijile zilnice, n-am avut timpul necesar să-i spunem cât de mult l-am admirat și l-am iubit...

Dumitru Solomon

dialog

# Privatizarea eficienței culturale

– de vorbă cu Kiss Törék Ildikó, directoarea teatrului Studio „Kiss” de la Oradea –

Dragă Ildikó, iată, s-au împlinit cinci ani de când tu și Varga Vilmos, soțul și partenerul tău, nelipsit din nici un proiect teatral, „ați pus” de un teatru particular de limbă maghiară, știind că nu vafi ușor, dar plăcându-vă lupta, zbaterea, aventura... Mulți s-au îndoit, atunci, că veți rezista, dar Teatrul Mic (kiss înseamnă mic) a crescut, l-ați putea reboteza Nagy (mare), dacă acest simplu joc de cuvinte ar rezolva problema...

Da, uite cum a trecut timpul... Chiar dacă nu ne-a fost ușor în toți acești ani de adevărată aventură, cum spui tu, mie nu-mi place să mă lamentez, socotind că am datoria să muncesc și să lupt cu toate greutățile, pentru că eu singură mi-am ales această profesie și niciodată nu mi-am imaginat că voi reuși bătând din palme... deși bătutul din palme, aplauzele, fac parte din partea plăcută a vieții noastre. Nu m-am așteptat niciodată ca binele să-mi vină de la sine, fără efort, fără muncă, fără luptă. Îmi vine greu să-i înțeleg pe unii directori de teatru

care stau senini, neavând habar încotro ar trebui s-o ia, neavând cunoștințe manageriale potrivite cu teatrul de azi, nu cu cel de-acum 20 de ani. Și de fapt contribuind prea puțin, sau deloc, la progresul actului teatral.

Cu alte cuvinte, ignorând faptul că au la dispoziție banii comunității, ai contribuabililor, unii dintre ei continuă să accepte angajați-balast, să organizeze munca „după ureche”, să nu le pese de eficiența culturală...

Eu, una, cred că un teatru - și unul particular de ce-ar face excepție? - trebuie să-și pună mereu întrebarea „Pentru ce existăm?”. Dacă ne este limpede, atunci întregul program decurge de aici. Știu că am datoria să jucăm pentru tinerii din oraș numeroase spectacole de poezie. N-am voie să-i uit nici pe dramaturgii talentați, indiferent de nația lor, și nici pe colegii noștri, actori și regizori, slujitori ai teatrului. Așa se face că avem în program spectacole cu caracter

monografic, precum și spectacole omagiale (nici o asemănare cu cele dinainte de '89) dedicate unor colegi sau unor scriitori.

Din încasările biletelor, știe toată lumea, se obține cam o treime din cheltuieli, iar de aici 5% se duc la UNITER (bine-ar fi să știm ce se face cu acești bani!), 2% sunt impozit de spectacol (nici aceștia nu prea știu încotro o iau). Prin urmare, trebuie să căutăm, mereu, noi surse de câștig. Exclusiv pe sponsori nu ne putem baza. Cei care au bani, majoritatea dintre ei, nu prea iubesc nici teatrul, nici cultura, iar cei care ne iubesc sunt săraci... Și dacă știu ce greu este să duci până la capăt un proiect teatral, atunci sunt foarte atentă ce destinație dau fiecărui banuț, nu-mi permit să-l risipesc sau să-l dau oricum, oricui. Noi avem foarte puțini colaboratori. Eu, de pildă - și Vilmos la fel -, fac de toate: șofez, țin socoteala cheltuielilor, achiziționez materiale, fac organizare, depistez noi segmente de public, identific noi



spații și noi locuri unde putem juca, organizăm turnee, deplasări, citesc mult teatru și nu numai (*între timp, a mai urmat la facultate Sociologia culturală* – n.n.), redactez caiete-program și afișe, mă ocup de mediatizarea spectacolelor noastre, caut colaboratori artistici și tehnici, negociez cu ei, învăț rolurile în care neapărat mă distribui (ca și pe Vilmos) ca să mai scădem din devize – și ca să jucăm, evident, doar suntem actori. Deci jucăm, repetăm, dar ne îngrijim și de vânzarea билетelor, și de curățenia teatrului nostru, care se află într-un beci frumos amenajat și dotat după posibilități... Cred că azi trebuie să luptăm cu vechi și păgubitoare mentalități (cele cu „să ne dea, să ne facă, de ce altul și nu eu, de ce eu și nu altul”), cu inerții, cu deprinderi rele.

**Am urmărit cu atenție stagiunea voastră. A fost o stagiune bună, poate cea mai bună de când existați. Vorbește-ne despre ea.**

Am început cu succes. Spectacolul nostru cu **Angajare de clown** de Matei Vișniec a fost nominalizat la „Săptămâna teatrului scurt”, în toamna trecută, iar actorul Dobos Imre a fost distins cu Premiul de interpretare masculină. L-am jucat și la Budapesta, cu două săli arhipline. Am jucat, eu și Vilmos, spectacole-recital de poezie clasică, de pildă **Raza de soare**, **Sub cerul senin**, **Ady** – unele au și trecut de 70 de reprezentații –, un spectacol bilingv, în colaborare cu

Fundația Academia Civică din Bihor, **Gornistul** de Ștefan Zicher, spectacole-monografie după Kocsis István, Zilahy Lajos și Dioszilagy Ibolya, seri omagiale dedicate regizorului Szombati Gille Ottó. Și, după luni de muncă, am avut o premieră ambițioasă chiar și pentru mari trupe teatrale: **Tragedia omului** de Madách Imre. Am organizat prima ediție a „Festivalului teatrelor studio din bazinul subcarpatic”, la care am avut câteva trupe extrem de interesante. Am făcut apoi turnee în Germania și în țară, am jucat mult, am avut parte de multe bucurii artistice.

#### Proiecte?

Continuăm seria spectacolelor de poezie, al căror impact asupra copiilor și tinerilor este extraordinar. Ce fantezie bogată au, ce bine se simt la spectacolele noastre interactive! Vom găsi fonduri pentru a putea juca **Tragedia omului**, avem un proiect ambițios cu Fundația Academia Civică – „Interferențe culturale româno-maghiare” –, apoi un spectacol cu măști și muzică, **Csongor și Tünde** de Vörösmarty Mihály și, neapărat, o organizare bună a celei de a II-a ediții a festivalului nostru. Vrem să nu-i dezamăgim pe orădenii care, de-acum, ne cunosc și au început să ne iubească. Ei trebuie să știe că aici, în casa noastră, sunt primiți mereu cu dragoste, că nu ne sunt indiferente nici păreriile, nici impresiile lor. Și că, împreună, învățăm să iubim și să prețuim arta



Kiss Törék Ildikó

aceasta atât de efemeră, dar atât de fermecătoare, care este spectacolul de teatru.

**Elisabeta Pop**  
septembrie 2000

## SI reportaj

# Un teatru național municipal

În trei mici localități românești - Oravița, Focșani, Caracal -, se află teatre de o valoare istorică inestimabilă. Durate la începutul secolului (abia) trecut sau chiar înainte, ele au rezistat uzurii timpului, nu însă și puterii nimicitoare a omului ori indiferenței lui.

Actul de fundație a Teatrului Național Caracal (cum falnic stă scris pe fron-

tispiciul clădirii), conceput în stilul barocului târziu, după planurile unui arhitect celebru, Frantz Billek, datează din 14 iulie 1896. „S-a pus piatra fundamentală a Teatrului Național din Caracal, menit a aduce propășirea culturii locuitorilor orașului”, au scris atunci edilii urbei.

