

SCENA

ANUL IV • august 2001 • pret 10500lei

nr. 8(40)

65 de artiști
îi judecă
pe critici

Scena lumii:
AUSTRIA,
CROAȚIA,
MAREA
BRITANIE

RO
TUN
DĂ
MA
SĂ

**STAGIUNEA
2000-2001**

DE VORBĂ CU JANINE DESPRE MODĂ ȘI TEATRU

GABRIELA CRISU ȘI
NORA COVALI ÎN
BEATLES... ȘI TOATĂ
LUMEA ERA A MEA! DE
SHARMAN MACDONALD
LA PIATRA NEAMȚ
(REGIA: ADA LUPU)



SUMAR

4 portret

Sergiu Anghel – Alice Georgescu

5 editorial

Căldură mare – Dumitru Solomon

6 masă rotundă

Forme fără formă. Criticii despre
stagiunea 2000-2001

13 puncte de vedere

„...adică nu internațional” – Alice
Georgescu

14 dialog

Janine Ștefan-Sârbu: „Fug de rutină”
– Julieta Țintea

18 învățământul teatral

Unsprezece zile; Reverența de adio;
Mai multe școli de teatru; Arcadia
regăsită – Daria Dimiu, Florin Faifer, Alina
Mang

22 proscenium

Ada Lupu: „Dumnezeu este vesel” –
Marius Zarafescu

24 dans

Furtuna după Shakespeare la T.B.
„Oleg Danovski” – Luminița Vartolomei

25 teatrul alternativ

Cel mai mic festival – Ioana Cristea

26 cel mai... cea mai...

Artiștii despre critici

27 teleteatru

Balkanism la Piatra – Irina Coroiu

28 dialoguri secunde

Stelian Tănase: „Ne lipsește cabaretul
politic” – Miruna Berescu

29 civilizația imaginii

Happening estival – Irina Coroiu

30 cartea de teatru

7 piese în căutarea unui regizor –
Iulian Băicuș

32 aniversări

Thalia ex Ponto – Alina Mang

33 proscenium

Bianca Zurovski: „Nu plătesc chirie,
lumină...” – Marinela Țepuș

35 dramaturgie virtuală

Nimic despre ce se poate scrie;
Întreținerea – Andrei Gorzo și Matei Florian

36 moartea unui artist

Nae Gh. Mazilu

37 palavre redacționale

Supliciul iluziei

38 memoria scenei

Critici ai regiei românești contempo-
rane – Virgil Petrovici

47 scena lumii

Austria – Wiener Festwochen 2001
în fișe de spectacol – Saviana Stănescu;
Deșteptarea primăverii într-o societate
fără tată – Karin Kathrein; Croația – En
attendant Hamlet – I. Băicuș; Marea
Britanie – Citește până la final!
Turism și cultură Shakespeare – Mirona
Hărăbor



SCENA

editor șef: Dumitru Solomon

editor executiv: Alice Georgescu

editor coordonator: Magdaleno Boiangiu

redactori: Mirona Hărăbor
Marinela Țepuș
Alina Mang

asistent editor: Ioana Popescu

producție: Mihaela Mihail

fotografii: ProFoto

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

tipar: Mediaprint

editată de: Editura Fundatiei Pro

adresa redacției:

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

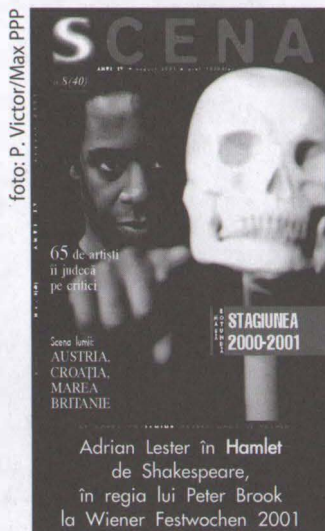
e-mail: scena@mpg.ro

Drepturile de autor pentru programe și
fotografii aparțin revistei

SCENA

Reproducerea parțială sau totală
se face numai
cu acordul editorului.

ISSN 1454-0525



Prince of the dance

Adolescentele întorc capul după el și oftează discret când îl văd; cu siguranță, așa arată prințul din *Giselle*, prințul din *Frumoasa din pădurea adormită*, prințul din...: cu fruntea albă, plete negre și ochi verzi ca Lacul lebedelor. Nu știu dacă Sergiu Anghel a dansat în toate aceste baleturi; eu l-am „prins” ca dansator și coregraf de *contemporan*, unde contează mai puțin (nu chiar deloc, totuși...) frumusețea chipului și mai mult expresivitatea trupului. Dar, mai cu seamă, ascuțimea minții și, vrând-nevrând, cultura. Așa ceva artistul, cu studii superioare de filologie „la bază”, are însă din plin, iar acest lucru se vede nu doar în intervențiile sale, scrise ori vorbite, pe diverse teme, începând cu dansul și teatrul și sfârșind cu literatura, filozofia și istoria, ci și în coreografiile sale (de exemplu, recenta *Furtuna*, la Teatrul „Oleg Danovski” din Constanța); sunt opere tinzând spre perfecțiune, cu o subtilă geometrie a mișcării și o lucidă, sfredelitoare inteligență a emoției. Sergiu Anghel este un epicurean, un estet, dar și un ironist rece, necruțător și nemilos. „Rău”, spun studenții săi, este și ca profesor, căci nu trece cu vederea nici o scăpare și nu iartă nici o greșeală. Dar toate acestea, din fericire pentru el(e), nu le știu adolescentele care întorc capul și oftează când îl văd.

Alice Georgescu



foto: Mihail Cratofil

e ditorial



Căldură mare

Bucureștiul, țara întreagă sunt lovite de caniculă, straturi-straturi de căldură apasă prăfos asupra cetățeanului, care-și caută refugiul în interioare cu aer condiționat, la o bere cât se poate de rece, la mare, care are (cu ce), la munte, care nu suferă de rău de înălțime (cunosc pe câțiva care nu suferă nicidecum de rău de înălțime, la orice cotă i-ar ridica valul tranziției), secetă mare, căldură mare, ca-n schițele lui Caragiale, „bate falimentul la ușe și nu mai e nici un pic de patriotism”... și rapia... „dumneata n-ai văzut rapia?” , „da' numai rapia e?... da' grâul?... da' porumbul?... da' alelalte?” Și în *situațiunea* asta, toate instituțiile s-au închis (în afară de cele financiare), până și miniștrii au fost lăsați două săptămâni în concediu, iar teatrele... Ei, despre teatre e vorba! Teatrele au intrat și ele, toate, în concediu (sau repetă cu ușile închise pentru stagiunea viitoare). Nici un teatru, nici instituțional, nici alternativ sau independent, nu s-a gândit să-l facă pe român să mai uite de căldură, de rapia, de porumb, de floarea-soarelui, de secetă, de faliment, să-i ofere o altă realitate, puțină ficțiune, puțină relaxare... Sunt atâtea parcuri, grădini de vară, pivnițe răcoroase, instalații în aer liber (la București, la Neptun, la Costinești) în care s-ar fi putut desfășura reprezentații teatrale, dacă nu neapărat cu succes de cassă, măcar cu succes de stimă, de educație, de artă. Unde sunt excelenta „Trupă pe butoaie” a lui Victor Ioan Frunză, inegalabila „Mască” a lui Mihai Mălaimare, unde sunt spectacolele pentru care trebuie să plantezi iarbă și copaci pe scenă, când, acum, vara, avem iarbă și copaci în aer liber, printre care poți juca, fără să-i transformi pe spectatori în pomi și să le smulgi frunzele din barbă?! Trupele s-au lenevit, nu mai vor să joace vara, publicul s-a lenevit, în consecință, și el, spectacolele de vară, care, înainte, făceau românilor viața suportabilă și pe cele mai aprige călduri, s-au topit, au sucombat.

În acest timp, peste tot, în parcuri, grădini și pe scene în aer liber, se zbenguie în voie formații de două parale sau două manele, îndobitocind lumea în ritm otoman...

Dumitru Solomon

Forme fără formă

– Criticii despre stagiunea 2000-2001 –

Discuția s-a desfășurat la UNITER, pe 11 iulie 2001. Invitații redacției au fost Marina Constantinescu, Cristina Modreanu, Ludmila Patlanjoglu, Sebastian-Vlad Popa, Octavian Saiu.

Magdalena Boiangiu: Vă propun să discutăm despre stagiune și, pentru a nu ne risipi în generalități, o să încep printr-un enunț limpede: după părerea mea, stagiunea a fost mai curând proastă, dacă e să judec după teatrele bucureștene. Sunt mai puțin la curent cu ceea ce s-a întâmplat în provincie; aștept completările dumneavoastră. Mi se pare că s-au epuizat niște energii și nu s-au adunat altele. S-au epuizat energiile cu care a început în anii '90 un altfel de teatru, un dialog liber cu publicul. Există și o criză a instituțiilor, nu numai una de creativitate. Conflictelor, atât cele ascunse, cât și cele evidente, au consecințe și pe plan artistic. Dacă ne uităm cum a arătat stagiunea Teatrului „Nottara”, vom vedea că despărțirea de Vlad Rădescu a costat foarte scump: nu se găsește un ritm, nu se găsește o idee, totul este parcă la voia întâmplării. A fost o revoltă a colectivului împotriva unui director prost, dar, după ce a eliminat „tumoarea”, colectivul nu mai funcționează în nici un fel.

Au fost însă și spectacole bune în stagiunea asta. Cele care mi se par mie bune sunt *Unchiul Vanea*, *Spirit*, *Amanții însângerați*, dar sunt puține semne că în viața respectivelor teatre ele marchează o cotitură. Vă propun să discutăm despre stagiune nu „pe spectacole”, ci pornind de la felul în care se pot descifra evoluții, perspective, structuri.

Dumitru Solomon: Mai e de discutat și care sunt cauzele acestei crize, dacă recunoaștem că ea există.

Prostia nu apare din senin

Marina Constantinescu: Și mie mi se pare că a fost o stagiune mai degrabă proastă decât bună, dar această caracteristică nu a apărut din senin. Am constatat împreună semnele căderii,

în ceea ce fiecare scrie. Dacă, în '90, energiile s-au adunat, în teatru ca și în societate, acum, în societate ca și în teatru, energiile tind să se risipească sau să se concentreze în puncte minore. Societatea cunoaște o criză profundă pe toate planurile, de la economie la morală. Teatrul depinde ombilical de spațiul în care trăiește: observăm cum circulă medicritatea, în absența unor inițiative limpezi. Este evident că sărăcia a copleșit lumea teatrului, obligându-i pe foarte mulți la compromisuri, de la apariția în reclame de tot felul pentru un ban în plus, până la indisciplina despre care vorbea destul de șocat și Ciulea când s-a întâlnit, după zece ani, cu o trupă pe ai cărei oameni nu reușea să-i strângă, să-i determine să se concentreze, să lucreze. O nouă lege a teatrelor ar trebui să inaugureze un sistem care să permită și performanță, și maleabilitate, și provocare artistică. Pentru că, dacă regizorii buni au libertatea să-și aleagă un text, să-l propună unui teatru și să-și facă distribuția dorită,

pentru actorii angajați ai unei instituții libertatea se restrânge. Eu, una, mi-am pierdut speranța că se mai poate întâmpla ceva bun în lumea noastră. De aceea aș vrea să mulțumesc revistei „Scena”, care a reușit în ultimul timp să ne strângă aici, ca să vorbim normal despre lumea anormală în care trăim cu toții.

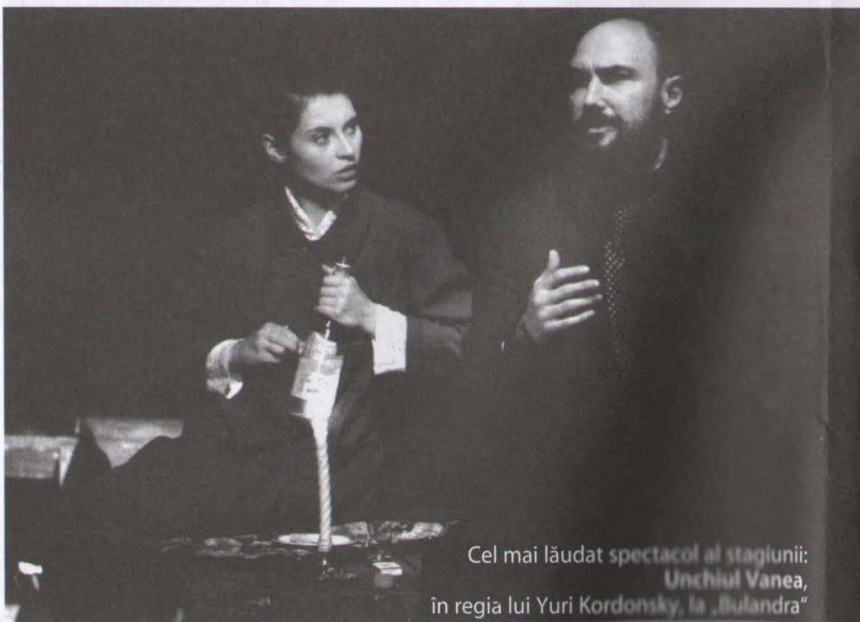
Magdalena Boiangiu: Cu sărăcia ai și nu ai dreptate. Vreau să aduc două argumente. Primul: în această sărăcie se găsesc și se cheltuiesc sume imense pentru spectacole de mare montare...

Marina Constantinescu: Acesta este paradoxul: vedem spectacole nu tocmai împlinite în spatele cărora stă un buget fabulos.

Magdalena Boiangiu: ...și al doilea: formulele de teatru alternativ, care ar trebui să ne spună „suntem sătui de lumea pe care voi ați construit-o, noi vrem altă lume”, nu spun deloc acest lucru. Teatrul care se face în pivniță – și căruia îi dau calificativul de decadent, în sens descriptiv, nu ca pe o apreciere – nu este un teatru al contestației majore, al unei idei cu semnificație pentru lume...

Marinela Țepuș: Așa cum a pornit la noi, teatrul alternativ nu și-a propus să conteste, ci doar să permită unor

foto: Tudor Predescu



Cel mai laudat spectacol al stagiunii: *Unchiul Vanea*, în regia lui Yuri Kordonsky, la „Iulandra”

actori tineri și unor regizori tineri care nu aveau acces într-un teatru, sau nu erau întrebuințați, să creeze. Ei au vrut să facă ceva cu bani foarte puțini, pentru ca să joace, nu pentru că aveau o anume idee.

Dumitru Solomon: Cred că e vorba despre două tipuri de contestație. Există o contestație majoră, revoluționară, la adresa societății, la adresa unei anumite stratificări sociale, a inerției sociale. Și teatrul, în general, nu neapărat cel din pivniță, a produs dintotdeauna acest tip de contestație de-a lungul istoriei sale. Există însă și contestația de tipul: „Nu avem unde să ne desfășurăm activitatea, nu avem spațiu, nu ne lasă unii mai bătrâni, unii mai așezați, nu vor să ne încorporeze în spațiul lor și atunci ne căutăm noi un alt spațiu, neconvențional, independent, unde ne facem spectacolele”.

Marina Constantinescu: Acest lucru cred că se leagă de ceea ce se spunea la început, de inexistența solidarității în jurul unei idei.

Dumitru Solomon: După părerea mea, în această stagiune, demersul alternativilor, al independențelor a dat unele spectacole convingătoare. Cum ar fi, de pildă – hai să o luăm de la coadă spre cap –, spectacolul făcut la Teatrul Act, **Creatorul de teatru...**

Magdalena Boiangiu: Și de ce nu se putea juca acest spectacol în sala de la Grădina Icoanei?

Dumitru Solomon: Se putea juca și la Teatrul Național, nu asta e problema. S-a jucat la Act pentru că este constituit ca un spectacol cu caracter independent.

Normalitatea corifeilor

Magdalena Boiangiu: Nu, el este independent sub raportul finanțării.

Dumitru Solomon: Bineînțeles, dar majoritatea spectacolelor care se produc în așa-zisele spații neconvenționale s-ar putea produce în orice instituție teatrală. La Sfântu Gheorghe, spectacolul de la „Andrei Mureșanu”, **Cu mâna pe ciocan**, s-a jucat într-o sală de cincisprezece locuri. Trupa cealaltă, de la „Tamási Áron”, este un teatru care își caută un anume spațiu...