Teatrul a fost inaugurat în 1901, cu stagiunea Societății Dramatice din

Craiova. A urmat Opera italiană a lui Massini, care, cu o trupă de 80 de persoane, a prezentat **Traviata**, **Hernani**, **Bărbierul din Sevilla**. An după an, s-au perindat pe această scenă nume ilustre ale teatrului românesc: C.I. Nottara, Iancu Brezeanu, Agatha Bârsescu, Marioara Voiculescu, Constantin Tănase, George Vraca, Marietta Sadova,



Grigore Vasiliu Birlic... La un moment dat, caracalenii au hotărât că e bine să aibă propria lor echipă de actori. Așa se face că, începând din anul 1944, există aici o trupă permanentă de artiști amatori, care a însuflețit viața culturală a micului oraș.

Între 1985 și 1986, Teatrul Național din Caracal a fost dezafectat în vederea deplasării sale cu câteva zeci de metri, pentru a fi încadrat într-un nou ansamblu arhitectonic, care, așa cum era gândit, trebuia să cuprindă teatrul, Casa Armatei și Palatul Copiilor. Banii pentru manevră și pentru consolidarea clădirii au fost obținuți însă abia în 1989. Evenimentele din acel an au spulberat ideea mutării teatrului; s-a hotărât ca el să rămână pe loc și, după ce lucrurile se vor fi așezat, să se înceapă restaurarea.

În 1996 redevine primar Gheorghe Anghel, cel care mai avusese această funcție timp de ani buni, înainte de revoluție. În cabinetul de la Primărie, lângă scaunul modern pe care îl ocupă acum, se află și jilțul cel vechi, de pe vremea comuniștilor, la care Gheorghe Anghel nu renunță nici mort, pentru că „nu scaunul îl face pe om, ci omul sfințește locul... pe care stă”. Acesta reia, imediat după întoarcere, proiectul de renovare, încercând să facă rost de fondurile necesare. Suma de un miliard cinci sute de mii de lei, obținută cu trudă de la Ministerul Culturii, este însă cu mult sub așteptări, mai ales că primarul dorește ca Teatrul Național să arate la inaugurare așa cum era în 1901, dar să fie dotat cu mijloacele tehnice ale secolului 21.

fost sfătuit să renunțăm la această solicitare păguboasă, în favoarea altora mai importante, cum ar fi amenajările publice, canalizarea - în fond, lucrări care ar putea întoarce repede banii în buzunarele de unde au ieșit”, spune Gheorghe Anghel.

Lucrările de restaurare s-au făcut în proporție de 60% - acestea reprezentând consolidarea structurii de rezistență (scenă, foaiere, balcoane, scări de acces, grupuri sanitare, cabine). Au mai rămas finisajele, instalațiile tehnico-sanitare și materialul tehnic de scenă, care nici ele nu costă puțin. Mai sunt necesare 11 miliarde de lei. Primarul nu se dă bătut: „Chiar dacă pare că toată lumea a uitat de acest teatru, mă gândesc că, în definitiv, el aparține caracalenilor, așa că vom încerca să-l refacem cu orice preț”.

M-a impresionat solitudinea deosebită a primarului, dorința lui expresă de a-mi înlesni o întâlnire cu noul constructor, ing. Nicolae Rău, șeful Societății de Construcții Caracal-Drăgănești S.A., ca să pot vizita, împreună cu acesta, teatrul. Ceea ce îmi spusese Gheorghe Anghel mi-a confirmat și Nicolae Rău, cu mențiunea că: „Neexistând o coordonare între echipele de constructori și cele de instalatori, lucrările s-au făcut cam la întâmplare și teamă îmi e că, atunci când vor veni, instalatorii vor strica ceea ce noi am realizat deja”. Mai există și dezamăgirea că se tot amână venirea celor de la Uniunea Artiștilor Plastici, care ar trebui să se ocupe de modelaje, de restaurarea frescelor, de pictarea cupolei. În așteptarea acestora, stucaturile au început să cadă. „E mare păcat, spune Nicolae Rău, mai bine le-am fi refăcut noi cum ne-am fi priceput.” Îmi arată cu tristețe o bucată ruptă din zid.

„Care ar fi cele mai grave probleme, în afara lipsei banilor?”, îl întreb. „Absența unei coordonări eficiente între sectoare: proiectant (Ministerul Culturii) - beneficiar (Primăria orașului Caracal) - ONPP (Oficiul Național pentru Protejarea Patrimoniului) și constructor” - îmi răspunde. Ca la români, îmi spune.

**Marinela Țepuș**

*P.S. La închiderea ediției, aflăm că, pe data de 23 martie, a descins la Caracal o comisie parlamentară. Obiectivul principal: finalizarea lucrărilor de restaurare a Teatrului Național. Semn că primarul nu s-a dat bătut.*



Dar cei care au condus orașul după revoluție au uitat de promisiunea de a renova clădirea, iar teatrul s-a degradat rapid. Mai mult, în 1995, din cauza unor neglijențe, s-a produs un incendiu. O anchetă sumară a decis ca firma de construcții implicată în proiect să plătească despăgubiri, numai că aceasta a dispărut ca prin minune. Și, o dată cu ea, și șeful de șantier.

Dar lipsa banilor nu l-a dezarmat pe primarul cel optimist, care a continuat să trimită memorii către Comisia Buget-Finanțe-Bănci, către Ion Caramitru, ministrul de atunci al Culturii, către Comisia pentru Cultură și Mass-media, ba chiar a făcut demersuri pentru atragerea unor fonduri prin programul PHARE. „Nu s-a găsit nici un fel de înțelegere. Ba am și



# „Fiecare gest conține o doză de inefabil, de senzațional”

– dialog cu Adrian Titieni –

## În ce credeți?

Cred în misterul acestei vieți, cred că fiecare gest, în aparenta lui banalitate, conține o doză de inefabil, de senzațional, pe care sensibilitatea și inteligența noastră le pot percepe.

Cred în profesia de actor care, neîndoielnic, te pune pe drumul cunoașterii de sine, la modul cel mai propriu.

Cred într-un tip de educație care are puterea să ne conducă spre propria noastră libertate și, chiar dacă râdeți, spre fericire.

## Ați înființat, împreună cu Marcel Iureș, Fundația Română pentru educație și educatori. Are legătură cu acest crez?

Fără echivoc!

Nu știu dacă îmi împărtășiți opinia, dar educația este o problemă a societății omenеști, în întregul ei; cu atât mai mult un punct nevralgic al României de astăzi. Credem că educația trebuie repusă în drepturi, începând de la semnificația ei naturală, până la scop și rol. Educația a devenit un tip de instrucție care funcționează în termeni de competiție, într-o sublimă ignorare a scopului și menirii ei.

Simplu, lucrurile ar sta cam așa: cineva, mai cunoscător în ale vieții, mângâie creștetul pufos al inocenței, încurajând-o, îndrumând-o cu dragoste, bucurie și grijă, către cele „cunoscute folosite” și, în același timp, stimulează vrea de a ști și a iubi, ce altceva dacă nu Viața, în toată complexitatea și minunția ei.

Imaginându-ne, acum, un monstruos sistem care încearcă să instituționalizeze ceea ce am descris mai sus, nu cred că ne rămâne altceva de făcut decât să creăm alternativa, care de fapt există, dar există în criză. Asta ne-am propus: alternativă pornită din bun-simț, adecvare și necesitate.