Magdalena Boiangiu: Acela este într-adevăr un teatru alternativ, deși funcționează într-o instituție.

Dumitru Solomon: Exact.

Magdalena Boiangiu: Pentru că are o estetică alternativă, propune o altă formulă de spectacol decât cea cu care suntem noi obișnuiți.

Dumitru Solomon: Dar, la rândul ei, producția tuturor acestor trupe se poate manifesta și pe o scenă con-

vențională, pe o scenă italiană. Nu e obligatoriu să se petreacă în spațiile acelea găsite, incomode mai ales pentru spectatori... Dar nu asta e problema. Ei au făcut niște spectacole interesante, care împrăștiază peisajul teatral. Dacă sunt independente cu adevărat, dacă sunt alternative cu adevărat rămâne de discutat. Ele s-au făcut în alte spații decât pe scenele teatrelor. Dar și pe scenele teatrelor, așa cum a spus Lena la început, s-au făcut spectacole bune. Mai putem numi și spectacolul lui Vlad Mugur de la Craiova, **Carnavalul bărfelor**, care a inaugurat stagiunea, și spectacolul cu care s-a încheiat stagiunea sau cu care se va deschide cea viitoare, **Hamlet**, văzut însă de foarte puțini.

Alice Georgescu: După părerea mea, toate cele enumerate aici ca izbânzi nu reprezintă în nici un fel alternativă. În toate cazurile, până și spațiul de joc, care e invocat ca definitoriu

mișcării alternative, au făcut spectacole destul de normale, înăuntrul unor teatre instituționalizate. Erau puțin mai „altfel”, e drept, dar așa ceva vedem acum și pe scenele obișnuite. În stagiunea asta cred că au fost puține spectacole ale teatrelor neinstituționalizate; de fapt, doar la Act: **Creatorul de teatru**, **Pușca de vânătoare** al Liane Ceterchi și **Poveste de cartier** al lui Alice Barb. Trei spectacole într-o stagiune nu înseamnă totuși cam puțin?

Magdalena Boiangiu: Din punctul de vedere al acestei discuții nu prea contează dacă „alternativii” sunt o instituție sau nu. Ar fi foarte important de văzut dacă ei sunt o generație care are un cuvânt de spus despre cum se comunică în teatru sau despre ceea ce se comunică în teatru. Mie mi s-a părut – dar nu sunt foarte sigură – că am văzut la Theo Herghelegiu o anume căutare de stil atât în structura trupei, cât și în estetica

A deschis frumos stagiunea: **Carnavalul bărfelor**, în regia lui Vlad Mugur, la TN Craiova



pentru alternativă, era organizat identic cu acela al unei săli obișnuite; adică, în loc să stai în sală și să privești frontal, stai pe scenă și privești tot frontal, numai că actorul e mai aproape de tine cu 30 de metri. După cum reiese din tot ce am văzut la Festivalul Atelier de la Sfântu Gheorghe, alternativa, să-i zicem, cu toate ghilimelele din lume, a pătruns fără probleme în structurile instituționalizate. 90% din spectacolele românești care au venit acolo erau spectacole ale unor teatre instituționalizate, cu unii actori angajați pe termen nelimitat și cu alții pe contract. Theo Herghelegiu, Radu Afrim, corifeii

spectacolului, refăcând, în alți parametri, cu alte date și materiale, experiența de la Piatra Neamț de acum câteva decenii.

Anacronismul fatal

Dumitru Solomon: Mulți dintre noi am văzut la Constanța un spectacol făcut la MAD, **Hammam**, care este în cel mai adevărat înțeles al cuvântului teatru de frontieră, pentru că este cu un picior în teatru și cu unul în dans; este un tip de teatru alternativ care inovează și în spațiul scenic, și în modalitățile de exprimare. Chiar și

spectacolul „de bază” al festivalului de la Constanța, *Furtuna* al lui Sergiu Anghel, era un spectacol de frontieră. **Octavian Saiu:** Mie mi se pare că, dacă recunoaștem în aceste demersuri de teatru-dans alternativa teatrului românesc, postulăm de fapt anacronismul fatal în care ne situăm și trebuie să ne punem semne de

Marina Constantinescu: Da, dar era totuși o supapă; prin carte, prin teatru, prin artă lumea reușea să se încarce, să respire, să elimine energiile negative.

Cristina Modreanu: De ce nu ar fi și acum o supapă?

Marina Constantinescu: Acum suntem liberi, vorbim despre toate astea,

Magdalena Boiangiu: Dar este nuli în planul expresiei artistice!

Dumitru Solomon: Pe noi nu ne ia nimeni în serios, pe când pe ei Occidentul îi ia în serios și îi joacă.

Magdalena Boiangiu: Sigur că specificul lor, actualitatea lor politică stârnește un interes și pentru teatrul lor, dar acest teatru există.

Ludmila Patlanjoglu: O stagiune depinde de oameni, de creatori, de cine sunt ei. De tensiunea artistică, de animatorii instituțiilor implicate. Iar stagiunea despre care vorbim a fost dominată de platitudine. Motivele sunt multe. Energia generației care a „explodat” după '90, cea a lui Darie, Măniuțiu, Tompa, Dabija, Victor Ioan Frunză, a scăzut. După ce au făcut mari spectacole, ei lipsesc acum de pe afișe sau trăiesc din amintirea stagiunilor trecute. Forța măștrilor, a patriarhilor – din punct de vedere artistic, dar și ca vârstă biologică –, cred că este și ea slăbită. Platitudinea este agravată și prin contribuția directorilor de instituții numiți, cu concurs sau fără, de Ministerul Culturii sau de forurile culturale locale. Ideea acestor concursuri (false, de fapt) mi se pare aberantă, stupidă și multe personalități refuză să participe la asemenea mascarade. Din această cauză stăm câte o jumătate de an în scandal și contestații. Ministerul trebuie să-și asume responsabilitatea de a da mandat unei personalități, unui manager – numiți-l cum vreți –, cu un program bine definit. În străinătate, dacă acest program nu este respectat din punct de vedere artistic sau financiar, susținătorul lui este automat schimbat. La noi, se prelungește agonia, moartea lentă și lucrurile se recuperează foarte greu. Este foarte greu să consolidezi un grup otrăvit, căci avem de-a face cu o artă colectivă. Contractul trebuie respectat în toți termenii lui. Nu au fost respectate contractele la Teatrele Naționale care au avut o stagiune modestă, unele chiar sub-modestă: Timișoara, Craiova intră într-un con de umbră, la Târgu-Mureș este iarăși beznă, Iași-ul se menține pe o poziție medie, pe linia de plutire. Teatrul Național din București, la fel; bine măcar că nu s-a scufundat. Mi se pare că teatrul de repertoriu este într-o mare suferință. Nu putem trăi doar din capodopere; au dispărut spectacolele de valoare medie, care asigurau afișul pe vremea când se juca în toate zilele săptămânii. Cei care administrează banii și dau mandate animatorilor sau managerilor trebuie să le ceară să

Dar și „alternativii”: Poveste de cartier la Act (regia: Alice Barb)



întrebare în legătură cu vitalitatea vieții noastre culturale în ansamblul ei. Această alternativă se practică în Europa de zeci de ani și mi se pare că nu ne încălzește cu nimic varianta asta de interpretare; ba, chiar, dimpotrivă. **Cristina Modreanu:** Trebuie să parcurgem toate etapele, chiar dacă le comprimăm... Mie mi se pare că începe deja să se dezvolte un sistem alternativ din punct de vedere administrativ, al formelor de producție a spectacolelor, și cred că asta este un pas bun, în măsura în care în celelalte locuri nu se mișcă nimic. Există acum un proiect de lege a teatrelor care, din câte înțeleg, nu schimbă mare lucru, schimbă doar tipul de manager și modul cum va fi ales managerul de teatru, ceea ce poate să fie bine, dar în nici un caz suficient. Îi invidiez pe cei care au apucat să vadă niște spectacole care au schimbat ceva în teatrul românesc și îmi pare rău că noi suntem acum într-o perioadă de trecere, de căutări, în care nu se găsește nimic.

Marina Constantinescu: Nu cred că într-o lume aberantă teatrul poate fi normal.

Alice Georgescu: Dar am trăit într-o lume aberantă în care teatrul era normal!

dar libertatea a creat o devălmășie cu urmări foarte grave, începând cu școala de teatru și până la instituții.

Dumitru Solomon: Și înainte vorbeam despre toate astea, dar altcineva ținea microfonul...

Alice Georgescu: Mă gândesc că societățile mai avansate din punct de vedere industrial, cum sunt societățile occidentale, fatalmente mai avansate și spiritual, ar trebui, printr-un efect pervers, să fi mai avansate și cu starea de criză spirituală; acolo, teatrul, arta, cultura ar urma să fie la pământ. Or, senzația mea este că nu e chiar așa... Pe de altă parte, Rusia este într-o criză mai gravă decât a noastră - și, cu toate astea, teatrul...

Voci: Prin urmare, este o chestie de specific românesc!

Dumitru Solomon: Eu nu știu cum arată la ora asta teatrul din spațiul iugoslav, dar cele mai multe piese de acolone vin. Pe piața românească sunt vreo cinci piese sârbești proaspete.

Sebastian-Vlad Popa: Asta pentru că la ei se dau războaiele balcanice, la ei e intoleranța balcanică, la ei e primitivismul și mândria, toată mizeria și jalea, dar și orgoliul ăsta de margine de lume...

Marina Constantinescu: Orgoliul acesta se manifestă foarte tare și la noi...

aducă public în sală, să joace toată săptămâna. Actorii nu s-ar mai plânge că nu sunt întrebuințați; peste tot sunt trupe-mamut; aceste fenomene s-au acumulat, au devenit, în timp, cangrene. Forțele creatoare s-au îndreptat spre alte zone, unde răsplata pecuniară este mai mare. Dar se pot remarca, în această stagiune, și oaze de performanță, care țin tot de oameni, de talente – de climat, până la urmă. Cred că o astfel de oază este teatrul-dans, despre care s-a vorbit, acest teatru de frontieră, care a pornit de câțiva ani și la noi și pe care critica l-a susținut. Faptul că după revoluție s-a înființat o secție de coregrafie la institutul de teatru este foarte important. Sunt lucruri care se acumulează în timp și încep să dea roade. Contactele și schimburile sunt reciproce: coregraful devine un element important în spectacolul de teatru. Se poate observa revenirea unor mari actori, cu mari performanțe: Valeria Seciu în *Spirit*, Victor Rebengiuc, Mariana Mihuț – care face, dintr-un rol de plan doi, unul de plan întâi –, Irina Petrescu, Cornel Scripcaru, Horațiu Mălăele în *Unchiul Vanea*, Marcel Iureș în *Creatorul*... El ne propune o schimbare de diapazon, începută cu Verșinin și cu Hamlet. Cred că generația care a debutat după '90 începe să se „vadă”, ca grup solidar; ei au fost mai pene-tranți. Nu au fost explozivi, nu au pornit să dărâme munții, dar regizorii ei sunt foarte prezenți: Felix Alexa, Claudiu Goga, Theo Herghelegiu,

Alice Barb – și să nu uităm gestul foarte adevărat și formula foarte specială prezente la Radu Apostol. Să nu uităm nici performanța actorilor: Bogdán Zsolt, Sorin Leoveanu, Antoaneta Zaharia, Andreea Bibiri... Cred în ceea ce face la Timișoara Demeter, am văzut *Espinosa și Călătorii cu dricul*; se pare că și acolo există o oază...

Alice Georgescu: ...și la Teatrul Maghiar din Sfântu Gheorghe....

Oazele și deșertul

Ludmila Patlanjoglu: Aceste oaze permit o viziune optimistă. Există totuși o insensibilitate la nivelul animatorilor. E nevoie ca tinerii să fie ajutați. Victoriile lor sunt aplaudate, dar eșecurile îi marchează într-o măsură mult mai mare. Sunt mari talente care se pierd; la acest capitol aș pomeni numele lui Vlad Zografi, de care nimeni nu s-a apropiat cu sensibilitate...

Magdalena Boiangiu: Neîngrijite, oazele sunt acoperite de nisipul deșertului. Este necesară o politică specială pentru a avea mereu acolo apă și umbră.

Sebastian-Vlad Popa: Din capul locului vreau să spun că eu nu cred că există – cel puțin la noi, astăzi, în teatrul românesc – vreo modalitate fie de predicție a calității sau eșecului unei stagiuni, fie de explicare a calității sau eșecului. Nu avem cum să explicăm aceste fenomene nici

măcar economic. Calitatea unei stagiuni este dată de vârfurile care irump sau nu. În acest sens, eu cred că anul acesta a fost bun. La ora asta sunt în teatre cam cinci spectacole extraordinare, ceea ce cred că este o recoltă foarte bună. Și sunt și spectacole de toate felurile; probabil că media lor este mai scăzută. Dar cred că un spectacol cum este *Mantaua*, de la Cluj, făcut de Mona Chirilă – într-o formă extraordinară acum –, ar trebui pomenit; Teatrul „Radu Stanca” din Sibiu are la ora asta două spectacole importante: *Idiotul* de Dostoevski, făcut de Andriy Zholdak, și *Pilafuri și parfum de măgar*, făcut de Purcărete. Pe urmă este spectacolul Cehov al lui Yuri Kordonsky, la „Bulandra”. N-aș trece cu vederea nici performanța lui Hausvater, la Iași, cu *Livada de vișini*. Eu cred că aceste spectacole sunt mari. Dacă ar ieși în Europa, cred că ar putea fi receptate ca aparținând unei mari culturi. Parcă anii trecuți au fost mai săraci.

Alina Mang: Nu cumva par extraordinare tocmai pentru că nu prea există termen de comparație? Pentru că în jur nu prea e nimic?

Sebastian-Vlad Popa: Nu, eu nu știu să raportez la context. Eu raportez la propria mea vocație de cetățean. Un singur punct aș mai avea de semnalat: aprecierile, ca, de altfel, și premiile UNITER, limitate la un interval de timp arbitrar (stagiune, an), nu sunt corecte. Ar fi mult mai interesant de evaluat teatrul românesc referindu-ne la prezentul absolut al lucrurilor, care

Alternativa teatru-dans:
Hammam de Mihai Mihalcea la MAD



foto: Andreea Pașca

cuprinde și spectacole mai vechi, menținute pe o treaptă foarte înaltă și cu o audiență care permite longevitatea. Eu cred că viața artistică se referă cu strictețe la prezentul în absolut din teatru.

valoroase tocmai datorită prestațiilor actoricești. Estetica anterioară, a lui Frunză sau Măniuțiu, de pildă, plasa în centru inovațiile viziunii regizorale. Spectacolul lui Dabija, *Creatorul de teatru*, mi se pare chiar un manifest.

Găitan, s-au făcut două spectacole bune; e ceva, dar situația generală nu se rezolvă.

Cristina Modreanu: Nu cred că este problema lui Găitan sau a unei persoane anume; întreg sistemul teatral de stat este în derivă. Mai mult sau mai puțin, toate teatrele se confruntă cu aceste probleme, iar succesele țin de întâmplare. Nemulțumirile create de administrație grevează asupra părții artistice și a manifestărilor creatoare. La Teatrul Mic, de exemplu, este o stare de nemulțumire permanentă. Și nu e întâmplător că se produc aceste eșecuri. Se pleacă de la promisiuni generoase și premise foarte bune și se ajunge la un final lamentabil. La fel și la Teatrul de Comedie, unde starea de nemulțumire nu generează nimic.

O reîntâlnire fericită: Spirit cu Valeria Seciu și în regia Cătălinei Buzoianu (Mic)



Dar fără regizor...