Alternativă la un sistem educațional și care să grăveze în jurul subiectului, respectiv individului, cu educatori de vocație care, dincolo de profesioniști, să pregătească oameni pentru viață. De altfel, în spațiul mioritic, talente și genii sunt, slavă Domnului; caractere, mai puțin. Deocamdată suntem la stadiul de intenții și declarații. Sperăm să putem vorbi și de realizări. Asta e simptomatic în România. Diferența între intenție și realizare ne creează probleme în sistemul educațional și, așa spune, perplexitate. Cu cât intențiile sunt mai diferite de realizări, cu atât cei responsabili se ascund în spatele unor rezultate de notorietate, punctând în mod greșit pozitiv, tradiția, întâmplarea. Societatea trăiește, însă, cu oameni normali și aceștia nu pot fi sacrificați sau eludați prin statistici răsunătoare, dar fără relevanță în cotidian. Pentru o societate în care toată lumea invocă necesitatea stării de normalitate, ne trebuie oameni normali. Așa că visăm la o școală în care să fie cultivat individul și nu individualitatea sau individualismul (e un paradox?), o școală în care statutul identitar al ființei umane conștiente de sine să dezică jocul orgolios și conflictual al unor identități partinice, cultivate în mod iresponsabil și care determină competiții stupide și, prozaic vorbind, ne fac să nu vedem pădurea din cauza copacilor. Aici, un alt crez: generațiile care vin trebuie investite cu încredere necondiționată și responsabilități pe măsură, pentru a găsi răspunsuri la întrebările cărora noi nu le-am dat de capăt. Nu trebuie să-i cultivăm în „timiditate” și în „cumințenie”, ci în spiritul curajului inteligent și în inocența uimirii.

Din punct de vedere profesional sunt într-un moment de expectativă. Am demisionat din funcția de director al



Studioului „Casandra” din rațiuni pe care le-am expus, în general, până aici. Mai concret, aș putea declara: intenția mea a fost să transform acel lăcaș de cultură într-un loc de întâlnire a viitorilor artiști, indiferent din ce domeniu al artei ar veni ei: muzicieni, scriitori, pictori, arhitecți, cinești etc. (teatrul, în esență e o artă sincretică, mi se pare). Simpla lor cunoștință, inevitabil, ar fi „degenerat” într-o colaborare a unei generații care trebuie să-și asume, dincolo de dimensiunea estetică, și o dimensiune etică a vieții, care se impune cu necesitate (uitați-vă ce e în jur). Pentru aceasta, nu era nevoie atât de bani, cât de receptivitate, în ideea de a părăsi o tradiție de filiație elitistă în favoarea adecvării. Fiindcă intențiile mele nu au avut ecou, am depus armele. Lucrurile merg înainte, și vor mai merge așa până când nu vor mai merge, după care vor merge din nou. Consider,



însă, că e păcat că aici, în sfera învățământului artistic, unde căutarea și descoperirea adevărului vieții reconfortează și aduc bucuria care unește și înseninează, noi, crispați, poate chiar stresăți, mai punând ceva la cale, avem senzația sfârșitului lumii și a unei damnări de care, spun eu, suntem răspunzători.

### Care este regizorul dumneavoastră preferat?

Regizorul meu preferat este acela care, atent la lume, încearcă discret, din nevoi interioare, să traducă inefabilul într-o limbă pe înțelesul tuturor, și nicidecum unul care se servește de orice mijloace pentru ca lumea să fie atentă la el.

Un ultim cuvânt: două instrumente specifice artei actorului, folosite corect de către oricine, ar putea fi cheia îndreptării vieții noastre cea de toate zilele. E vorba de punerea în situație și de capacitatea de identificare cu alteritatea.

Ioana Florea

### Scm colțul managerului

# Supraviețuirea micilor structuri

În orice țară și-ar desfășura activitatea, companiile de teatru de mici dimensiuni se află sub presiunea de a câștiga teren acasă, înainte de a se gândi măcar să-și arate creațiile în străinătate.

Există totuși ocazii pentru astfel de companii, dacă cercetezi cu destulă atenție. Atât țări membre ale Comunității Europene, cât și state din Orientul Mijlociu și de mai departe caută să atragă și alte teatre decât cele recomandate de către organizațiile guvernamentale și responsabilii culturali. Este vorba, în principal, de trei elemente: dimensiunea festivalurilor de *one-person shows*; dimensiunea producției; necesitățile de spațiu.

*One-person shows* sunt practice și populare deoarece sunt economice în privința articolului celui mai scump din cadrul unui turneu: actorul. Avantajele sunt evidente pentru oricine se ocupă de buget, întrucât organizarea festivalului, producția și managementul, cazarea și relațiile publice sunt mult mai ușor de rezolvat pentru o distribuție redusă la unitate. Dacă festivalul cuprinde piese într-un act, pot fi programate trei sau patru într-o seară, împărțindu-se costurile. Piese într-un act și *one-person festivals* dau țărilor posibilitatea să ofere teatru într-un format accesibil. Bangladesh-ul, în ciuda crizei produse de inundații, a organizat totuși un Festival Internațional de Piese într-un Act în iarna trecută. La acesta au participat teatre din Grecia, Iran, Suedia și peste o

duzină de grupuri teatrale autohtone. În octombrie, Teatrul EX-RE și Maecenas din Germania au organizat Festivalul Internațional de Teatru într-un act, cu participanți din Belarus ș.a.

Totuși, deși piesele într-un act constituie o provocare pentru autorii dramatici, forma – o opțiune evidentă în favoarea teatrului accesibil – nu este reprezentativă pentru companiile teatrale în sine și, ca experiment scenic, este oarecum depășită.

Poate că cel mai ciudat dintre festivalurile de mici dimensiuni este așa-numitul Festival de Buzunar din Bulgaria. Inițiat în 1987, festivalul a supraviețuit problemelor politice din ultimii ani, atrăgând în prezent lucrări ale unora dintre companiile cele mai mici, dar și mai inovatoare din lume.

Natașa Kurteva, organizatorul festivalului și secretar al Centrului Bulgar al ITI, a înființat Teatrul de Buzunar (avându-l ca director pe Petăr Todorov) ca parte a „Salonului de Artă” din Bulgaria, desfășurat anual la Palatul Național al Culturii. Teatrul de Buzunar are un succes deosebit, răspunzând în primul rând unor nevoi de ordin artistic și cultural.

„Scopul nostru a fost acela de a depăși izolarea Bulgariei și a artiștilor bulgari, care nu aveau mijloacele de a călători în străinătate. Dorim ca artiștii și publicul larg să fie mai bine informați despre noile evoluții și tendințe din teatrul european și mondial.”

Pasiunea producătorilor de la Teatrul

de Buzunar este contagioasă. Chenine Bhatthena din Marea Britanie a programat *Momentary Fusion*, o companie de dans teatral aerian, la festivalul din 1997 și a descoperit că își putea atinge scopurile: „Era plăcut să te produci în fața unui public nou, deschis, care părea total încântat de noile forme teatrale europene. Festivalul Teatrul de Buzunar a atras un public numeros, în special la Burgas. Cum nu mai participase niciodată la o asemenea experiență, multă lume a venit de două ori.”

Practica demonstrează că, dacă festivaluri precum cel de Buzunar cunosc un mare succes, în bună parte datorită angajamentului personal al organizatorilor sau directorilor lor, ele se confruntă cu grave lipsuri de finanțare și resurse. Deși s-a înființat o fundație pentru a aduna fonduri pentru festival, succesul acestuia depinde în bună măsură de bunăvoința colaboratorilor și de contribuțiile voluntare. Liubov Stilianova de la Academia Națională de Teatru și Film, care a colaborat cu Festivalul, primește prea puțin sprijin guvernamental sau deloc: „Într-o economie în tranziție către o piață liberă, artele nu sunt o prioritate”, spune ea.

Aceste probleme se extind și asupra poziției structurale și legale a festivalurilor, adaugă Stilianova. „Un alt impediment serios este lipsa unei baze legale adecvate pentru instituțiile artistice. Pentru ca ele să funcționeze, avem nevoie de o strategie în domeniul artelor și al culturii, de liberalizarea întreprinderilor



culturale, de facilități fiscale pentru sponsorizarea artelor etc. O lege a culturii care urma să fie aprobată de Parlament a devenit curând depășită, și oricum nu conținea aproape nici o prevedere legată de problemele de mai sus."

Necesitatea unor schimbări majore în asigurarea fondurilor nu este o noutate, dar efectul are consecințe pe termen lung, atât asupra festivalurilor cât și a potențialelor companii invitate. Companiile britanice programate în Festivalul de Buzunar au primit sprijinul British Council de la Londra și Sofia, care a acoperit costurile de deplasare. Totuși, lipsa resurselor financiare se resimte din plin în organizare, mai ales la capitolul marketing și comunicare.

Nu același lucru se poate spune despre Festivalul de Teatru de Cameră din Finlanda care, cu un puternic sprijin guvernamental, și-a anunțat programul pentru ediția din 2000 cu doi ani înainte. Festivalul caută să atragă spectacole de mici dimensiuni, produse în mod special pentru spații intime, de studio. În Finlanda, produsul teatral este mai legat de noțiunea de spațiu; „teatru” este sinonim cu „companie”, până acolo încât în finlandeză nu există un cuvânt distinct pentru companie.

În Finlanda, festivalurile de mici dimensiuni funcționează ca parte a politicii generale, iar practicienii

acestora se miră de lentoarea cu care lumea percepe realizările lor.

„Din punctul nostru de vedere, este greu să înțelegem de ce lumea nu a descoperit încă Finlanda ca pe o țară a teatrului”, se plânge Riitta Seppala, directoarea Centrului de Informare a Teatrului Finlandez, care oferă o varietate de festivaluri menite să genereze mult-doritul interes din partea comunității internaționale. „În ciuda eforturilor noastre, adaugă ea, teatrul finlandez rămâne prea puțin cunoscut în străinătate.”

În mod ironic, contactarea Festivalului de Cameră prin e-mail, snail-mail, fax sau telefon s-a dovedit un eșec. Încă o dată, nuca cea dură a fost comunicarea. A contacta un festival de la „birou” (a se citi „spațiu închiriat, sau comun, sau de mărimea unui W.C., ori propriul dormitor”) fără ajutorul unui responsabil cultural este o experiență extrem de riscantă și de costisitoare.

Lăsând la o parte piedicile inevitabile, circuitul festivalurilor de mici dimensiuni continuă să se lărgască. „Aceasta se datorează situației actuale, este de acord Stilianova, în care nu prea există fonduri. Astfel se redimensionează produsele disponibile.” O asemenea tendință implică perspective pozitive pentru dezvoltarea companiilor mici. Dorința de auto-exprimare produce o îndepărtare de vechea noțiune teatrală a marilor teme.

#### **Festivaluri de mici dimensiuni**

**Belarus:** Festivalul Internațional de Piese într-un Act. Contact: Antonina Mihalțova, 24-467 Russijanov str., Minsk, Belarus, 220141, tel/fax: (+375) 17 260 7313/231-0758.

**Bulgaria:** Theatre in a Suitcase Festival. Contact: Natașa Kurteva, Petăr Todorov, Sofia 1000, PO Box 1001, Bulgaria, tel/fax: (+359) 2364-284/738-288.

**Finlanda:** Chamber Theater Festival. Contact: Ismo Knuuttii, Festival Manager, Theatre Jurkka, Vironkatu 7, 00170, Helsinki, Finlanda, tel/fax: (5+358) 9 135-6166/6898.

**Germania:** Thespiis, International Festival of Monodramas. Contact: Jolanta Kozak-Sutowitz, Ostoring 41, 24109 Kiehl, tel/fax: (+49) 431 528-307.

**Israel:** The International Theatre-Netto Festival. Contact: Habimah National Theatre of Israel, PO Box 222, Tel Aviv 61001, Israel, tel/fax: (+972) 3 526-6666/6677

**Rusia:** International Festival of One-Act Plays. Contact: Secretariatul General al Centrului Rus ITI, c/o Teatr Nacij, Ostrovsky Perculok, Moscova, 103031, Rusia, tel/fax: (+7) 096 229-5672.

**Vivia Săndulescu**

*După revista IAM („International Arts Manager Magazine”), septembrie 1999*

**Sf** — **flash**

## **Sfaturi pentru cronicari**

**U**n cronicar dus prin lume, atârnat de carul de luptă al unui regizor, trebuie să se poarte cu grijă. Să trimită cât mai des vestea izbânzilor artistice ale aceluia prin decuparea citatelor favorabile din diverse publicații obscure.

Rândurile respective se prezintă obligatoriu muiate într-un sirop personal. Cronicarul se va pricepe să inventeze, dacă e nevoie, nu numai articole, ci și ziare care nu au apărut niciodată. Nimeni din spațiul carpatin n-are cum bănuși că nu există nici un „Journal des Arts” la Québec și nici poveste să apară vreun săptămânal numit „Teatro Oggi” în Reggio Calabria.

E evident că mulți cetățeni spanioli din Bilbao se pot numi Jorge Valdez, dar în mod sigur nici unul dintre ei nu are treabă cu teatrul. Asta nu înseamnă că nu li se poate atribui un citat adecvat. De altfel, bieții cititori din țară nu știu nimic despre felul cum se scrie despre teatru în privilegiatul spațiu al celor douăsprezece steluțe galbene.

Cronicarul trebuie să înțeleagă că fanii teatrali nu au cum să știe că, de pildă, numai în Lombardia apar vreo douăzeci și două de publicații de teatru, dar ele, la un

loc, nu scot mai mult de o mie de bucăți pe lună. Umblând din chioșc în chioșc o săptămână, nu poți zări nici una. Se distribuie prin abonament câtorva contese nebune, actorilor pensionați, crescători de pisici, și unor potențiali sponsori. Cronicarul le va prezenta ca pe niște săptămânale de mare tiraj și le va atribui epitete cât mai galante față de teatrul românesc.

Metoda cea mai bună e totuși extensia. Se compune un articol amplu, în care se presară ca sarea în bucate puținele referiri din presa serioasă. Dacă „Le Figaro” dedică unui spectacol cu opt actori și două sute de figuranți șase rânduri în pagina 26 și o fotografie de cinci centimetri pătrați, iar „Evening Standard”, în suplimentul de sâmbătă pentru grădinar și creșterea iepurilor de casă, oferă o optime de coloană și o fotografie cât un timbru fiscal, articolul învâluitor trebuie să aibă două pagini mari.

Orice cronicar care va proceda altfel va întina imaginea teatrului nostru secular și a țării noastre dragi în chiar ochii cetățenilor ei.

**Horia Gârbea**



# Marea Britanie

# Shakespeare

# la Londra

Cu numai câțiva ani în urmă, se puteau vedea la Londra numeroase spectacole shakespeariane „de soluții”: dacă regizorul și scenograful erau în stare să propună pentru o scenă sau alta a unei piese binecunoscute o soluție ingenioasă, neașteptată, asta părea să fie prea destul. Pentru *Hamlet* cineva a inventat niște podețe care glisau pe verticala scenei, schimbându-și întruna și înclinația; scena „cursei de șoareci” se juca în umbre chinezești (de ce? numai Dumnezeu știe...) – era suficient pentru ca spectacolul să fie socotit vrednic de interes, deși el nu propunea o regândire a textului, o concepție sau o viziune personală, dacă nu revoluționară, înnoitoare, măcar proaspătă și coerentă. Dacă se izbutea ca lui Macbeth țeasta lui Banquo să-i apară din tăblia mesei – un efect scenic senzațional –, nu mai avea nici o importanță faptul că spectacolul era un zăpăcitor și penibil mișmaș de stiluri, fără nici o idee directoare...