Marina Constantinescu: Vreau să revin la ceea ce spunea Ludmila și la prezența marilor actori, care, prin energia lor, au creat mari spectacole. Dar aceiași actori au jucat și în spectacolele proaste din ultimele stagii. Succesul *Unchiului Vanea* a fost determinat de venirea acestui tânăr regizor care, împreună cu scenograful, a reușit să imprime un suflu nou, seriozitate, disciplină, să-i motiveze pe actori în găsirea unor formule noi de exprimare. De exemplu, *Rebengiuc* într-adevăr se arată altfel, „curat”, cum nu a fost în *Lear*. Cred că, după ce am vorbit despre excepții, trebuie să spunem cum s-a alterat condiția actorului. Măcar noi ar trebui să punem punctul pe i și să spunem că una dintre cauzele crizei despre care vorbim este tipul de manager cultivat în România la ora asta. I s-a acordat lui Florin Călinescu creditul omului angrenat într-un sistem privat, cu un anumit suflu. Am crezut că va face ceva la Teatrul Mic. N-a făcut nimic. Impresia mea este că îl îngroapă, pur și simplu. Apariția spectacolului *Spirit* este o întâmplare, un gest sentimental, o reîntâlnire a Cătălinei Buzoianu cu Vali Seciu, la teatrul unde amândouă au lucrat și pe care l-au ridicat. Dar după asta? Se pune la început întrebarea dacă această stagiune este capătul unei evoluții sau structurează o altă evoluție. Mi s-a părut interesantă propunerea de a privi stagiunea ca pe încheierea unui ciclu început în '90; nu știu dacă pot să răspund acum, dar mă voi gândi serios la această problemă. Majoritatea spectacolelor citate sunt făcute în

Magdalena Boiangiu: Care cuprinde trecutul, prezentul și viitorul?!

Sebastian-Vlad Popa: Da. Și toate astea trebuie să le avem. Cred că UNITER ar trebui să aibă curajul de a da, în fiecare an, premii celor mai bune spectacole care există, nu celor care au fost produse acum o lună, trei sau șase. Cu riscul de a premia același spectacol de cinci ori!

Octavian Saiu: Mi se pare cam supra-realistă viziunea asta!

Magdalena Boiangiu: Ar fi interesant de văzut dacă spectacolul premiat mai seamănă cu cel inițial. Dar asta este altă discuție.

Actorul și managerul

Alina Mang: S-a spus la început că spectacolele bune ar fi puține și că, în general, această stagiune a fost slabă. Eu cred că, în absența unor termeni de comparație cu adevărat rezonabili pentru spectacolele bune ale acestei stagiuni, succesele sunt supradimensionate. S-a spus apoi că e dificil de observat o direcție. Mie mi se pare, totuși, că se poate vorbi despre un fenomen general; *Spirit*, *Unchiul Vanea* și *Creatorul de teatru* au ceva în comun: reorientarea regizorului către munca cu actorul și scoaterea în evidență a actorului. Ele sunt

Magdalena Boiangiu: Cred că ai dreptate și prin demonstrația contrară: un spectacol bine gândit, cum este *Spionul balcanic* al lui Goga, moare din cauza actorilor.

Marinela Țepuș: Nu cred că Sebastian are dreptate, deși cele cinci spectacole memorabile au ajuns șapte; nu cred că este suficient pentru a caracteriza o stagiune ca fiind bună. În 46 de instituții teatrale ar trebui să putem vorbi despre 20 de spectacole care au atras publicul; nu neapărat evenimente, dar spectacole peste medie. Printre acestea aș include *Oscar* al lui Alice Barb. În această stagiune eu am urmărit în special tinerii și cred că lor le-a aparținut inițiativa. Aș mai vrea să spun ceva despre „Nottara”, deoarece am fost mai aproape: nu s-a întâmplat nimic după schimbarea directorului, la fel cum România nu s-a modificat o dată cu moartea lui Ceaușescu.

Magdalena Boiangiu: Nu e deloc același lucru!

Marinela Țepuș: Atâta vreme cât nu se găsește un director care să vină și să rămână, să poată propune o strategie, problema nu se va rezolva. Șirul de interimari întreține provizoratul și se pare că asta va dura până se termină procesul lui Rădescu. Este curios că în patru luni, cât a stat

teatre cu tradiție. Pe de altă parte, trebuie vorbit și despre prezența Teatrului Act cu două spectacole, **Pușca de vânătoare** și **Creatorul de teatru**, cu două texte practic inedite, care aduc teatrul în primele locuri, în top. Acolo au fost tot felul de transformări și, până la urmă, alături de montările făcute de tineri, am văzut și un spectacol minunat, făcut de doi mari creatori: lureș și Dabija. Dar ne-am reîntâlnit și cu creatori „uitați”; nu mi se pare deloc mai prejos rolul pe care îl face Rodica Negrea în **Pușca de vânătoare**, rol construit, după părerea mea, cu o minuție remarcabilă. Oare acest spectacol nu se putea juca la Teatrul Mic, având în vedere că toată echipa este de acolo? Deși cred că, în contextul în care se găsește Teatrul Mic, **Puștii de vânătoare** îi stă mult mai bine la Teatrul Act... Nu am văzut **Amanții în-sângerați**; **Idiotul** l-am văzut în formula cu actori ucraineni și mi s-a părut că regizorul este foarte interesant, cu un talent original. În **Căsătoria** părea, totuși, prea încântat de sine, de soluțiile găsite, dar, pe de altă parte, lucrul cu actorii era fantastic; în **Căsătoria**, spectacol făcut în genul filmului lui Ettore Scola, **Balul**, totul este teatru-dans, trupa, formată și din tineri, și din vârstnici, menține un ritm aiuritor. Mie mi se pare că acum, în teatrul românesc, există o prăpastie între ceea ce este notabil și restul. Nu e vorba de vârful icebergu-lui, pentru că ce se vede stă oarecum suspendat; lipsește masa solidă a spectacolelor, prăpastia dintre excepție și suportul ei s-a adâncit.

Magdalena Boiangiu: Iar specta-

coale proaste sunt foarte proaste! **Marina Constantinescu:** E de amintit prezența Cătălinei Buzoianu cu două spectacole, **Spirit** și **Odissea 2001**, la două teatre diferite. Dacă, în **Spirit**, ceea ce observa Alina Mang mai de vreme, lucrul cu actorul, cu Vali Seciu, este extraordinar, în **Odissea 2001** acest efort lipsește.

Cine cu cine e coleg?

Și dacă tot vorbim despre inconsistența stagiunii, cred că ar trebui să vorbim și despre felul cum se scrie despre teatru. De câțiva ani încoace, am citit consecvent absolut pe toată lumea prezentă aici și pe toți colegii de la Iași, Cluj, Sibiu. Am făcut o pauză, recunosc, de un an și două luni. Am reluat apoi exercițiul, pentru că mi se pare forma elementară de respect între noi, în breaslă. Ce am citit în stagiunea asta pe mine m-a făcut să mă întreb foarte serios dacă mai vreau sau nu să scriu despre teatru... Simt nevoia unei delimitări. Nu pentru că aș fi eu foarte bună, nu pretind așa ceva. A apărut în revista „Scena” dezbateră dedicată acestei probleme, dar ar trebui să și acționăm cumva. Ce se scrie în ziare este dramatic, când nu e tragic. Există o distanță imensă între ceea ce citești și ceea ce vezi pe scenă, iar avizierele teatrelor se hrănesc cu această... marfă. Actorii vin, se uită și începe o agitație extraordinară în legătură cu ce a scris Vasilița. „Dar cine-i Vasilița?”, întreb. „Cum, aia care scrie în...” „Nu știu cine e.” „Cum, e o

colegă de-a ta!” „Stai puțin, nu e colegă de-a mea!” „Păi nu scrie în ziar?” „Scrie.” „Are cronică acolo?” „Da.” „Păi, sunteți colegi!” Aș vrea să încercăm ca, în stagiunea viitoare, reflectarea teatrului să fie cât mai aproape de realitate. Așa cum e el, bun, prost, excepțional, foarte prost. Dar să aibă în noi oglinda realității lui, nu deformări și denaturări înspăimântătoare. Trebuie spus lucrurilor pe nume, fără a jigni. Să analizăm din timp, nu când e prea târziu, conul de umbră în care se instalează Craiova, Timișoara, Iași-ul – care începe să-și propună niște titluri dubioase în stagiunea viitoare. Să vorbim despre un teatru cum este cel din Ploiești. După părerea mea, acest teatru, care stă foarte bine cu administrația locală, indiferent de culoarea pe care o are aceea, încearcă să facă ceva. Este evident că nu ne-a arătat nimic excepțional, dar acolo cineva își propune să anime și să pregătească o trupă pentru performanță; acest lucru merită menționat. La Sibiu, **Pilafuri și parfum de măgar** nu este un spectacol. S-a dovedit din nou mobilitatea managerială a directorului Chiriac și aptitudinea lui de a atrage lumea, dar spectacolul a fost o joacă, o încercare a unor creatori – Purcărete, Helmut Stürmer, Vasile Șirli – de a merge pe un drum comun, care se va desfășura în afara granițelor României. Au participat studenții de la Sibiu, actori profesioniști, s-a lucrat foarte serios, dar nu e un spectacol. Nu cred că această încercare ar putea fi introdusă pe lista acestei stagiuni; nu cred că este corect să supralicităm noi ceva despre

Un succes necunoscut? **Mantaua**, regizat de Mona Chirilă la TN Cluj



foto: Nicu Cherciu

care însuși creatorul spune că nu e... **Alice Georgescu:** Dar o dată ce reprezentăția este anunțată cu afiș, o dată ce se pun în vânzare bilete la casă, iar omul dă banul, ia biletul, intră și vede spectacolul, e spectacol. Eu i-am făcut o cronică ca oricărui alt spectacol.

Cristina Modreanu: Nu aș vrea să se creadă că am vreo obsesie, dar nu mi se pare întâmplător faptul că multe dintre spectacolele menționate aici printre cele notabile sunt create de regizori care nu sunt români. Yuri Kordonsky și scenografa cu care a lucrat sunt ruși; Andriy Zholdak este ucrainean. Din punct de vedere regizoral, cred că traversăm cu adevărat o „pauză”. Dar nu una dramatică; pe lângă ce s-a pomenit despre cei tineri, vreau să spun că Gala Absoluvenților din acest an a fost purtătoare de speranță. Sunt tineri care „vin puternic”. Pot să dau și nume: Radu Apostol, Radu Berceanu, Ana Mărgineanu – mai puțin Gabriela Dumitru, dar s-ar putea să mai „crească” și ea – sunt atrași cu toții, poate și din cauză că l-au avut la un moment dat la clasă pe Theodor-Cristian Popescu, de tex-

nu a venit din absența unor spectacole importante pentru biografia personală a creatorilor. Nu orice spectacol important pentru artist este important și pentru teatru; și invers: există spectacole imperfecte, dar importante pentru ceea ce se întâmplă sau se va întâmpla în teatru. **Octavian Saiu:** Eu nu voi vorbi despre stagiune, pentru că nu am văzut atât de multe spectacole...

Magdalena Boiangiu: Foarte rău! De ce nu mergi la teatru?

Octavian Saiu: Merg, dar nu atât de des ca dumneavoastră.

Magdalena Boiangiu: Dar ce, crezi că mie îmi face mereu plăcere?!

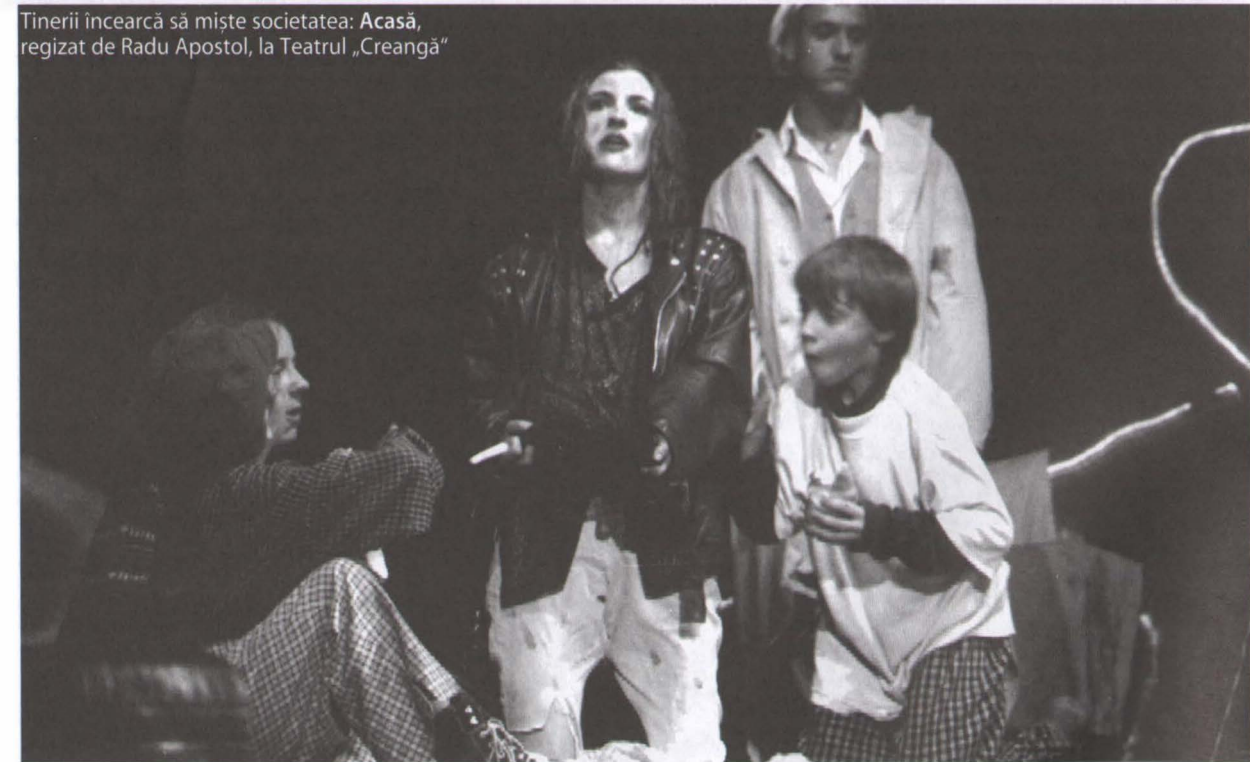
Octavian Saiu: Cred că există o criză în raportul pe care îl are teatrul, ca artă, ca formă de exprimare și de comunicare între oameni, cu societatea, cu lumea în care trăim. Cred că teatrul pierde din ce în ce mai mult din impact și devine, cum spunea Banu într-o carte recenzată de Marina Constantinescu, „o livadă de vișini”: copleșit de alte valori, de alte forme de comunicare și de civilizare a omului. O stagiune proastă este un factor de risc din perspectiva acestei

nativă. Pentru că, din aceste formule exterioare, care încearcă din afară să recupereze teatrul și forța lui de a comunica și de a însemna ceva pe plan social, poate să se nască evoluția necesară: nu neapărat dintr-un proiect de tip stilistic, estetic, dintr-o gândire foarte coerentă la nivelul mijloacelor de expresie, ci poate chiar din această diversificare a raporturilor pe care teatrul le are cu societatea. O formă de a sensibiliza opinia publică față de teatru, cum reprezintă spectacolul *Acasă* al lui Radu Apostol, s-ar putea să fie mai oportună și mai binefăcătoare pentru mișcarea teatrală decât o reușită spectaculară ca atare.

Marina Constantinescu: Există pericolul de a supralicita un succes și de a ridica pe un piedestal șubred nume care apoi nu confirmă, cum s-a întâmplat cu Vlad Massaci. Am crezut cu toții în el, l-am susținut...

Octavian Saiu: Meritul lui Radu Apostol în raport cu ceilalți este faptul că el își pune cu adevărat problema modului în care teatrul poate să capteze interesul și energia unor oameni din diverse medii sociale...

Tinerii încearcă să miște societatea: *Acasă*, regizat de Radu Apostol, la Teatrul „Creangă”



tul contemporan, de descoperirea unor formule de teatru foarte modern și a textului, în principal. Speranța mi se pare a veni din partea celor foarte tineri mai degrabă decât din partea celor care sunt deja în sistem.

Magdalena Boiangiu: Sentimentul de neîmplinire cu privire la stagiune

responsabilități și se repercutează în mod direct asupra condiției teatrului la noi, care începe să suscite din ce în ce mai puțin interes. De aceea cred că trebuie să privim cu mai multă generozitate încercări de tipul celei făcute de Radu Apostol, de tipul celor făcute de cei din mișcarea alter-

Cristina Modreanu: Marele merit al lui – dar și al altora – este încercarea de a se apropia pe alte căi de un public într-o continuă transformare.

În loc de concluzie (ulterioară): Cel mai rău ar fi ca, la anul, să ne amintim cu nostalgie de această stagiune.