**L**ucrurile par să se fi schimbat, și perioada acestor întreceri pentru găsirea de rezolvări frapante pare să se fi încheiat; cele trei spectacole shakespeariane pe care le-am văzut acum sunt unitare, coerente și propun lecturi cu ochi proaspăt ale textelor.

Comună celor trei montări este fuga de emfază, de bombastic, de ton „poetic”, de grandilocvență. E frapant cum actorii – toți – caută o vorbire scenică simplă, cotidiană; îngrijită, dar foarte „terestră”; uneori, se și exagerează în această privință, prin folosirea de rostiri dialectale sau populare...

Elementul cel mai izbitor al ultimului *Hamlet* de la Teatrul Național este alegerea lui Simon Russell Beale pentru interpretarea rolului

titular; este un actor excelent – dar scund și plinuț, cu o față lată și o proporție neobișnuită a trupului, un actor pe care datele fizice îl predeterminează marilor roluri comice din dramaturgia shakespeariană; a și jucat câteva dintre acestea (Thersit, de pildă, și Bottom).

Simon Russell Beale propune un *Hamlet* de o inteligență ascuțită, cum rar mi s-a întâmplat să întâlnesc, cu o sensibilitate de jupuit de viu; alunecări discrete dar frecvente în falset dezvăluie emoțiile extreme de care e mereu cuprins personajul. Este o contradicție incitantă în propunerea excelentului actor – căci, pe de-o parte, el joacă un *Hamlet* „ca dumneata și ca mine”, suferințe și gânduri pe care le poate încerca oricare dintre noi fără să fie erou

tragic *par excellence*, dar, pe de altă parte, nu escamotează dramul de morbiditate din *Hamlet*, o morbiditate care îl face parcă să considere, în ultimă instanță, că e mai bine să nu fii decât să fii...

Unitară, concepția regizorală (John Caird) a înlăturat din piesă toată linia politică și, o dată cu ea, nu numai pe Voltimand și Cornelius, nu numai monologul prilejuit lui *Hamlet* de trecerea oștilor norvegiene către Polonia, ci și pe Fortinbras însuși. Spectacolul se încheie nu cu intrarea acestuia în putreda Danemarcă, ci cu reparația fantomei tatălui lui *Hamlet* – morții îi trag pe cei vii după ei. Decorul (Tim Hatley) conține o subtilă sugestie de catedrală, în întunericul căreia urcă și coboară, în desene felurite de la o scenă la alta, lustre cu lumânări...

Năzuința către „cotidian” se face simțită și în interpretarea altor roluri majore ale piesei. Claudius (Peter McEnery) este un bărbat înalt și falnic, care spune despre sine, neted și exact, că tot ce și-a dorit în viață e Puterea și pe Gertrude. A obținut ce a vrut fără să-și facă prea multe scrupule în privința mijloacelor, și nu e încercat de nici un fel de căință. Rugăciunea lui e absolut formală și faptul că aceasta nu-i este de nici un ajutor nu-l îndurerează, nici măcar nu-l surprinde. Pentru a păstra ceea ce a obținut nu ezită să pună la cale și asasinarea lui *Hamlet*. Există o logică rece a crimei, care o face să nici nu mai pară crimă... Nu mai e decât consecvență...

Polonius (Denis Quilley), personaj căruia atâția și atâția actori nu mai știu cum să-i dea culoare și să-l facă mai pitoresc, e un funcționar superior vârstnic, foarte sobru și cu foarte mult bun-simț. E un model de corectitudine socială. Nu e nici



smecher, nici de rea-credință, nu e deloc unsuros, nici lingușitor, nu e deloc ramolit... E un subaltern inteligent și foarte de treabă... Și un părinte-model...

Actorul îl joacă și pe singurul Gropar care apare în spectacol – cu un umor calm, pașnic, blajin... Regina (Sara Kestelman) și l-a dorit foarte mult pe cumnatul ei, mai tânăr și mai arătos decât răposatul soț cu părul coliliu, și ostilitatea fiului față de Claudius, firește, o săcăie. Ofelia (Cathryn Bradshaw), când își pierde mințile, împarte curtenitor nu flori de câmp, ci pliculețe cu ceaiuri medicinale... Laertes (Guy Lankester) e un tânăr sportiv, pe care nu-l interesează, de fapt, decât să fie cât mai departe de autoritatea paternă, de altfel deloc constrângătoare... Iar Osric (Michael Wildman) nu vădește nici o afectare, el e doar un mesager care-și îndeplinește cu competență misiunea... Ca și personajul central, întreg spectacolul e zguduitor, fiindcă prezintă, cu un fel de nepărtinitoare detașare, grozăvii absolut normale...

La Royal Shakespeare Company, pe scena mare de la Barbican, am văzut un spectacol cu **Romeo și Julieta** simplu și puternic (regia: Michael Boyd). Decorul (Tom Piper) înfățișează un fel de uliță îngustă care cotește printre ziduri curbe și se pierde în adâncimea scenei. Deasupra zidurilor se bănuiește balconul Julietei sau etajele caselor din Verona.

Spațiul de joc rotund e luminat de jos, de pe circumferința platoului. O lespede se desface din podea, marcând mai întâi un răsad în curtea mănăstirii, apoi cavoul Capuleților. În peretele chiliei lui Lorenzo se află, de asemenea, în spatele unei lespezi mobile, un fel de ascunzătoare.

În acest spațiu de joc strâmt și neutru apare, în prima scenă a piesei – confruntarea dintre servitorii celor două case –, o pată de sânge pe unul din ziduri. Pata rămâne acolo – memento sinistru – până la sfârșitul tragic al istoriei.

Efortul de a povesti binecunoscuta poveste *sine ira et studio*, foarte „la obiect” de la început până la sfârșit, prieste spectacolului. Expozițiunea acestuia aduce în prim-plan, fără grabă, pe îndelete, figurile servitorilor – brutali și grosolani, triviali, agresivi și violenți – care împing până la ultimele consecințe dușmănia dintre stăpâni și bădărașii mai stilată a acestora. Escalus e un moșneag neputincios, umblând în două bastoane, căruia o suită întreagă de

„polițiști” în negru nu parvine să-i confere prestigiu real; singura lui formă de a-și manifesta autoritatea este ținerea de cuvântări... Romeo e puțin țepos (intens preocupat de sine însuși, remarcă, nu fără temeii, criticii englezi), un Romeo (David Tennant) izbutind deosebit de convingător acele trei scene dificile în care alți interpreți ai rolului de obicei eșuează: încercarea ratată de sinucidere în chilia lui Lorenzo, luarea hotărârii de a-și pune capăt vieții atunci când află, la Mantua, de presupusa moarte a Julietei și uciderea lui Paris; Julieta acestui Romeo e telurică, voinică, voluntară și plină de temperament (Alexandra Gilbreath, care reușește să indice cu mijloace simple și eficace felul în care personajul se maturizează de la o scenă la alta, învingându-și temerile, ezitățile, scrupulele)...

Mercutio (Adrian Schiller) e scund și uscățiv și – după multe versiuni în care actorii s-au ostenit să arate personajul efeminat – izbutește să transmită ambiguitatea acestuia fără să-l văduvească de virilitate. Benvolio (Anthony Howell) e un flăcău zdravăn, plin de bune intenții și lipsit de orice putere.

La fel sunt puse în valoare bunul-simț puțin echivoc al Doicii (Eileen McCallum), duplicitatea doamnei Capulet (Caroline Harris), care vrea să fie în bune relații și cu soțul, și cu fiica, iubirea sinceră a lui Capulet (Ian Hogg) pentru fiica lui – Capulet nu e deloc un sălbatic, ci doar un tată contrariat de o fiică neascultătoare, o copilă care nu-și dă seama că nu i se vrea decât binele. Căci, într-adevăr, Paris (Nicholas Khan) e poate oleacă prea plin de sine, de bărbăția lui și de autoritatea vârstei (e considerabil mai matur decât Romeo și decât prietenii acestuia), dar o dorește cu sinceritate și aprig pe Julieta și nu-și merită deloc tristul destin.

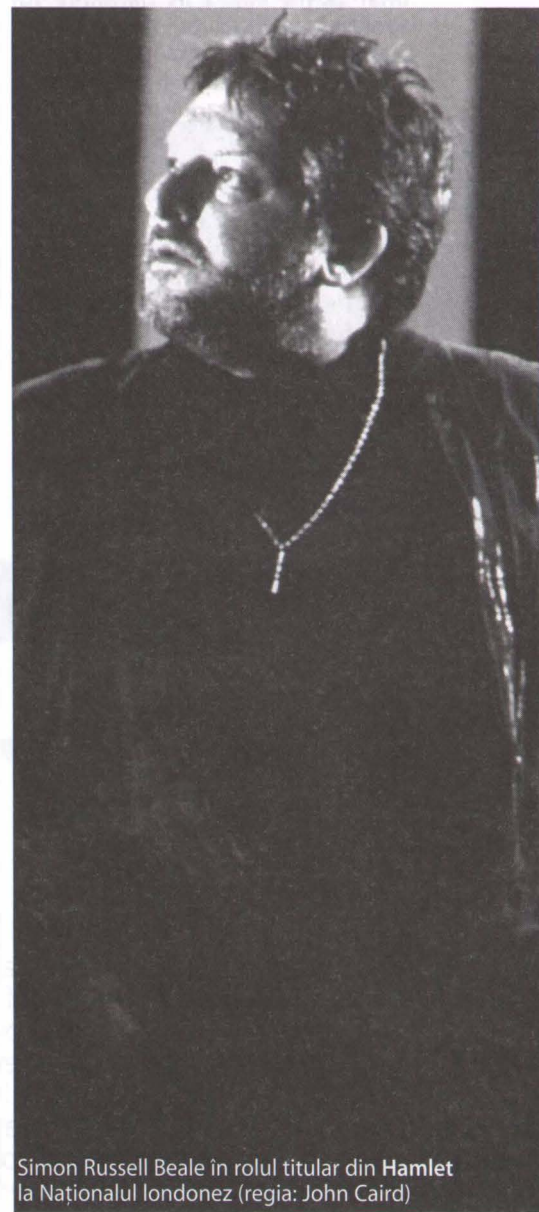
Cu totul „curățat”, despovărat de pitoresc ieftin este fratele Lorenzo; admirabilul Des McAleer joacă un personaj cu minte ascuțită și energic, care încearcă să impună o oarecare înțelepciune în haosul ce domnește la Verona și suferă un eșec lamentabil – desigur, nu din vina lui; e o fire dominantă, persuasivă și face tot ce poate ca să-i ajute pe cei doi tineri să devină niște adulți responsabili de deciziile și faptele lor.

Grija pentru detaliile semnificative e foarte mare în acest spectacol – în scenele finale toate personajele apar cu gura acoperită de o eșarfă, ceea ce face intens prezentă în scenă epidemia de ciumă și o investește cu greutate de simbol...

M-a izbit că, și în acest **Romeo...**, Tybalt și Mercutio, morți, asistă, simbolic – cocoțați pe zidurile cetății –, la moartea celor rămași în urma lor... În schimb, cei doi îndrăgostiți părăsesc în final cavoul, scena, Verona și realitatea ei sângeroasă...

**Richard al II-lea** a fost pus în scenă de Steven Pimlott în sala Pit de la Barbican, mica sală transformată de la subsolul clădirii, amenajată în această stagiune, pentru, pare-se, o perioadă mai lungă de timp, într-o „cutie albă”, de care conducerea teatrului se arată foarte mândră; personal, preferam formula anterioară, fiindcă pe mine, unul, mă indispuie să văd melodrama naturalistă a lui Giovanni Verga **Lupoaica** și tragedia istorică shakespeareană în, practic, aceeași instalație scenică.

Montarea face parte dintr-un „ciclu” de opt montări cu drame istorice shakespeareene, ideea comună fiind



Simon Russell Beale în rolul titular din **Hamlet** la Naționalul londonez (regia: John Caird)



înfățișarea într-o lumină nouă a trecutului Angliei.

Spre deosebire de Hamlet și de Romeo..., Richard este montat în costume – hai să le numim – moderne, de fapt niște îmbinări capricioase, foarte sofisticate, de elemente vestimentare moderne cu elemente „de epocă”. Ideea nu e nouă, dar realizatorii englezi de costume au dus-o – îmi îngădui afirmația – la perfecțiune: în armoniile otrăvite de culori, în alegerea detaliilor elocvente, uneori fanteziste, în bizateria anumitor alăturări de amănunte etc.

Nu e un spectacol lipsit de o idee directoare – Richard al acestei montări este un rege pe care rivalii și istoria îl văduvesc de un drept; e un mai bun conducător de țară decât Bolingbroke, care e mult mai în vârstă, dar mai puțin inteligent, mai puțin suplu în gândirea lui politică, mai brutal și mai puțin corect. Ceea ce descoperă Richard dat jos de pe tron – și ceea ce constituie experiența lui tragică – este mai cu seamă vulnerabilitatea fizică.

Din păcate, spectacolul suferă, după părerea mea, de un exces agasant de semne teatrale, unele dintre ele obscure, altele, contrazicându-se reciproc. Postamentul tronului este o ladă care devine și sicriu, și celulă de închisoare, și

suport de oglindă – bine, piesa se joacă în scaune moderne de modele diferite, vopsite toate în alb, în afară de cel care marchează tronul și care e auriu; bine, se poate accepta chiar și un mormânt care se află permanent în scenă și devine la un moment dat un răsad îngrijit de grădinarul Curții, dar de ce anumite personaje asistă ca martori tăcuți la scenele altora, fără a participa la acțiune, pentru ca apoi să dispară cu totul? de ce, potrivit cărei logici, anumiți actori interpretează câte două roluri, pe când alții nu? Toate astea și altele încă sunt destul de derutante.

Cel mai derutant lucru în spectacol este însă lipsa de armonie și echilibru dintre mijloacele actoricești de care se folosesc interpreții. Dacă excelentul Samuel West reușește să exprime personajul regelui în registru tragic, colorându-și revelațiile cu sarcasm și autoironie, dacă excelentul David Troughton picură abil un strop de comedie în interpretarea lui Bolingbroke (adesea surprins de ceea ce i se întâmplă, incapabil să țină lăstarii sub control), dacă York (David Killick) poate încă să penduleze convingător între dorința personajului de a fi loial și convingerile sale intime, e greu de înțeles de ce Northumberland (Christopher Saul), intrigant oportunist și cam poltron, e jucat în

cheie precumpănitor comică; se creează din acest motiv în spectacol un dezechilibru care pune sub semnul întrebării gravitatea detronării lui Richard.

Mai sunt și alte incongruențe în spectacol: dorința de discreție face, de exemplu, imprecisă relația regelui cu favoriții, pe de o parte, și cu regina, pe de alta.

Ideea centrală a montării – și, după toate probabilitățile, ceea ce unifică întregul ciclu de drame istorice – este gândul că politica se face cu mijloace foarte murdare și că ea e profund nedreaptă față de cei care, buni sau răi, făuresc istoria. Dar această idee nu se instituie coerent în spectacolul pe care l-am văzut și în care momente de zbor artistic alternează cu momente plicticoase didactice, clipe cețoase ca semnificație și mesaj, cu simboluri din caleafară de citețe, idei regizorale expresive, cu soluții plate; așezările periodice ale unor personaje printre spectatori, ca și circulația actorilor prin sală mărturisesc că m-au iritat – după mine, ele sunt un simbol ieftin, neconcordanț cu factura textului shakespearian.