„...adică nu internațional“

Pentru că, deși intră în cel de-al 11-lea an de existență, Festivalul Național de Teatru nu a devenit încă o instituție, structura, fizionomia, chiar și organizarea sa nu au căpătat un contur cert; despre tradiție ori personalitate, ce să mai vorbim? Din motive obscure – sau, dimpotrivă, foarte limpezi –, nici una dintre numeroasele echipe care s-au perindat la conducerea Ministerului Culturii (principalul „ordonator de credite”) nu a dorit nici măcar să ia în discuție eventualitatea instituționalizării festivalului. Ministeriatul Caramitru (teoretic, cel mai... liberal, după acela, imediat post-revoluționar, al lui Pleșu) a făcut doi-trei pași timizi în acest sens, dând mandat pe o perioadă de trei ani unui „director artistic” (totodată, unic selecționar, așa cum e și normal să fie) și stabilind un regulament minim al manifestării. Dar nici această echipă (care, tot teoretic, ar fi urmat să procedeze la o cât mai largă descentralizare) nu s-a îndurat să dea drumul de sub pulpana sa bine căptușită cu principii frumoase unei „manifestări” ce pare să excite umorile patriotarde ale unor (com)patrioți mai dihai decât gaura neagră din mijlocul drapelului național.

De ce oare? de ce oare? „Când nu descoperi imediat cauza unui lucru, întreabă-te ce sume de bani se mișcă în spatele acelui lucru”, mă sfătuiește, materialist-dialectic, o prietenă hârșită într-ale vieții și ideologiilor. Firește, e o explicație solidă: cunosc personal oameni care, „dintr-un festival”, și-au schimbat aparatura electronică din casă; și nu e vorba despre directorul artistic. Căci, cu cât sunt mai multe mâinile care trebuie să semneze felurite hârtii, cu atât mai întortocheate – deci, mai greu de urmărit – sunt căile pe care le apucă ochiul dracului spre a ajunge în grădina domnului... sau a doamnei... Dincolo însă de această motivație telurică, mai există, după părerea mea, una, cel puțin la fel de temeinică și care, într-un fel, face cinste cetățeanului

Rândurile care umează riscă să fie interpretate ca o jelanie resentimentară – întotdeauna antipatică – a cuiva care, fiindcă „i s-a luat jucăria”, e dispus doar la bombăneli și (pre)viziuni sumbre. De fapt, despre toate cele de mai la vale am scris și am vorbit ori de câte ori s-a ivit prilejul, și acum opt-nouă ani, când nici nu visam să mă văd implicată în Festivalul Național de Teatru altfel decât ca simplu observator, și acum mai puțin de un an, când abia încheiasem, în chip de directoare, ediția 2000 a mărețului eveniment. Scriu din nou acum, în primele zile ale lui august 2001, când despre Festivalul Național – „serie nouă” – nu se știe deocamdată nimic: când se va desfășura, cât va dura, cum va arăta...

român și eticii sale de nezdruccinat. Este vorba despre adjectivul cuprins în denumirea festivalului: *național*. De aici se trag, dacă nu toate, multe.

Aflându-mă vara trecută la Avignon și discutând cu Bernard Faivre d'Arcier, unul dintre directorii cei mai contestați și (!) cei mai longevivi ai celui mai important festival de teatru din Europa (care se cheamă, pur și simplu, Festivalul de la Avignon), acesta a dorit să știe cum se numește exact reuniunea teatrală de la București, unde fusese poftit (bineînțeles, cu întârzierea tipic mioritică). „Festivalul Național de Teatru”, am răspuns eu, dându-mi seama, cu o jenă bruscă, ce pompos sună titlatura în traducere franceză. „Aha, a conchis pe loc omul. Adică, nu e internațional.” Atât. Doar atât spune, într-un sistem normal de gândire și de valori, cuvântul *național* atașat unei oarecare manifestări artistice. Ei bine, nu același lucru înseamnă, se vede, *național* în limba română și în România. Aici și acum, când rostește numele festivalului bucureștean și ajunge la vorba aceasta oricare dintre factorii de decizie și băgătorii de seamă aferenți (orice organ, ca s-o spun în dulcele stil vechi) bolboșează neîntârziat ochii, se umflă în piept și capătă culoarea racului opărit. Cum o să lași Festivalul NAȚIONAL de Teatru exclusiv pe mâna unui director desemnat prin concurs (chiar și con-

curs aranjat, ca la noi)? Aici trebuie tov... (ptiu, că iar mi-a scăpat!) oameni de nădejde, măi to... domnilor, oameni verificați! Altfel, ne pomenim (iarăși) cu tot felul de spectacole boz... ungurești, adică, sau pornografice, ba și fără *spor noetic*, cum bine a spus to... domnu' Everac! Și, ca să evite asemenea erezii, asigurând, totodată, „un grad mai mare de obiectivitate” (!), se aude că, în acest an – sau începând din acest an –, ministerul va renunța și la principiul selecționerului unic și va numi o comisie (nu vă sună familiar expresia aceasta?) care să aleagă spectacolele participante. Se uită, astfel – dar s-a știut vreodată?... – că, într-o manifestare de acest tip, fiecare dintre reprezentările invitate trebuie (mă rog, e bine) să fie expresia unei concepții coerente, de ansamblu asupra a ceea ce i se oferă publicului. Dar îi interesează oare pe „domnii” în chestiune asemenea amănunte „tehnice”, o dată ce au ocazia să-și manifeste plin sentimentele *naționale*, cuvânt care însă nu înseamnă doar că nu sunt, cum cred unii, internaționale? Prin contaminare, e de așteptat ca, azi-măine, să se descopere că prezența, la echipa națională de fotbal, a unui conducător/selecționar unic e sămânță de subiectivism. Dacă nu, cum și era cât pe-acți să fie, de ceva mult mai primejdios...

Alice Georgescu

Janine Ștefan-Sârbu:

„Fug de rutină“



Activitate în teatru și film: costumele pentru personajul principal Regina Maria din filmul *Triunghiul morții*, regia: Sergiu Nicolaescu; costumele pentru *Jocul de-a Shakespeare, one man show* Răzvan Mazilu (1997) • costumele la spectacolul *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale, regia: Mihai Măniuțiu (1998) • costumele pentru *Autoportret 1940, one man show* Răzvan Mazilu; machiajul și vestimentația personajelor principale din filmul *Proprietarii de stele*, regia: Savel Stiopul; costumele pentru spectacolul *Ioana d'Arc*, regia: Mihai Măniuțiu; costumele pentru spectacolul *Barrymore*, regia: Gelu Colceag; producția costumelor pentru spectacolul *Saragosa – 66 de zile*, regia: Alexandru Dabija; costumele personajului principal feminin din filmul *Epicenter*, coproducție româno-americană, regia: Rick Pepin (1999) • costumele pentru spectacolul de dans contemporan *Caleidoscop*, coregrafia: Miriam Răducanu; costumele pentru spectacolul *Îmblânzirea scorpiei*, regia: Mihai Măniuțiu; machiajul pentru filmul *Elite*, coproducție româno-americană, regia: Ion Ionescu; machiajul și costumele pentru filmul *Azilul*, coproducție româno-americană Miramax, regia: Gregory Gieras; machiajul și costumele pentru filmul *Martorul ocular*, regia: Costa-Gavras; costumele pentru spectacolul *De Pretore Vincenzo*, regia: Horațiu Mălăele (2000).

Privitorul trăiește imaginea ideală a lumii ca pe o întâmplare reală și ireală în același timp. El vrea să știe totul despre fast, eleganță, extravaganta la care, în mod normal, nu are acces. Când acționează telecomanda, una dintre cele mai la îndemână posibilități, vrea să evadeze. A și evadat! Dumneavoastră dispuneți de câteva „instrumente” de lucru prin care ieșiți în întâmpinarea acestor dorințe: vestimentația și adjuvantele ei: frumusețea facială bine întreținută, frumusețea trupească atent conturată, fardurile, miresmele. Să începem cu ele și cu tot ce v-a determinat să alegeți acest domeniu. Există, cred, două răspunsuri, care sunt complementare. Primul se referă la mediul familiei. Părinții mei au

lucrat în industria confecțiilor și textilelor. În copilărie și adolescență, frecventam des atelierul de creație în care lucra tatăl meu. Am început prin a schimba garderoba păpușilor pe care le primeam cadou. Apoi, mai târziu, am trecut la garderoba mea. Deci, ar fi vorba de o tradiție în familie, de un mediu care m-a influențat. Întotdeauna am iubit hainele.

Foarte multe fete îmbracă păpuși, multe adolescente își fac rochiile, dar foarte puține devin designeri vestimentari.

E adevărat. Așa ajungem la al doilea răspuns. Pe măsură ce trec anii, cred din ce în ce mai mult că meseria asta m-a ales pe mine. Dacă aș lua-o de la capăt, nu mă văd făcând altceva. E un

mister aici, unul dintre acele lucruri ce se pot explica numai până la un punct. E vorba și de destin, cred. Viața ar fi avut ea grijă să-mi demonstreze că meseria asta nu mi se potrivește, dacă ar fi fost cazul. Am un foarte dezvoltat simț autocritic și, dacă aș fi intuit că nu sunt făcută pentru asta, m-aș fi oprit imediat. Până la urmă, cred că este vorba de comunicare. Toți trebuie să comunicăm. Iar meseria asta e modul meu de a comunica, de a interacționa cu lumea. Dacă nu avem un sens în viață, suntem pierduți.

Marele decodificator de mituri, cum a fost numit Roland Barthes, spune că „moda este un element indiscutabil al culturii de masă din

punctul de vedere al publicului feminin, mai ales". Într-un alt paragraf, adăuga: „Moda se trăiește pe sine ca un drept natural al prezentului asupra trecutului, refuzând dogmatic propriul trecut în numele zilei de mâine”. Cum putem interpreta spusele lui, concret, referindu-ne la experiențe trăite azi, acum?

Față de vremurile când Barthes scria aceste lucruri, astăzi, judecând evoluția globală a creației vestimentare și impactul ei asupra vieții omului, aş spune că lucrurile stau puțin altfel. Da, moda a impus și impune modele culturale, dar nu numai pentru femei. Și nu cred deloc că „își refuză dogmatic propriul trecut”. Moda există pentru a se schimba continuu, printr-un proces dialectic care, tocmai, extrage din trecut valorile sigure, verificate, reinterpretându-le mereu într-o cheie modernă, adaptată stadiilor parcurse de civilizația umană. De exemplu, în acest sezon, toate tendințele internaționale sunt interpretări și adaptări ale unor tendințe din istoria modei.

Putem vorbi despre modă, azi, despre acel „real fashion” ca despre impunerea „democratică” a stilurilor o dată cu apariția serialității industriale?

Da. În 1855 era inventată mașina de cusut. Asta a schimbat radical industria confecțiilor și textilelor, comerțul cu haine, precum și publicitatea legată de lumea modei. Mai mult, a schimbat enorm viața omului, obligându-l să-și modifice obiceiurile și viziunile. Principiul serialității a eliberat omul simplu de constrângerile vestimentației pe comandă. I-a oferit mai multe modele de haine diferite, la prețuri accesibile, schimbându-i structura garderobei, asigurându-i o mai mare flexibilitate în construirea imaginii personale și posibilitatea de a se responsabiliza. Intrând într-un magazin, omul a devenit singur responsabil de stilul hainelor pe care alege să le poarte, liber să-și construiască propria imagine după cum simte, după educație și după posibilitățile materiale. Vestimentația pe comandă, unicatele au rămas în categoria creației vestimentare. Astăzi, în toată lumea, principiul serialității prin care trăiește *prêt-à-porter*-ul ține în spate, financiar, creația de unicate sau *haute-couture*-ul. Moda reală este, știm azi, un aspect al teoriei comunicării. Este o formă de comunicare. Ea are un rol civilizator benefic. Orice bărbat sau femeie care se respectă va învăța, mai devreme sau mai târziu, importanța socială a purtării corecte a unui *costum clasic*. E un exemplu. Prin acest mod de a

comunica, oamenii își construiesc o imagine personală – element extrem de important azi. Am să vă mai spun că eu nu pot disocia moda reală de parfum. Cel mai vechi simț – mirosul – și cel mai complet simț informațional – văzul (90% dintre informații le primim prin intermediul văzului) – nu pot fi disociate în universul modei. De aceea, toți marii creatori vestimentari au creat și parfumuri. Aș spune că moda reală este un exercițiu democratic și liberal. Numai libertatea totală de expresie și comunicare oferă un mediu ideal pentru existența modei. Nu știu să fi existat vreun mare creator de modă sau să se fi lansat vreun curent viabil într-un spațiu social supus dictaturii. Spiritele creatoare nu se pot exprima plenar decât în libertate.

Moda maschează realitatea sau îi dă o altă dimensiune, o altă semnificație?

Nu, moda nu maschează realitatea. Dimpotrivă. Ne ajută să ne cunoaștem mai bine expresia propriului trup, prin posibilitatea de a ne construi o imagine personală distinctă, de excepție, originală, în acord cu ceea ce suntem cu adevărat. Sunt oameni care, din tot felul de motive, neglijând moda, imaginea personală, s-au cantonat ani de zile într-un stil care nu-i reprezenta. Apelând la moda de calitate și la stilști, și-au descoperit – de multe ori, cu uimire – o nouă imagine, care le-a adus un succes nesperat. Dacă faci corect acordul dintre formă și conținut, trimiți mesaje pozitive despre tine. Ele sunt receptate imediat și contribuie la îmbunătățirea relațiilor interumane. Pe de altă parte, un veșmânt nu are valoare decât dacă se află într-un acord armonios cu trupul pe care îl îmbracă și cu personalitatea pe care o exprimă. Sigur, e adevărat că moda ne ajută să ne atenuăm defectele și să ne punem în valoare calitățile. Dar tocmai asta este una dintre regulile succesului social.

Când și prin ce devine moda o artă, când și prin ce devine trupul un „semnificant”?

Nu cred în împărțirea artelor în majore și minore. Există doar artă – valoare estetică – sau non-artă, non-valoare. Așa cum spunea și Enescu despre muzică: există muzică bună și muzică proastă. Atât. Oamenilor le este mai greu să înțeleagă, în România, după zeci de ani de comunism, ce înseamnă acel *art du vivre*, impus de francezi. Teoreticienii și promotorii curentului *dandy* au mers chiar mai departe – ei afirmă că un *dandy* trebuie să-și facă din propria viață o operă de artă, incluzând aici, firește,

și imaginea personală, adică *look*-ul. Asta nu se rezumă doar la haine și parfum, ci presupune o întreagă viziune asupra vieții, exprimată printr-o atitudine clar asumată, coerentă, originală. Vorbim despre *life style*, stilul de viață. Moda nu devine o artă, ea este o artă, folosită mai bine sau mai prost, în funcție de subiect. Omul modern are mai multe stratouri de citire și toate compun acest *life style*.

Stilul de viață spune întotdeauna cine suntem și spre ce tindem?

Da. Inadecvarea apare atunci când există o fractură între formă și conținut, între aparență și esență, între



Schiță de costum pentru îmblânzirea scorpiei

ceea ce suntem, de fapt, și ceea ce vrem să arătăm că suntem, între ceea ce putem să facem în mod real și ceea ce am vrea să facem, între posibilități și aspirații.

Arta de a-ți construi o imagine personală de bun-gust nu se măsoară doar în sumele de bani cheltuite pe îmbrăcăminte, nu?

Dacă avem acasă o colecție de tablouri și sculpturi de valoare, nu o putem căra cu noi zilnic, pentru a spune celorlăți: ia uite ce om de bun-gust sunt eu! În schimb, look-ul vestimentar este expresia stilului nostru de viață. Prin intermediul lui alegem, suntem aleși, ne poziționăm și ne exprimăm atitudinea. Este un fel de manifest vizual.

na, Radu Munteanu, Puiu Antemir, Alexandru Darie și Maria Miu. De la toți acești profesioniști am învățat enorm și cred că am reușit să-i conving, la rândul meu, că, pentru un om, un veșmânt adecvat este cel puțin la fel de valoros ca un costum pentru personajul de teatru sau de film. Apoi, propunerile de colaborare s-au ținut lanț. Pentru anumite spectacole de teatru și filme, am conceput și realizat costumele. Pentru altele, am fost doar producătorul costumelor. De exemplu, pentru spectacolul *Saragosa*, montat de Alexandru Dabija, am produs costumele create de Irina Solomon și Dragoș Buhagiar. De asemenea, pentru filmul pe care Costa-Gavras îl turnează în România, la studiourile Media PRO, voi produce aproximativ 6 000 de costume, create de Edith, designerul său permanent, cu care a lucrat vreo cinci filme. Principiul e același ca și în modă: crearea de personaje vestimentare. Costumul este complementar jocului actoresc. Veșmântul este complementar *life style*-ului. Fiecare om e un personaj, în felul său. Pe scena societății, pe platoul de filmare sau pe scena teatrului.