Publicul englez primește însă inovațiile din acest Richard cu un entuziasm fără rezerve...

**Gheorghe Miletineanu**

# Gustul mierii zaharisite

Când, studentă fiind, am citit Spațiul gol al lui Peter Brook, am dat importanță aproape numai comentariilor cu caracter general. Tot ceea ce se referea la situațiile particulare care au influențat cariera și gândirea regizorului englez a rămas, pentru mine, pierdut într-o zonă abstractă. De pildă, niciodată nu am înțeles cu adevărat ce l-a făcut pe Brook să părăsească Anglia în favoarea Franței și, în consecință, pentru ce renumitul Centru Internațional de Cercetări Teatrale a fost deschis la Paris, nu la Londra. Ei bine, după o săptămână de spectacole londoneze am ajuns să respect alegerea lui Brook. Mai mult, cred că, în locul lui, aș fi făcut la fel.

## Pământul făgăduinței

Cum se vede capitala Engliterei din depărtare, în cazul meu, din Stratford-upon-Avon? Pare tărâmul fermecat pe care pășesc doar aleșii sorții. Fiecare frântură din această imagine (eu am „accesat-o” pe Inter-



net), construită cu mare grijă de specialiștii în publicitate, te convinge că, dacă vrei să meriți privilegiul de a fi acolo, trebuie să te pregătești din vreme. Astfel încât, de dragul a șapte zile teatrale la Londra, am pornit să-mi rezerv bilete cu două luni înainte (lucru obișnuit într-o țară în care, de la începutul stagiunii, fiecare instituție își stabilește programul pe zile, ore etc., pe un an întreg). De la distanță, capeți certitudinea indusă că aproape totul e *sold out*. Așa se explică graba cu care, ca să-ți oprești locuri la montări celebrisime, ești în stare să plătești unor agenții care se ocupă de rezervări cu un sfert mai mult decât prețul normal al biletului. Eroare. La Londra, descopăr nu numai că există o întreagă industrie (oficială!) a *half-price*-ului (în Leicester Square se află patru-cinci tarabe cu bilete la jumătate de preț, pentru aproape orice spectacol), ci și că teatrele vând locuri în picioare, cu reduceri pentru studenți și chiar foarte ieftinele *returns* (returnate de către cei care s-au răzgândit). Așadar, până și turiștii pot, financiar, să-și permită cam tot ce le trece prin cap. Totuși, cu o măsură auto-impusă, pentru că, dacă ar fi să te iei după reclamele luminoase și „fluturării” care se împart pretutindeni, fiecare spectacol e o capodoperă. De pildă, este de-a dreptul ilar să descoperi că recomandarea unei producții o constituie câteva truisme decupate din cronică, tipărite însă cu litere de-o șchioapă: „Spectacolul este extraordinar. M-am distrat nemaipomenit”, scrie un anume Chris Tarrant.

## Condamnată să aleg

Cum să alegi între *Livada de vișini* de Vanessa Redgrave și Corin Redgrave (fratele actriței), *Lungul drum al zilei către noapte* cu Jessica Lange, celebrul musical *Cats*, vechi de peste 20 de ani, felurite montări după texte noi (ale cunoscuților Michael Frayn, Harold Pinter, Yasmina Reza ori ale unor anonimi premiați și ridicați la rangul de „dramaturgi contemporani”) sau clasice (bineînțeles că Shakespeare este în top)? După ce criterii? Să fie teatrele din West End ori Royal National Theatre, Royal Shakespeare Theatre ori Royal Court Theatre? Orice ai face, ajungi, ca eroul tragic, să regreti că nu ai votat pentru altceva. Fără să-mi fi propus dinainte, trei dintre cele șase spectacole pentru

care optez aparțin Naționalului londonez. Mai întâi, nu i-am putut rezista lui *Hamlet* cu Simon Russell Beale, actor aplaudat pentru acest rol de aproape toată mass-media engleză. În ceea ce mă privește, nu protagonistul m-a impresionat, deși are energie uimitoare, robustețe, simț comic. Am reținut aerul renașcentist, însă perfect modern, al montării, decorul format din grămezi de geamantane vechi care, mereu reasezate, sugerează mese, scaune, pereți, numeroasele candelabre de alamă (într-una dintre scene sunt coborâte la nivelul solului, obligând personajele să facă slalom printre ele), surprinzătoarele schimbări ale *light-design*-ului și, în special, combinația de lumini și umbre descinsă din picturile lui Rembrandt.

## Afară-i vopsit gardul...

Apoi, cum aș fi putut să ratez *Livada...* cu frații Redgrave în rolurile celor doi frați din piesă și în regia lui Trevor Nunn (la care m-a atras o alăturare ciudată: unul dintre teatrele din West End tocmai găzduiește un musical de succes în direcția de scenă a lui Nunn)? Din păcate, însă, aici încep dezamăgirile. Producția nu depășește nivelul de carte poștală de lux, din care spectatorul înțelege cum arăta Rusia lui Cehov, cum se purtau și se îmbrăcau oamenii de atunci etc. Ca niște personaje din pozele sepie rămase de la buni, actorii sunt doar pioni cuminți. Singurul amănunt original: deasupra interpreților tronează un ecran de sticlă care acoperă fundalul scenei; în spatele lui, vedem, alternativ, livada de vișini și conacul, în miniatură, sau cum răsare/apune soarele, bate vântul, se ridică luna. Nu mă pot abține să nu mă distrez la kitsch-ul imaginii, care seamănă izbitor cu hologramele chinezești. Prima dintre cele două producții după piese contemporane la care am nimerit este *Life x 3* de Yasmina Reza, ultimul ei text. O comedie bine scrisă, dar regizorul de la Royal National Theatre se oprește la stralul superficial (dimpotrivă, decorul este, vorba cronicarului citat la început, „extraordinar”: într-un cub din bare de neon albastru-electric este circumscris decorul propriu-zis, ce pare decupat dintr-o sferă). Al doilea spectacol după un text nou este *Copenhagen* de Michael Frayn, premiat cu Evening Standard Award pentru cea mai bună piesă a anului 1998. Deși acum montarea poate fi

văzută în West End, ea aparține, de drept, tot Naționalului. Dacă *Livada de vișini* se ocupă de culoarea locală, producția de față nu își propune mai mult decât să comercializeze un text: trei actori (de un profesionalism neostentativ, dar incontestabil) își spun replicile într-un spațiu în care singurul decor sunt, dacă se poate spune așa, spoturile luminoase și trei scaune. Nu e nimic spectaculos în afara piesei care disecă, într-o construcție matematică, relații psihologice și nu fapte.

## Lacrimi pentru Esmeralda

Pentru mine, cel mai neobișnuit dintre toate spectacolele văzute la Londra este un musical nou și de succes, care a intrat deja în Guinness Book pentru numărul mare de bilete vândute într-un timp-record: *Notre Dame de Paris* după Victor Hugo. O telenovelă tipică pentru West End, în care totul e făcut să șocheze: combinația de muzică, excelent cântată, cu dansul, acrobațiile (care



Vanessa Redgrave în  
*Livada de vișini* la Teatrul  
Național din Londra



includ cățărări pe pereți), culorile și spoturile de lumină (se intersectează și își schimbă direcția sau intensitatea în, cred, peste o sută de variante). Într-adevăr, scopul este atins: spectatorii cer bis (se pare că se întâmplă de fiecare dată) și fredonează împreună cu actorii *hit-ul* „The Time Of The Cathedrals”. Înghețată în luciditate, rămân cu gura căscată când îmi dau seama că, pe scaunele din fața mea, doi grași, soț și soție, se zguduie de plâns la auzul cântecului de inimă albastră „Dance for me, Esmeralda”. Evident că, la plecare, publicul cumpără tricouri cu imagini din superproducție ori CD-uri cu muzică.