Stilistul e chemat să-și spună cuvântul ca modelator al imaginii scenice. El gândește costumul ca să îmbrace „caractere”, dar și ca să dezvăluie universul lor lăuntric. Apoi, actorul trebuie să facă haina să trăiască. E binecunoscuta „adecvare la costum”.

Cum ați ajuns la expresivitatea obiectului vestimentar în spectacolele la care ați fost invitată să colaborați?

Expresivitatea nu trăiește decât dacă e autentică; gratuită, forțată sau falsă, nu e decât o grimasă, o schimono-seală, o caricatură. Expresivitatea autentică înseamnă adecvare creatoare la datele personajului. Dacă, pentru modă, documentarea socială e esențială – pentru a veni exact în întâmpinarea dorinței clienților și cerințelor unor stiluri de viață clar definite –, în teatru și film cercetarea stilistică are același scop: cunoașterea personajului uman, a cărui personalitate trebuie exprimată complementar de costum. Dacă expresivitatea vestimentară a personajelor create de mine pentru film și teatru a fost percepută ca autentică și valoroasă, atunci înseamnă că am intuit corect personajul în cauză.

Pe vremea când filmul mondial se întreținea din bogăție și „glamour”, vedetele, prin creatorii lor, impuneau linia și cromatica vestimen-

Marin Moraru, Marcel Iureș și Gheorghe Dinică, în costume semnate Janine (O noapte furtunoasă, la Odeon)



Sigur că nu. Eleganța înseamnă sinceritate: adecvarea stilului la coordonatele proprii personalității. Asta nu se poate face fără cunoaștere de sine, cultură, bun-simț, respect. E adevărat că acela care se respectă cu adevărat pe sine îi respectă și pe ceilalți. Eu văd în asta un permanent control al sinelui, pornit de la o atență auto-evaluare. Construită pe aceste coordonate, imaginea personală capătă prima și poate cea mai importantă valoare: autenticitatea. Astfel, ea este apărută de riscurile ridicolului, *kitsch*-ului, exceselor. Pentru mine, omul modern este normal din toate punctele de vedere, adică echilibrat, suveran, dar tolerant, aflat într-un permanent control creativ al exprimării viziunii sale despre lume, printr-o sumă de atitudini ce creează *life style*-ul. Acest om nu se ferește de excese, dar știe să le administreze, pentru că și le asumă conștient până la capăt. Este exact diferența dintre joacă și joc. Jocul inteligent nu este niciodată gratuit. Joaca e o glumă. E adevărat că granița dintre ele este extrem de ușor de încălcat.

Spune-ați, la un moment dat, că un personaj vestimentar valoros devine un model cultural...

Un veșmânt îți permite să refaci o epocă, un moment, o lume sau un caracter. Motivul jocului, al deghizării, al schimbării de identitate și al intrării într-un alt destin, toate acestea țin de starea specifică teatrului, filmului, actoriei mai ales. Cum ați intrat în acest joc?

Când creezi un veșmânt-unicat, nu sunt suficiente doar un model-prezentator bun și un podium. Este nevoie și de o atitudine care să exprime unitatea dintre veșmânt și om-personaj. Pentru că, altfel, personajul devine o statuie, un obiect de expoziție. De aceea, toate prezentările mele au fost niște puneri în scenă – spectacole. Cred că acesta a fost primul pas spre lumea costumului de teatru. Viziunea mea despre armonia om-veșmânt i-a făcut, cred, pe oamenii de teatru și film să-mi propună diferite proiecte. Omul și expresia sa tradusă în imaginea vestimentară creează împreună un personaj. Contemporan sau istoric. Primul om de teatru care mi-a propus o colaborare pentru un spectacol a fost Mihai Măniuțiu. Dar colaborasem și anterior cu oameni de teatru și film pentru spectacolele mele vestimentare – scenografi și regizori: Irina Solomon și Dragoș Buhagiar, Ovidiu Bose Paști-

tară ca pe o expresie a „bontonului”. Filmul mondial rămâne în continuare cel mai fertil producător de mituri. Ați avut ocazia, rară, să lucrați pentru un mare regizor: Costa-Gavras. V-au biruit emoțiile sau ați încercat să le biruiți dumneavoastră pe ele?

Pentru mine este o mare onoare să intru fie și numai într-un colț din laboratorul de creație al marelui regizor Costa-Gavras. Faptul că mi-a solicitat colaborarea mă obligă să fiu eu însămi, autentică, deschisă, concentrată. Pentru ca lucrurile să meargă bine într-o echipă adevărată, fiecare trebuie să intre în starea de seninătate și detașare propice creației. E vorba de conștiința propriei valori. Dacă Costa-Gavras m-a luat în echipa lui, înseamnă că a văzut de ce sunt în stare și că are încredere în mine. Asta înseamnă că trebuie să fiu lucidă și calmă, nu inhibată sau complexată. Trebuie să-mi exprim punctul de vedere, să-mi fac bine treaba pe segmentul care mi-a fost încredințat. Etapa emoțiilor a trecut. Eu nu pot să trăiesc zilnic „dulcea amețeală” a plăcerii de a lucra cu unul dintre cei mai mari regizori din lume. Echipa și regizorul au avut nevoie de 6 000 de costume. Asta a trebuit să fac eu, pe asta trebuie să mă concentrez. Șam-

pania și celelalte bucurii le împărțim după premieră. Dacă ai șansa să îți se propună așa ceva, nu eziți. Înseamnă că acela care ți-a propus are încredere că poți să o faci. La așa ceva se răspunde apucându-te imediat de treabă. Timpul e neprețuit.

Cum se desfășoară o zi – grea sau ușoară – din viața dumneavoastră?

Fug de rutină. Rutina omoară, nu are a face cu creația. Nu am zile grele și zile ușoare, pentru că nu pot să stau fără să fac ceva. Toate zilele sunt grele, pentru că muncesc. Dar de aici vine și frumusețea care alungă această greutate. În fond, ce ar însemna zile grele? Stres, probleme, oboseală? Dar asta înseamnă pur și simplu viață. Viața e frumoasă tocmai pentru bucuria pe care o trăiești când ai depășit un obstacol, când ai găsit o soluție, când ai învins. Dacă nu ai curajul să-ți asumi astfel viața, ești mereu nefericit. Chiar și în concediu lucrez, într-un fel. Fac planuri, mă eliberez de anumite lucruri pentru a mă gândi la altele, caut, studiez, mă inspir, călătoresc. Nu există odihnă absolută. Uneori, după o zi plină la atelier, în funcție de rezultate, mă simt excelent. Nu resimt apăsarea oboselii. Alteori, pot să am o zi cu un program mai ușor în care, în majori-

tatea timpului, mă gândesc, caut surse de inspirație, soluții, mă documentez, dar nu mă pot simți seara obosită pentru că, să zicem, nu am ajuns la un rezultat concludent, la o idee, nu am trecut dincolo de un anumit punct. Toate zilele sunt la fel de grele și de ușoare. Când îți place ceea ce faci, această plăcere atenuează greutatea.

Stilistul, creatorul de modă sau de costum pentru scenă devine un personaj tot mai activ și mai important al zilei. Cred că această postură nu vă e străină și chiar vă „prinde”. Ce îmi răspundeți?

E vorba despre descoperirea frumósului! Mai târziu înțelegem puterea acestui lucru și, asumându-l conștient, contribuim fiecare la îmbunătățirea lumii. Dar asta judecă și valorizează întotdeauna ceilalți oameni, dacă și după ce ai expus public mesajul. Sunt un personaj activ? Fără îndoială. Important? Poate. Se va vedea mai târziu și se va aprecia corect doar în planul rezultatelor artistice. Nu mă gândesc la asta. Mă rezum la ceea ce știu sigur: că fac o meserie care îmi place, care mi se potrivește și că mă aflu pe drumul cel bun.

Julieta Țintea

Sf flash

Bun să fii, noroc să ai...

Ați întâlnit vreodată un actor, unul singur, care să recunoască de bunăvoie că ar fi netalentat, sau inutil în teatrul în care lucrează? Aș! Veți auzi, în schimb, că n-a avut noroc, că e ghinionist, sau – dacă e actriță – că a fost marginalizată fiindcă nu s-a „încurcat” cu regizorii sau cu directorul.

Pe de altă parte, cunosc directori care tună și fulgeră împotriva unor angajați „care iau salariile – și nu mici – de pomană, pentru că, de fapt, aduc un aport insignifiant progresului instituției”; care progres, dacă te uiți bine, nici nu știi de unde să-l iei... Pe cei bătrâni, se plângea alt director, îi mai țin ca să-i ajut să nu moară de foame, că pensiile sunt rușinos de mici, dar nu toți mai sunt capabili să joace roluri importante (memoria, sănătatea); pe cei tineri însă... Și aici încep tunetele și fulgerele: „N-au talent, nu știu să rostească, de cultură ce să mai vorbim!... Nu înțeleg cum au reușit să termine o facultate. Și mai sunt și nedisciplinați ori au vicii din cele greu de suportat, cum ar fi plăcerea alcoolului”. Tot ce poate spune este că-i va da afară.

Voi aduce aici un exemplu care-i contrazice pe asemenea directori. La Oradea, o foarte tânără și frumoasă actriță – nu-i spun numele – s-a aflat anul trecut pe

punctul de a fi elegant sfătuită să-și caute alt post, poate într-un teatru mai puțin exigent, vezi Doamne... Norocul i-a surâns însă și s-a văzut distribuită, după două-trei figurații, de către un regizor din celălalt colț al țării, care a intuit că are talent, într-un rol principal, greu, de care s-a achitat cu brio, fiind pe drept lăudată de critici și tot pe drept îndelung aplaudată de public. Au urmat alte două roluri, diferite ca factură; în ambele a strălucit. La ora aceasta nu numai că nu-i mai recomandă nimeni să caute alt teatru, dar conducerea e fericită că are o asemenea actriță și se străduiește să-i găsească piese potrivite.

Uneori e bine să ai o trupă stabilă, ce se formează treptat, prin spectacole victorioase, dar și prin... glorioase eșecuri, e bine să ai sentimentul că ai contribuit la „nașterea” unui actor important, e bine să ai măcar un regizor permanent, care să-i adune pe artiști în jurul lui și, desigur, al unor idei, al unui program. Tot atât de adevărat este și că te poți simți încurcat de prea mulți actori cărora nu știi ce să le ceri și cum să-i folosești. Sunt directori și directori...

Elisabeta Pop

Unsprezece zile

Ca în fiecare an, timp de câteva zile – întotdeauna fierbinți... –, Studioul Casandra găzduiește Gala Absolvenților Facultății de Teatru a UNATC din București. Pe scenă se perindă cele mai închegate examene de an, producțiile cele mai bune ale absolvenților. Vara aceasta, gala s-a întins pe unsprezece zile, datorită multitudinii reprezentațiilor, dintre care trei invitate din străinătă-

reațiile de foire, plictiseală și plecarea din sală au fost firești. Și totuși, spectacolul merita mai mult. Scris de un autor contemporan apreciat în Brazilia, textul atinge o problemă căreia încă nu i s-a dat răspuns: sfârșitul. În 50 de minute, trei fete întruchipând una și aceeași persoană – Sonia – prezintă clipele dintre momentul în care moartea devine iminentă și moartea propriu-zisă,

mort. Atenția față de emisia cuvântului este lăudabilă, dar nu suficientă, de vreme ce totul este „servit” pe același ton. Studenții canadieni au redat cu platitudine un text atât de lung, încât te mirai cum de nu se plictisesc ei înșiși și nu pleacă acasă. Sibienii s-au prezentat cu două producții – un examen... shakespearo-local și o piesă de sine-stătătoare, **Visând o limbă în care să ne înțelegem cu toții** de Heather McDonald (tradusă de Mircea Ivănescu). Din punct de vedere valoric, primul (intitulat **Visul... Cum vă place?** – s-ar fi putut numi și „Shakespeare combinat”) era categoric superior. Acest spectacol a fost prezentat la Blue Ridge Theatre Festival din Richmond, Virginia, S.U.A. Celor șase absolvenți le făcea plăcere să joace și să se joace. În schimb, la cel de-al doilea, lupta dintre sexe nu reieșea prea clar din interpretare.

În **Tigrlul** de Murray Schisgal am avut deseori impresia că actorii își pierd concentrarea, că ar fi avut nevoie de un punct de sprijin exterior. Spațiul de joc strâmt(at) părea și el să apese spectacolul. Regizoarea Gabriela Dumitru și scenografa Camelia Tutulan au preferat să mărească spațiul pe înălțime, astfel că i-au pus pe cei doi tineri (Ben – Mihai Cuciumeanu, Gloria – Ștefana Zamfirescu) să se limiteze la centrul scenei. Soluția nu este rea în sine, dar e nepotrivită pentru scena Casandrei, și așa de dimensiuni reduse. Studenții de la UNATC mai ales, crescuți în (nu neapărat pentru) cutia italiană, cu regulile și siguranța pe care o conferă ea



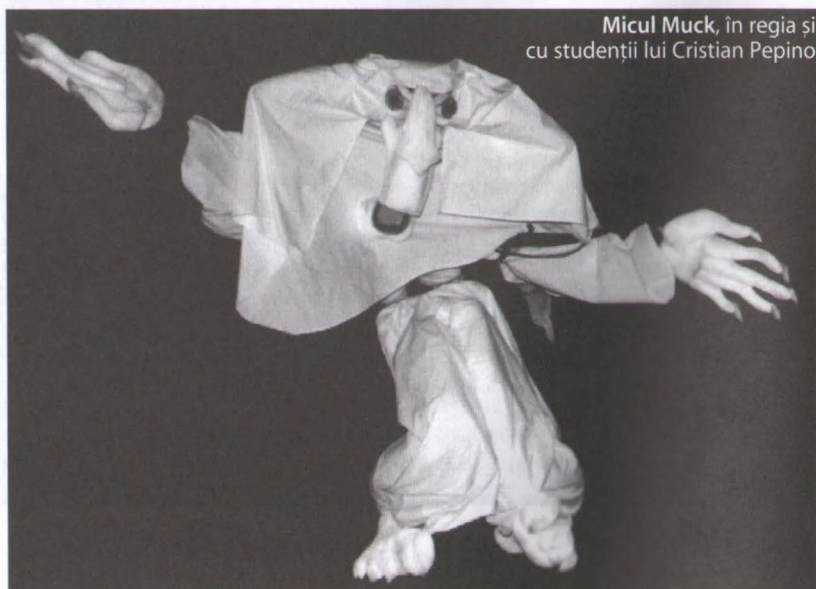
Marele Premiu al Galei:
Ofertă de serviciu (clasa Gelu Colceag)

tea mai mult sau mai puțin apropiată spațial sau sufletește de noi: trei trupe (din Brazilia, din Chișinău și din Canada francofonă) venite de la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu. Este o premieră pentru tradiția Galei să primească spectacole de absolvență din alte țări. După cum tot o premieră este să acorde un premiu echipei tehnice a Casandrei și diplome de excelență „copiilor străzii”, actori de o stagiune în spectacolul lui Radu Apostol **Acasă**, realizat la Teatrul „Ion Creangă”. Poate provoca un petec de hârtie un schimbare în sistemul nostru de protecție socială? Are pe cine emoționa mai mult decât o seară? Pentru că, altfel, înapoia unui gest frumos se află o gafă uriașă... Următoarele rânduri nu vor conține un top al celor mai bune spectacole/interpretări, ci doar al aspectelor celor mai interesante.

Invitat din Brazilia, **Insonia** constituie spectacolul de licență a trei studente de la Universitatea din Salvador. Spectacolul era în portugheză; nimeni neîngrijindu-se să îl traducă sau măcar să îl prezinte mai pe larg,

clipe în care ultimele cercetări științifice pretind că amintirile din viață se succedă cu rapiditate, nu neapărat cronologic.

În **Omul slut** (Universitatea din Moncton, Canada) parcă toți interpreții înghițiseră câte o sulită înainte de a intra în scenă. Joc înțepenit, cu fața la public sau – dovadă a cutezanței absolute – din profil. Teatru



Micul Muck, în regia și
cu studenții lui Cristian Pepino



actorului, se simteau parcă stânjeniți de atât de marea apropiere de publicul așezat pe două laturi ale spațiului de joc.

Spectacolul **Ofertă de serviciu**, deși laureat în Gală cu Marele Premiu, are câteva defecte deloc mici. Șapte tineri defilează în anticamera unui patron care nu se arată, povestindu-și crâmpiele de viață. Dar scenele nu curg lin unele din altele. Din scaunele aranjate sobru la perete se ridică (destul de illogic, în concepția spectacolului), la răstimpuri, câte o actriță, înaintea spre centrul scenei, își spune replicile (sau păsul) și se întoarce la locul ei. E o mare diferență între ambiguitate și neclaritate, iar acest spectacol nu face prea bine distincția.

Zăpezile de altădată de Dumitru Solomon, spectacolul de licență al Cristiane Ripeanu, montat la teatrul din Brăila, anunță, prin siguranța conducerii actorilor și prin stilul „curat”, un regizor. Textul a fost bine servit, umorul lui - gustat și transmis. În **Cronici de toate zilele, cronici de toate nopțile** (regia: Ana Mărgineanu) sunt surprinse, destul de învălmășit, secvențe din viața strălucitoare a unui studio de fotografii de modă: drame, droguri, bănuțeli; iar în traiul modest din exterior, se înfiripă o idilă între doi necăjiți complexați și lipsiți de curaj.

Spectacolul în care s-a văzut cel mai bine atenția pentru actor, pentru cizelarea personajului fiecăruia a fost **Cei din urmă de Gorki**. Textul nu este ușor - lucru ce, uneori, se resimte în interpretare. Rareș Pârlog intră bine „în pielea” personajului - asprul Kolomițev -, dar nu are complexitatea acestuia, nu creează atmosfera de teroare ce s-ar fi cerut instaurată în căminul său. Iakovlev (Cătălin Stanciu) apare slab și deșirat, cu aer de fanfaron; de la el nu poate veni nici o salvare și tocmai acest lucru face mai disperată încercarea Verei de a scăpa de măritișul pus la cale de tată.

În Aleksandr, Adrian Dumitru are duritatea, nepăsarea, chiar obrăznicia unuia care în scurt timp își va depăși chiar tatăl. Eredității el îi adaugă un oarecare farmec pervers. Buni: Liuba (Irina Melnic - cu mențiunea că gestul de început are ceva ostentativ, care o face mai degrabă antipatică decât de compătimit), Lești (Cristi Simion), Vera (Cristina Chirilă), Sokolova (Mihaela Bețiu), Piotr (Daniel Iordan).

Clasa de Actori-mănuitori păpuși și marionete a putut fi admirată în Gală cu **Micul Muck** de Wilhelm Hauff (regia: prof. univ. dr. Cristian Pepino), realizat în bunul și inepuizabilul stil Pepino, cu umor, jovialitate și fan-tezie.

În **D'ale carnavalului** de I.L. Caragiale (clasa prof. univ. Gelu Colceag), din păcate, interpreta serii a decis să facă personajul cel mai așteptat întotdeauna într-un spectacol cu **D'ale...**, Mița Baston, isteric de la un cap la altul și - mai rău! - isteria să se manifeste egal, pe același ton, actrița având aceeași expresie (nu expresivitate) pe chip. Te și întreba cum de Nae Girimea a putut să și-o aleagă amantă; sau, dimpotrivă, nu te miri că o „traduce”. În Pampon, Ion Ionescu ne aduce aminte în multe momente, prin mimică și anumite tonuri, de regretatul Cotescu. Cătălin Stanciu (Crăcănel), deși a fost premiat și pentru rolul acesta, nu convinge în postură de mangafa. Ceea ce creează el acolo este mai degrabă o formă de Stan Laurel *redivivus*. Singura frază din text care îi vine personajului, așa cum îl interpretează el, ca turnată este aceea că a fost părăsit de opt ori. Juriul, format (în ideea că e normal ca judecata asupra muncii absolvenților să aparțină tot unor studenți) din membrele conducerii Galei, a acordat următoarele premii: Cel mai bun actor - Cătălin Stanciu, pentru rolurile Crăcănel din **D'ale carnavalului** și Alfred din **Before Breakfast**; Cea mai bună actriță - Rodica Lazăr, pentru rolurile Maria

din **Ofertă de serviciu** de Lia Bugnar și Dana Măgdici și Beba din **Noaptea asasinilor** de José Triana; Premiul special - studentului-regizor Radu Apostol pentru spectacolul **Before Breakfast** de Eugene O'Neill; Cel mai bun spectacol de comedie - **Zăpezile de altădată** de Dumitru Solomon; Cel mai bun actor-mănuitor - Ionuț Negrișanu; Management teatral - echipei care a organizat precedentă Gală a absolvenților, după cum se obișnuiește de ani buni. Dacă premiile ar mai putea fi ajustate, Ada Simionică nu ar putea fi omisă de la categoria „Cea mai bună actriță”. În cele trei spectacole în care a apărut a dovedit inteligență, talent și o disponibilitate specială pentru comedie, deși a avut și momente de profunzime dramatică.

Daria Dimiu

Reverența de adio

Eo postură oarecum inconfortabilă și, deopotrivă, un privilegiu să faci parte dintr-un juriu de teatru studentesc. Poți să ai parte, firește, de plictiseli și dezamăgiri, dar nici nu știi când, privind la scena nudă, se va produce revelația explozivă a valorii. O arcuire policromă de virtualități scilicitoare, într-o

erupție de energie proaspătă și de fantezie năzdrăvană.

Așa mi s-a întâmplat urmărind câteva spectacole ale studenților anului IV Actorie, clasa Cornelia Gheorghiu-Emil Coșeru (profesor de expresie corporală - Dana Coșeru; echipei i s-a alăturat Vitalie Bichir, autorul câtorva montări ce dovedesc o specială inven-

tivitate), de la Universitatea de Arte „George Enescu”. Dramă de atmosferă psihologică și comedie trăsnită, piese de sugestie expresionistă și inteligente improvizatii în cheie postmodernistă, ei joacă dezinvolt, cu dăruire, orice, probând polivalența necesară. Ar fi de subliniat un aspect pe care destui, îndeosebi la facultăți bucureș-

tene, îl neglijează. Rostirea. Tinerii aceștia au voci bune, cu inflexiuni bine strunite și o dicțiune atent cultivată, ceea ce nu stăpânesc dânsii suficient fiind dozajul. Nu-i puțin lucru, dacă ne gândim ce fonfăială și ce stârcire de vocabule e în gura unor absolvenți care, băgăreți nevoie mare, se ițesc prin filme, pe la televiziune, în reclamele aducătoare de lovele. Urechea mea suferă la auzul acelor impure pronunții, a frazării otova, a intonației albe, cu firescul trâncănelilor din stația de tramvai. Plăcuți la vedere, inimoși, agili ca niște acrobați, haiosi, când maniera cutărei farse o cere, apți de trăire

intensă, până la lacrima licărind în colțul ochiului, băieții și fetele știu și să cânte (sigur, după cât glas le-a dat Dumnezeu!) ori să danseze, cu o neis-tovită bucurie a jocului.

E, fără îndoială, o promoție înzes-trată, pe care critica, dar mai ales publicul din țară și din străinătate au primit-o cu simpatie și cu aplauze călduroase. Iată-i, rând pe rând, făcând o reverență de adio: Elena An-dron, Ludmila Filip, Ionela Hanganu, Luiza Mălășincă, Florentina Țilea, George Gâdei, Emilian Oprea, Marius Manole, Marius Năstrușnicu, Liviu Pintileasa, Constantin Popa. Sfârșitul facultății poartă, ca pentru atâția alții,

o încărcătură de tristețe. Se vor îm-prăștia în cele patru vânturi și praful se va alege de omogenitatea efi-cientă și încântătoare la care au ajuns. Așa e viața, știu. Dar nu poate fi ea și într-altfel?... O soluție ar fi ca junii absolvenți să fie sprijiniți să continue împreună, în vreun teatru dornic să-i angajeze sau, dacă nu, în formula ispititoare, fie și pândită de riscuri, a unei trupe de liberă mișcare. Ar tre-bui doar ca oameni cu potență admi-nistrativă și financiară să înțeleagă si-tuația și să săvârșească gestul salutar. Dar, oare, vin barosanii la teatru?...

Florin Faifer

Mai multe școli de teatru

La sfârșitul lunii mai, trei teatre din București („Nottara”, Excel-sior și Teatrul de Comedie) au fost gazdele Festivalului Internațional de Teatru „Hyperion 2001”. Pornind de la ideea cuprinderii într-o gală a spectacolelor de absolvire ale stu-denților-actori de la Facultatea de Arte a Universității Hyperion, mani-festarea s-a extins, tinzând spre (aspirând la) statutul de festival. Ea a funcționat foarte bine ca pretext pen-tru prezentarea, în cadrul acestor zile festive, și a Galei Filmelor „Hyperion” (tot producții ale studenților), a

Salonului Național de Artă Foto-grafică, iar colocviul ce-și propunea să găsească răspunsuri pentru anul 2001 la întrebarea „Teatrul, încotro?” a fost, de asemenea, cuprins în program.

Au fost invitate spectacole ale stu-denților din Craiova (Jocul de-a va-canța de Mihail Sebastian), Cluj-Napoca (**Englezește fără profesor** de Eugen Ionescu), Bruxelles (**Viață furată** de Christian Petr) și Chișinău (fragmente din **Strigoii** de Henrik Ibsen, **Barca fără pescar** de Alejandro Casona și **Căsătoria** de N.V. Gogol).

Reprezentanții școlii clujene (clasa

profesorului Marius Bodochi), lu-crând cu atenție textul dificil al lui Ionescu, au reușit să-l descifreze cu adevărat, să-și construiască rolurile convingător, astfel că au și primit – în semn de apreciere – îndelungi aplauze. De altfel, **Englezește fără profesor** și **Bădăranii** (spectacol al gazdelor, clasa profesorilor Ion Lu-cian și Victor Radovici) au primit, ex aequo, premiul pentru cel mai bun spectacol.

Dacă s-ar fi acordat, însă, un premiu de popularitate, acesta ar fi fost obți-nut cu siguranță de Victor Triboi, Ele-

Premiul Festivalului Hyperion: Bădăranii



na Negrescu și Natalia Lungu de la Chișinău, protagoniștii **Căsătoriei**. Ei au cucerit publicul prin farmecul, naturalitatea și umorul fin cu care au rezolvat situațiile scenice.

O propunere interesantă a venit din partea tinerilor de la Conservatorul Regal din Bruxelles: un spectacol-lectură, dar unul diferit de ceea ce se înțelege prin asta în mod obișnuit. Ei *jucău* un spectacol-lectură. Cu toate că știau textul, utilizau manuscrisele ca și cum ar fi citit din ele, nu stăteau într-un loc (la o masă, de exemplu), ci – din contră – se mișcau liber în spațiul scenei, iar din când în când utilizau și elemente de recuzită. Dar nimic nu rupea vraja lecturii. După ce erau parcurse, foile erau aruncate de fiecare dintre cei trei interpreți, până când s-a ajuns la ultima filă a textului. Accentul a căzut în spectacol în principal pe cuvânt, pe modul în care acesta este rostit, pe sugestia pe care o creează. Prin tehnica pe care o dețin, actorii au demonstrat forța de expresie a cuvântului, pe care au orchestrat-o cu mimică, cu doar câteva gesturi și cu o mișcare sumară. Din această perspectivă, spectacolul belgienilor a ocupat o poziție aparte printre celelalte reprezentări, în care predominau dinamismul jocului, verva interpreților, cărora li se asociau „petele de culoare” ale costume-

Căsătoria de la Chișinău



lor și decorului. Este cazul spectacolelor Universității Hyperion: **Bădăranii**, **Nunta însângărată**, **Atac la profesoară**, **Gustul mizeriei** – care au adus în discuție câteva nume ale unor actori de care vom mai auzi: Andreea Ardeleanu, Mihaela Coveșeanu, Ramona Dumitrean, Ștefan Cepoi...

Datorită prezenței la această Gală și a producțiilor studenților din anii I, II și III, spectatorilor li s-a oferit o imagine de ansamblu a procesului atât creator, cât și didactic al formării unui actor, dar și posibilitatea de a urmări etape separate ale acestui proces.

În exercițiul colectiv propus de anul I Actorie (*Lord John of the dance*) –

clasa profesorilor Catrinel Dumitrescu și Emil Hossu –, studenții s-au jucat cu poftă, au dansat și, mai ales, au dovedit că pot lucra foarte bine în echipă. Au fost omogene și trupele anilor II și III; se simțeau, însă, și pașii făcuți înspre maturizare de către tinerii artiști.

Mi se pare lăudabilă această inițiativă a celor de la Hyperion de a se *oferi* fără rezerve spectatorilor, de a le arăta ceea ce au lucrat și ceea ce au câștigat într-un an de zile. Tinerii devin astfel mai responsabili, sunt motivați în plus, trebuie să-și recunoască și să-și asume succesul, dar și eșecul.

Alina Mang

Arcadia regăsită

Există prejudecata că un actor începător – un proaspăt absolvent, în speță – trebuie să fie tratat cu indulgență și blândețe, în speranța că va „crește”. Socotim, însă, că sinceritatea este cea mai bună la început de drum, chiar dacă uneori ea frânge vreo inimă sau vreo „aripă”.

În perioada 8-12 iunie 2001, sala Rapsodia a fost plină de emoții. Timp de cinci zile, absolvenții celor două clase de actorie (conduse de Margareta Pogonat, respectiv de Lucia Mureșan) ale Universității Ecologice au prezentat **Piațeta** de Carlo Goldoni, **Femeia îndărătnică** de Shakespeare, **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale, **Cameristele** de Jean Genet și **Și eu am fost în Arcadia** de Horia Lovinescu. Un repertoriu deosebit, știut fiind faptul că, generații de-a rândul, examenele finale ofereau aproape exclusiv Caragiale, Cehov sau Shakespeare.

Și eu am fost în Arcadia (al clasei conf. univ. Lucia Mureșan), un text

dificil, cu implicații filozofice, cu intermezzo-uri reflexive și cu structură cinematografică, vedește multe erori de distribuție. Sau actorii nu au fost serviți de piesa aleasă. Alex, povestitorul piesei, nu este întotdeauna la înălțime, în interpretarea lui Giuliano Doman. Totuși, scenele când jocul l-a adus la rampă sugerează, prin expresivitatea privirii și finele transformări mimice, că ar putea fi mai bun actor de film decât de teatru. Anca Artenie I (întruchipată de Mirela Sandu) nu convinge nici ca fantomă, nici ca spirit capabil să smulgă un om serios din preocupările sale. Cătălin Braticevici (Hans) nu are fizicul rolului: un matematician grav bolnav nu poate fi jucat de un tânăr plin și a cărui jovialitate e cu greu acoperită de grimă. În rolul soției de-a doua, Tania Diaconu conturează un personaj de o vulgaritate conținută, pozând în nevastă supusă. Prima intrare în scenă a amantei lui Alex, Emi (Ma-

riana Țopa), e deconcertantă; apoi se ivește o altă fațetă a personajului, iar atunci te întrebi dacă imensa distanță dintre cele două ipostaze a fost voită sau doar rodul unei mai slabe concentrări. Mic ca lungime, dar mare ca importanță, rolul lui Hans-copil este foarte bine jucat de Mirela Dima.

Posibilitățile materiale reduse ale facultăților nu justifică decorul foarte eteroclit ca stil și ca utilitate. E de presupus că orice urmă de regie a lipsit în mod voit, pentru ca atenția publicului să nu fie abătută de la jocul tinerilor de vreun artificiu scenic.

Unele nereușite ale interpreților, unele „chei” greșit folosite pot fi puse pe seama faptului că, din câte poate să spună o simplă privire asupra titlurilor cu care studenții ecologiști s-au înfățișat publicului, vor fi fost mai cu seamă pregătiți pentru comedie.

Daria Dimiu

Ada Lupu: „Dumnezeu este vesel...”