## My favourite

Dacă ar fi să spun unde mi-a plăcut cel mai mult dintre toate teatrele londoneze la care am fost, aş alege singura instituție care, de peste 40 de ani, promovează textul contemporan: Royal Court Theatre. Nu pentru că aici îmi doream, încă din România, să intru, ci, de ce să neg, fiindcă m-au câștigat, prin felul în care își promovează piesele. Cele mai ieftine bilete, în picioare, sunt simbolice, costă 10 *pence*, adică,

dacă ar fi să traduc, 3400 de lei. Librăria teatrului, deși nu o bate în diversitate pe cea de la Național, vinde toate textele jucate vreodată aici, pentru numai două lire sterline bucata. Ca să nu mai spun că, drept cadou de Crăciun, am primit, pentru cinci lire, cinci piese Royal Court. Un alt detaliu, de atmosferă: în foaier m-am delectat cu o expoziție intitulată „Mâini de dramaturgi. Fiecare fotografie – o poveste” (spusă numai cu mâinile).

Spectacolul este după ultima piesă scrisă pentru RCT: *I Just Stopped By to See The Man* de Stephen Jeffreys. Ca mai toate textele RCT, și cel de față îmbină psihologicul cu socialul (aici, problema rasială), dar merită citit pentru concizia replicii și felul plăcut de a spune povestea. Montarea are un mare atu: actorul din rolul principal (un american de culoare, fost cântăreț de blues) te magnetizează nu doar prin prezență, ci și datorită calităților vocale.

## Înapoi la origini

Să mă întorc la Peter Brook. Bănuiesc că fuga lui de industria spectacolului britanic se datorează consumismului care, se pare, în Anglia

teatrală, sau cel puțin la Londra, are mare trecere. În magazine, *pub-uri*, restaurante, nimic nu i se aduce cetățeanului la nas. Este educat să se autoservească. La teatru, din contra, există un cult al confortului. Sunt respectați neuronii spectatorului. Montările durează peste două ore, suficient cât să simți că a meritat să ieși din casă (cine socotea costul biletului proporțional cu orele petrecute în stal?), însă au pauză, aseasonată cu un pahar de vin și/sau o cutie de înghețată. Efortul pe care turistul sau localnicul îl face ca să se deplaseze la teatru e răsplătit cu o atmosferă îmbietoare și așezată, ca mierea zaharisită: de pildă, în foaier la Royal National Theatre se cântă muzică de cameră. Producțiile nu îl solicită prea mult pe acest reprezentant burghez al publicului. Îi oferă plăcere și nu îi cauzează nici cel mai mic disconfort.

De multe ori, însă, lipsa provocărilor și a problemelor de conștiință mi s-a părut exasperantă. Chiar că îți vine, după ce ieși de la spectacolele londoneze, să te întrebi ce este teatrul, să te duci, ca Brook, în Africa și să joci Shakespeare printre indigeni.

Mirona Hărăbor

## talon de abonament

pentru România

3 luni ■ 30 000 lei

6 luni ■ 60 000 lei

pentru Europa

3 luni ■ 20 USD

6 luni ■ 39 USD

12 luni ■ 70 USD

pentru America

3 luni ■ 20 USD

6 luni ■ 39 USD

12 luni ■ 68 USD

începând cu luna

Am plătit prin mandat postal numărul

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

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

ATENȚIE!

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

Nume

Prenume

Sex

Vârsta

Ocupația

Adresa

Localitate

Județ

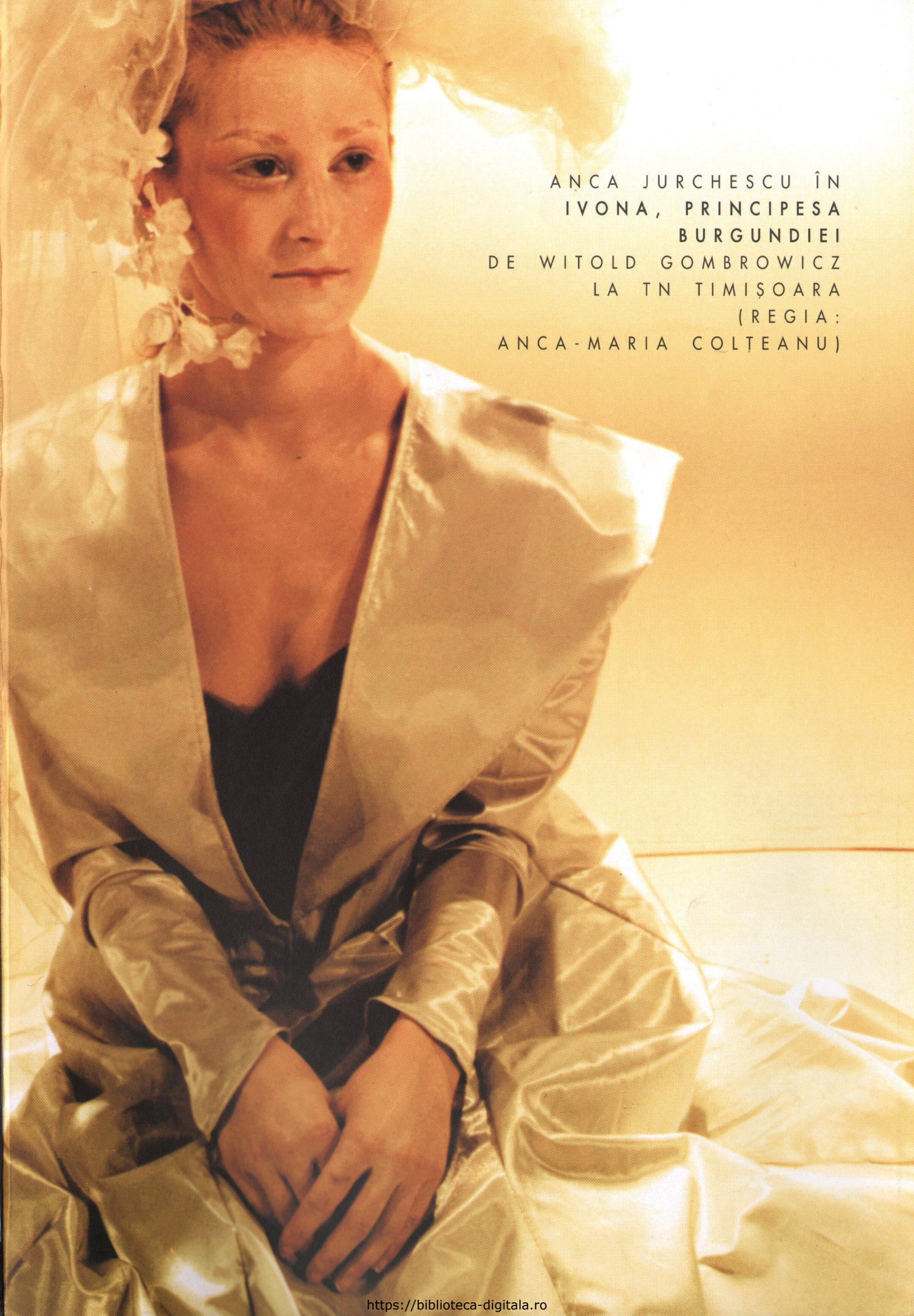
Cod Poștal

Telefon

Data

Semnătura





ANCA JURCHESCU ÎN  
IVONA, PRINCIPESA  
BURGUNDIEI  
DE WITOLD GOMBROWICZ  
LA TN TIMIȘOARA  
(REGIA:  
ANCA-MARIA COLȚEANU)