Din clasa a opta voia să facă teatru. Era convinsă că va putea intra direct la facultate, fără a urma liceul. Dar s-a lămurit repede că altele sunt regulile jocului. Încă patru ani de așteptare, dar mai ales de muncă. În 1992, avea să intre „din prima” la Academia de Teatru și Film (ATF), secția de Regie teatru, clasa prof. univ. Cristian Hadji-Culea. Până în prezent a montat spectacolele **Tigrul** de Murray Schisgal (Odeon, 1996), **Cântecul lebedei** de A.P. Cehov (Teatrul Național din Iași, 1997), **M... Butterfly** de D.H. Hwang (Odeon, 1999), **Beatles...** și **toată lumea era a mea!** de Sharman MacDonald (Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, 2000) și **N-avem bani! Nu plătim!** de Dario Fo (Teatrul „Toma Caragiu” din Ploiești, 2000).



Cum a fost cu examenul de admitere la Regie?

De la început am simțit că intrasem în alt sistem, destul de confuz. Nu am înțeles nici până astăzi de ce profesorii din comisie nu se uitau la mine, ci priveau în cu totul alte direcții. Era o relație care mă debusola. Când am luat nota 5,42 la ultima probă, credeam că se surpă pământul sub mine. Coboram scările plângând în hohote. Deja îmi spuneam că, dacă nu intru în anul acela, nu voi mai da niciodată, pentru că îmi era greu să rezist psihic la ceva căruia nu-i puteam desluși criteriile...

Despre cei cinci ani petrecuți în facultate ce poți spune?

La pedagogie, în liceu, am învățat că educația pentru *acum* este moartă; trebuie să te educi pentru viitor. Altfel, mâine, când te vei trezi, vei afla că te-ai pregătit, de fapt, pentru ieri. Firește, vei suferi un șoc.

Cred că actorii tineri nu sunt pregătiți pentru ce va urma. De exemplu, într-un fel vorbești când te afli într-un spațiu închis și altfel, într-o sală mare. Ar trebui să aibă conștiința că se vor schimba spațiile. Apoi, firescul din viață nu este același cu firescul de pe scenă. Cel de pe scenă se construiește; sigur că e nevoie să te găsești pe tine pentru a putea construi, dar trebuie să înțelegi că mai urmează un laborator, pentru care e necesar să fii pregătit. Aici mi se pare că există o nepotrivire între pregătirea de acum,

petrecută în spații mici, și ceea ce va urma.

Am lucrat cu toți colegii de la Actorie, dar în mod special cu cei de la clasa profesorului Florin Zamfirescu. Au fost și de la doamna Olga Tudorache, însă pe cei de la domnul Zamfirescu îi simțeam mai liberi, mai disponibili.

Spune-mi câte ceva despre drumul tău artistic.

Probabil, suntem cu toții tributari destinului nostru. În anul I mi-am dat examenul cu **Ora de gimnastică** de Rainer Maria Rilke. A ieșit bine și m-a „aruncat” în sus. E rău când se întâmplă așa ceva în facultate. Chiar și profesorii se uită la tine altfel. În definitiv, eu am dreptul să încerc de fiecare dată. Și trebuie să am curajul să încerc mereu. După acest examen, domnul Zamfirescu mi-a propus să fac asistență de regie la un spectacol ce urma să se monteze la Odeon. Era vorba de **La țigănci**. Nu-l cunoșteam pe regizor. Doar spectacolul său... **au pus cătușe florilor...** Domnul profesor m-a prevenit că trebuie să am grijă, că este un regizor cu multă energie și că, dacă nu rezist, va mai lua un asistent. Am stabilit că vin în prima zi să văd cum e. Și am rămas. Fără nici un alt asistent. Descopeream că toată lumea era fascinată de Alexander, dar într-un mod activ, creator. Puteai vedea cum scoate la suprafață din actori lucrurile frumoase. Dacă am reuși să eliberăm din noi toate lucrurile frumoase, ar fi

minunat pentru profesia noastră, pentru viață. În acest fel am ajuns la ... **țigănci**.

Asistența a fost o completare a celor aflate în facultate?

A fost bine că s-a întâmplat încă din anul I. Până atunci, eu știam că se repetă câteva luni, că se invocă mereu lipsa banilor și alte lucruri de genul ăsta. Cu Alexander a fost altfel. Am descoperit că spectacolul trebuie să iasă la termen. Totul aici e ca nașterea unui copil. Nu poți să-l amâni. Vedeam cum scotea din montare lucruri splendide, pentru că nu avea de ales: nu erau bani, anumite soluții fuseseră prost realizate tehnic... și atunci tăia. Pe moment nu înțelegeam de ce. Era un șoc pentru mine. Mă trezisem într-o lume cu profesioniști adevărați. Aveam de făcut niște lucruri, de rezolvat anumite obligații, existau responsabilități. Toate, ducând spre o etică elementară. Peste ea ar trebui să vină toate celelalte care te definesc. Dar, dacă nu vin, măcar rămâne etica. Dacă afirmăm că suntem astăzi artiști, dar că nu putem crea decât peste cinci luni și în acest răstimp totul stagnează, eu cred că nu este cinstit.

Cât de mult te-a influențat felul de a gândi, de a face teatru, de a exista al lui Hausvater?

Cred că nu-i vorba de influență, ci de descoperire. **Hausvater** este un artist

extrem de viu, care se redefinește la fiecare spectacol. Acest lucru îl face să fie un artist autentic și nu un manierist – nu va fi niciodată așa ceva pentru că nu poate. Nici în viață nu-i reușește manierismul. Nu-l poți anticipa. Când am făcut asistență la el – aveam 19 ani –, m-a determinat să cred sincer că e bine să fii energic, că e bine să fii optimist și să crezi că totul se poate. Acum, sunt convinsă că, dacă ne organizăm și ne planificăm munca, totul e posibil. Depinde mult de echipă, de modul cum îți cultivi oamenii. Știu că energia mea și optimismul meu au un sens...

Ești credincioasă?

Nu merg în fiecare duminică la biserică, dar sunt convinsă că tot timpul sunt în legătură cu Dumnezeu. Mă protejează, mă simt fericită. Am sentimentul că sunt în ochii și în sufletul Lui. Dumnezeu însuși este vesel: ne dă șansa să fim fericiți, să facem lucruri frumoase.

Cum lucrezi cu actorii?

E mult de vorbit. Sunt lucruri multe și delicate, care se leagă între ele. Oricum, m-a ajutat psihologia făcută în liceu. Am lucrat tot timpul cu oamenii, am fost alături de copii; i-am ținut sub observație. Adevărul e că iubesc enorm oamenii și am o plăcere extraordinară să văd că le e bine. Merg pe ideea că, dacă ce am văzut e bine, atunci e obligatoriu să duc până la capăt ce am început. Cu toate riscurile...

În general, cu actorii trebuie să lucrez mult la text. Și mai ales la cum se rostește, cum vorbesc, unde sunt accentele. Vorbirea normală pe scenă nu are nici un sens. Timpul de rostire sunt alții. Știi, se spune mereu „Stanislavski în sus, Stanislavski în jos”. Dar uităm un aspect foarte important. Chiar el are o carte care se numește **Munca actorului cu sine însuși**. Cu sine însuși! El trebuie să vină cu niște lucruri deja făcute. Detest să lucrez cu actori care nu se mișcă pe scenă. Sunt convinși că energia lor vine din această imobilitate. Greșit! Simți că nu trece nici un fel de energie prin ei, că sunt „morți”. Creierul nu-ți funcționează dacă nu te preocupi de trup. În loc să dea bani pe țigări și băutură, e mai sănătos să-și cumpere un tub cu vitamine și vor vedea că se simt mai bine. Ține de deontologie. Și nu e etic să se întample altfel...

Cum îți alegi textele?

Aleg textele care îmi plac. Mă interesează piesele cu tineri și cele care vorbesc despre tineri. Încerc să-mi lămuresc mentalitatea lor. Cei până în 35 de ani sunt interesați prin

mentalitatea necunoscută, surprinzătoare, exact acolo unde se află oamenii în împliniri sau ai ratării noastre. Ei fac efortul să se autodefinească într-o lume care îi respinge și nu e capabilă să se înțeleagă pe sine.

Următorul proiect teatral este cu tineri?

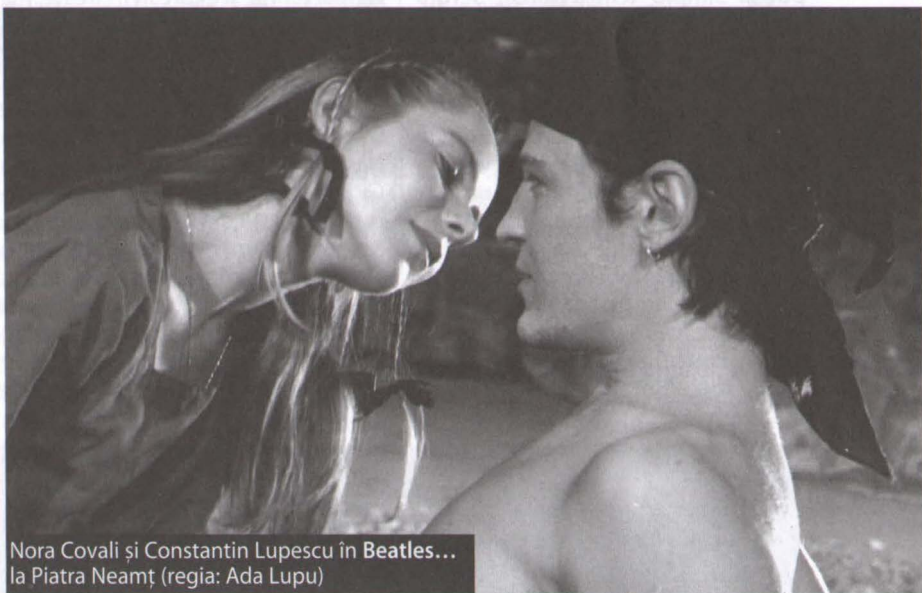
Voi lucra **Împăratul muștelor** la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. Povestea pare simplă. Se pleacă de la o lume de copii. Ce se întâmplă cu niște copii izolați pe o insulă. Trimiși din Anglia cu un avion, ei se prăbușesc pe această insulă. Sunt nevoiți să supraviețuiască, să găsească o modalitate socială de existență. Vor reitiera o viață extrem de violentă, ajungând să se omoare între ei. Apare instinctul de sălbatic ce sălășluiește în noi și care trebuie îmblânzit chiar de noi. E necesar să fim responsabili de acest instinct. Sunt acte singulare, ca băgatul cuțitului în vecinul tău, pe care nu are cum să le decidă societatea. E firesc să existe psihiatri, terapeuți pentru a-ți rezolva micile probleme, angoasele. Vorbești cu un psihiatru și, probabil, te vei potoli. La noi, dacă faci așa ceva, cei din jur socotesc că nu mai ești normal. E timpul să nu mai exagerăm. În spectacolul de la Piatra Neamț despre această exagerare a noastră este

măm într-un limbaj citibil pentru publicul de azi. Oamenilor de astăzi le-ar fi greu să înțeleagă stilul de viață din vremea lui Ludovic al XIV-lea. Putem face teatru oriunde, dar îl facem oriunde pentru că el nu poate exista decât acolo. Nu pentru că tu nu-l poți face în altă parte. E nevoie să fim pregătiți pentru lumea de astăzi, pentru respirația de acum. În Canada sunt spectacole care se joacă în fiecare seară, câteva reprezentații, apoi dispar. Acolo, însă, lipsește curiozitatea publicului. E altă mentalitate. Când realizezi un spectacol acolo, ca regizor, trebuie să te implici total, să faci o cercetare completă. Nu ai voie să te joci cu jumătăți de măsură, pentru că nu interesează. Publicul canadian nu are răbdare. Ei nu vin la teatru în lipsă de altceva; vor să meargă la teatru și așteaptă să le dai o experiență consumată până la capăt.

În acești ani ai trăit vreo decepție profesională?

După terminarea facultății, în 1997, am avut numeroase decepții în ceea ce privește colaborarea cu anumiți directori de teatru, care nu sunt capabili să se țină de promisiuni. Aveam proiecte de realizat, dar am descoperit ce înseamnă acel *bla-bla, bla-bla*. Și am învățat o lecție: să nu mai cred în amănări; ce nu pot face

foto: Cornel Miftode



Nora Covali și Constantin Lupescu în *Beatles...* la Piatra Neamț (regia: Ada Lupu)

vorba. Și copiii din spectacolul meu sunt creați tot de această lume. E nevoie să învățăm să fim responsabili.

Ce poți spune despre mode în teatru? Se vorbește tot mai mult de teatru-dans, de teatrul alternativ în spații neconvenționale, se joacă tot mai des cu publicul pe scenă...

Deocamdată nu mă interesează astfel de proiecte. Și, de altminteri, cred că orice teatru am face, el tot modern rămâne. Suntem nevoiți să ne expri-

acum e definitiv pierdut. Pentru un proiect pe care vreau să-l încep astăzi, dacă nu primesc un răspuns ferm de la directorul teatrului, plec imediat în altă parte. E timpul meu. O lecție care mi-a prins bine. Nu mă mai întorc la acei directori. Am nevoie de sinceritate, întocmai ca pe scenă. Adică de o comunicare directă, sinceră. Teatrul nu poate câștiga decât dacă este sincer.

Marius Zarafescu

Imaginația la putere

Dacă m-ar întreba cineva când arta coregrafică românească a încetat să mai relateze diverse povești sau să se rezume la a expune frumoase forme plastice în mișcare, deci când a apărut la noi baletul-deidei, aş răspunde fără ezitare: acum exact douăzeci de ani, o dată cu miniatura lui Sergiu Anghel pe muzica celebrului *Adagio* de Albinoni. (Poate că aş greși, dar acesta este cel mai vechi exemplar de care-mi aduc aminte, dintr-o serie oricum nu foarte lungă...) Acum, într-un moment în care (așa cum s-a văzut din plin la Festivalul de Dans de la Constanța) coregrafii noștri dezvoltă o specie numită teatru-cu-dans (sau pur și simplu teatru-dans), Sergiu Anghel este iarăși solitar în demersul său artistic, ce prefigurează o altă specie, pe care aş numi-o baletul-cu-teatru.

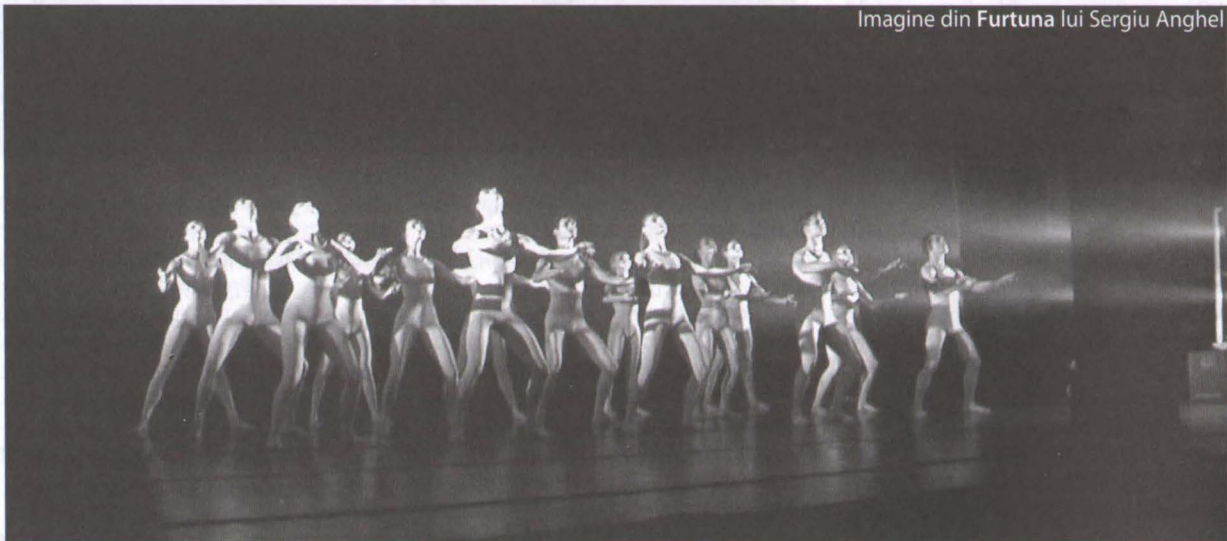
Alegând pentru spectacolul de la Teatrul de Balet „Oleg Danovski” o capodoperă a dramaturgiei universale precum *Furtuna* lui Shakespeare, coregraful i-a păstrat ca actori indispensabili doar pe Prospero (rol de amploare și dificultate, susținut de către un artist de talia lui Adrian Pintea) și Caliban (rol de culoare, încredințat... unei femei și

interpretat de Maria Varsami cu o veritabilă risipă de expresie corporală, mergând la un moment dat până la dans); chiar dacă și alte câteva personaje ale piesei (Sebastian, Antonio, Trinculo și Stephano) au roluri vorbite (de către aceiași doi interpreți: Radu Niculescu și Nucu Stângaciu), în structura fundamentală gândită de către Sergiu Anghel replicile lor ar putea fi cu ușurință înlocuite de dans – așa cum au fost acelea ale Mirandei (Jenna Johnson, din SUA), ale lui Ferdinand (Cristian Tarcea) și Alonso (Francisc Strnad), dar mai ales ale lui Ariel (Sara Marchetti, din Italia – o femeie miniaturală, dar o balerină cu un uriaș potențial tehnic și expresiv). Firește, mai există în distribuție o mulțime de interpreți – Marian Horhotă, Marian Tomescu, Antoniu Gheorghiu, Ovidiu Lintzmaier, Vindora Haivas, Mădălina Dan, Anca Strnad, Sorina Șerban, Nicoleta Markus, Ovidiu Muscalu, Gigel Ungureanu, Alexandru Grigoruț, Cătălin Ailiesei, Gabriela Eremia și Arcadie Belenco, Oleg Ungureanu, Gelu Răpă, Simona Costea, Camelia Neagu, Ekaterina Motovilova, Bianca Manta, Emilia Meiuși, Cosmin Vlad, Dragoș Oprea –, căci spectacolul lui Sergiu Anghel este efectiv unul de

tipul „grand ballet”. Licențele pe care coregraful-regizor-scenarist și le îngăduie față de textul lui Shakespeare cuprind prezența dansată sau mimată a vrăjitoarei Sycorax (Olimpia Cheța), vie în amintirea lui Caliban, și – în final – un moment de teatru-în-teatru (de fapt... de operă-în-balet!), cu un Farinelli (Costel Georgescu) acompaniat de un grup de (falși) instrumentiști (Oleg Ungureanu, Arcadie Belenco, Dragoș Oprea, Cosmin Vlad).

Barocul *avant la lettre*, propriu lui Shakespeare și aici (aproape în aceeași măsură ca în *Visul unei nopți de vară*), amestecând realul cu fantasticul și filozofia cu politica, este exacerbă de către Sergiu Anghel până la a risca (din partea unora, mai puțin dispuși să accepte mariajul de epoci și stiluri) acuzația de eclectism, iar absența oricăror constrângeri impuse imaginației coregrafului duce desfășurarea spectacolului către o durată de aproape trei ceasuri – de asemenea imputată, de către aceia obișnuiți în vremea din urmă cu reprezentații de maximum o oră și jumătate, fără pauză! Personal, pot spune că n-am regretat nici o clipă dimensiunile ieșite din comun ale *Furtunii* lui Sergiu Anghel, căci (spre

Imagine din *Furtuna* lui Sergiu Anghel



deosebire de vreo două spectacole scurte din Festivalul de la Constanța, de la care aș fi plecat fără regrete chiar după primele zece minute!) nu m-am plictisit nici o clipă; nici chiar în secvențele în mod evident lungite peste măsură (precum preludiul pur muzical sau scena lui Farinelli) ori repetate inutil (ca „terțetul” Caliban-Trinculo-Stephano).

Desigur, unul dintre motivele interesului meu a fost muzica spectacolului, realizată de către Sergiu Anghel din fragmente (admirabil alese, colate și... dansate!) ale unor lucrări foarte puțin (sau chiar deloc!) cunoscute, din cele mai diverse timpuri, locuri, genuri și stiluri – de la muzica vocală elisabetană la cea ambientală contemporană. Dar nu mai puțin m-a fascinat aspectul pur vizual al demersului artistic – spiritual și plin de fantezie plastică, încărcat de surprize la tot pasul, adresându-se în egală măsură intelectului și sensibilității privitoru-

lui, căci face apel înainte de toate la *cultura* acestuia în varii domenii. Nașterea cu care se deschide spectacolul, tăind un ombilic cât o anaconda; multiplicarea parcă fără sfârșit a lui Iona ieșind din pânțele balenei; ritualul păgân-catolic; sirena-bărbat (!), în relație cu sirena-de-ceață; dansurile de epocă și dansul irlandez al lui Michael Flaherty (acesta a scandalizat îndeosebi, multă lume negustându-i umorul...); în fine, cele trei tipuri de teatru cărora Prospero le este regizor și dirijor: de *marionettes à fils* (legănarea naufragiaților atârnați în frânghii) sau de *marionettes à tiges* (schematic și gigantice, fiecare mânuită de mai mulți interpreți), de păpuși (furtuna „jucată” pe o tablă de șah) și de operă (oferit spre desfătare eroilor mântuiți prin iertare). Trape și coloane, fulgi și lumânări, hârtie arsă și fum, fulgere și stele, bețe și bastoane (pe post de săbii, uneori), măști (caldeene, parcă) și trupuri ciudat

îneșmântate („fete-de-aur”) sau utilizate (ca bușteni vii, cărați de colo-colo, într-o muncă sisifică), grebla de crupier și sceptra-mână-de-aur, bi-nocul și cafeaua, cuburi care sunt când scaune și când oglinzi – toate acestea și multe altele umplu spațiul de joc conceput de către scenografa Mihaela Ularu cu nenumărate *semne*, mereu neașteptate.

Dar semnul cel mai important se consumă în scena în care Ariel îi relatează lui Prospero însăși *furtuna*, iar magicianul care o concepute *traduce în cuvinte*, pas cu pas, *exprimarea prin dans* a supusului său. Aici stă, cred eu, originalitatea spectacolului creat de către Sergiu Anghel: în vreme ce alți coregrafi se trudesă să exprime cuvântul prin dans, el reușește să-l facă pe spectator să-și explice în cuvinte dansul la care asistă.

Luminița Vartolomei

La teatrul alternativ

Cel mai mic festival

Sintagma din titlu nu trebuie înțeleasă în sens peiorativ; prin fundația „ACCUMM”, Petru Maier Bianu se străduiește să organizeze simpozioane, concerte, „mici” festivaluri de teatru și de film. Propunerea fundației s-a referit, acum, la un interval scurt, la mijloace minime de producție și interpreți puțini. Manifestarea a fost binevenită și pentru că a reflectat în mic univers mare al fenomenului teatral actual.

Pe parcursul festivalului, găzduit, timp de două zile, de Muzeul Literaturii Române, cu girul directorului Alexandru Condeescu, cunoscut critic literar, s-au prezentat șapte mici spectacole. În final, s-au acordat „cel mai mic” mare premiu pentru spectacol și „cel mai mic” premiu de interpretare, decernate de un juriu de specialiști. Laurii au revenit Lorenei Ciubotaru (Teatrul „Sică Alexandrescu”) și lui Gabriel Pintilei (Teatrul Odeon), creatorii spectacolului *Cajacocekesaria* (regia: Gabriel Pintilei), respectiv actriței Monica Mihăescu (Teatrul Mic), pentru recitalul *Frumoasa din Amherst* după William Luce.

Într-o competiție nu prea strânsă din punct de vedere valoric, am remarcat calitățile actriței Ioana de Hillerin, farmecul, umorul și dramatismul ei dând greutate unui text poetic (*Proscrisa* de Saviana Stănescu, regia: Vasile Nedelcu).

Am avut apoi plăcerea să asistăm la un spectacol de pantomimă susținut de George Ciolpan (Teatrul „Andrei Mureșanu” din Sfântu Gheorghe), care stăpânește mijloace de expresie diverse, din zona acrobației, circuitului și mimei, ajungând la momente de virtuozitate. Din păcate, concentrația artistică slăbește pe alocuri, iscând momente șablonare.

Am apreciat maturitatea interpretării Monicăi Mihăescu într-un spectacol lectură cu text dificil și nuanțat, inspirat din viața poetei americane Emily Dickinson.

Fie festivalul „mare” sau „mic”, se impune o diferențiere între spectacolele inteligente, cu idei și intenții precise, care nu disimulează, ci exprimă teatral (vezi *Cajacocekesaria*), și pretensele recitaluri care se servesc de texte poetice certe ca valoare literară, provocându-le un imens prejudiciu de moment.

Nu am fost scutiți nici cu ocazia „celui mai mic festival” de un asemenea exemplar: *Desenul cu linie dură*, în regia și scenariul (?) lui Doru Mareș (Teatrul „Andrei Mureșanu” din Sfântu Gheorghe). Poezii admirabile (aparținând lui Pavel Țușară și Simonei Tache) rostite din vârful buzelor, pași în vârful picioarelor, ton insinuant, o tânăra decorativă (desigur, muza Poetului) în rochie roșie, Poetul (bineînțeles, scrie, lângă o feștilă, și își susține gândurile cu degetul la tâmplă); cei doi actori mai umblă, mai șed, fiind vizibil preocupați mai mult de prestația lor exterioară decât de interpretare.

Exemplul contrar: *Cajacocekesaria*. Teatru pur, cu o concepție aparent simplă, cu adresă directă la publicul cu care intră în relație și comunică imediat, prin toate mijloacele de care dispune actorul pe scenă: comportamentale, gestuale, lingvistice. Actorii ne vorbesc, într-o limbă inventată, despre condiția dramatică a artistului, despre raporturi umane esențiale, despre dragoste și violență. Iată o speranță pentru teatrul autentic.

Ioana Cristea

„Ulii și porumbeii“

O idee lansată, sub formă de provocare, la una dintre mesele rotunde ale revistei noastre, de regizoarea Alice Barb – de ce, adică, numai criticii să întocmească topuri și clasamente, ia să fie și ei „punctați” de către artiștii scenei! –, a fost, iată, luată în serios. Redactorii noștri au adresat telefonic unui număr de actori, regizori și scenografi bucureșteni două întrebări:

Cine sunt cei cinci critici (cronicari) pe care îi apreciați cel mai mult?

și

Cine sunt cei cinci critici (cronicari) care vă plac cel mai puțin?

Jocul nostru estival – nu lipsit, după cum puteți bănuși, de o anume... tensiune dramatică – le-a stârnit celor chestionați reacții diverse, mergând de la amuzament la enervare, nu puțini fiind aceia care au acceptat să răspundă numai cu condiția de a rămâne în anonim. Întrucât le-am înțeles reținerile, le respectăm dorința și nu dezvăluim opțiunile individuale ale fiecăruia, cu atât mai mult cu cât acestea au avut uneori în vedere criterii nu *extra-*, ci *hiper-estetice*, precum înfățișarea criticului (sau... criticei) – un îndemn pentru cei (cele) ce muncesc cu (să zicem) capul de a acorda atenție nu numai trupei (teatrale), ci și trupului (persoanal). Am întocmit, așadar, un clasament, numărând, pur și simplu, voturile exprimate de către cei consultați. Sa-

tisfăcția de a regăsi în „vârful topului” (cum se zice pe la feluritele posturi de radio și tv muzicale, uitându-se că în engleză *top* înseamnă tocmai vârf, culme, creștet etc.), de a regăsi, așadar, în culmea stimei oamenilor de teatru numele a trei dintre cronicarii de la „Scena” nu ne-a amănit într-atât încât să nu fim convinși că, dacă întrebările ar fi fost puse de altă publicație și de alte voci, clasamentele ar fi arătat, probabil, pe ici-pe colo, nițelul diferit... Altminteri, oamenii de teatru – natuți, după cum se știe, extrem de sensibile, de tumultuoase și de subiective, păcat firesc pe care ei tind să-l atribuie exclusiv... criticilor – par înclinați, în general, să-i agreeze pe aceia care (unde, cândva, cumva) au scris *de bine* despre ei, rezervându-le „celorlalți” lista neagră. Așa se face, de pildă, că întâlnim în cele două topuri nume surprinzătoare sau care, chiar, sunt practic străine de „breaslă” teatrală; de asemenea, împrejurări precum periodicitatea și popularitatea publicației în care semnează unul sau altul dintre cronicari par a juca un rol în configurarea preferințelor. Totuși, un anumit efort de obiectivare a putut fi observat în multe cazuri – el culminând în lista identică pe care a furnizat-o cineva atât pentru „pozitiv”, cât și pentru „negativ”! Acest răspuns exprimă, cumva, esența chestiunii – și hazul profesiei de critic... Oricum, sperăm ca topul nostru să le amintească celor ce scriu despre teatru că, deseori, vizibilitatea dinspre scenă spre sală e la fel de bună ca și aceea în sens invers și că meseria lor poate fi la fel de palpitantă ca și a celor despre care ei „se exprimă”.

„POZITIV“

Alice Georgescu (37)
Marina Constantinescu (26)
Florica Ichim (25)
Cristina Modreanu, Marinela Țepuș (20)
Magdalena Boiangiu, Ludmila Patlanjoglu (18)

Au mai obținut voturi: Natalia Stancu (16), Ion Parhon (11), Irina Coroiu (10), Doru Mareș (9), Constantin Paraschivescu (8), Gabriela Hurezean, Marian Popescu (7), Victor Scoradeț (6), Adrian Mihalache, Sebastian-Vlad Popa (5), Ileana Berlogeă, Saviana Stănescu, Marius Zarafescu (3), Eugen Comarnescu, Simona Hodoș (2), Margareta Bărbuță, Irina Budeanu, Ion Cazaban, Ion Cocora, Eugen Comarnescu, Sanda Faur, Mirona Hărăbör, Ileana Lucaciu, Crenguța Manea, Alice Mănoiu, Doina Modola, Răzvana Niță, Ștefan Oprea, Doina Papp, Octavian Saiu, Julieta Țintea (1).

Au fost întrebați 65 de actori, regizori, scenografi. Ne-au răspuns: Felix Alexa, Alexa Visarion, Alice Barb, Radu Beligan, Petre Bokor, Anca Bradu, Dragoș Bucur, Dragoș Buhagiar, Ștefania Cenean, Tudor Chirilă (actorul!), Silvia Codreanu, Mircea Cornișteanu, Constantin Cotimanis, Damian Crășmaru, Alexandru Darie, Iurie

Redactorii „Scenei” – primii la muncă și în top...



Darie, Mihai Dinvale, Dominic Dembinski, Iarina Demian, Mircea Diaconu, Harry Eliad, Vladimir Găitan, Claudiu Goga, Ilinca Goia, Roxana Guttman, Alexander Hausvater, Theodora Herghelegiu, Emil Hossu, Ileana Stana Ionescu, Cerasela Iosifescu, George Ivașcu, Alexandru Jitea, Ion Lucian, Mihai Lungeanu, Ada Lupu, Sanda Manu, Horațiu Mălăele, Mariana Mihuț, Valeriu Moisescu, Crina Mureșan, Vasile Nedelcu, Virgil Ogășanu, Anca Pandrea, Anca Pâslaru, Irina Petrescu, Emilia Popescu, Marian Râlea, Mircea Rusu, Irina Solomon, Carmen Stănescu, Marius Stănescu, Vasile Toma, Adriana Trandafir, Valentin Urițescu, Dan Vasile, Antoaneta Zaharia.

Nu ne-au răspuns:

Mircea Albulescu, Gelu Colceag, Dragoș Galgoțiu, Cristian Iacob, Dorina Lazăr, Mihai Măniuțiu, Victor Rebengiuc, Alexandru Tocilescu, Florin Zamfirescu.

„VICEVERSA“

Doru Mareș (10)

Marina Constantinescu (8)

Florica Ichim, Cristina Modreanu (6)

Sebastian-Vlad Popa (5)

Gabriela Hurezean, Ion Parhon (4)

Au mai obținut voturi: Răzvana Niță, Ludmila Patlanjoglu, Gabriela Riegler, Victor Scoradeț, Marius Zarafescu (3), Irina Coroiu, Doina Modola, Mircea Morariu, Ștefan Oprea,

Natalia Stancu, Delia Voicu (2), Margareta Bărbuță, Ileana Berlogea, Daria Dimiu, Luana Duschka, Alice Georgescu, Mircea Ghițulescu, Mirona Hărăbor, Simona Hodoș, Nicolae Iliescu, Irina Ionescu, Constantin Paiu, Doina Papp, Constantin Paraschivescu, Mihaela Pătrașcu, Daniela Pitrop, Magdalena Popa Buluc, Gabriela Simon, George Stanca, Carmen Stanciu, Stracula Attila, Ruxandra Țuchel, Luminița Vartolomei (1)

Au fost întrebați 53 de actori, regizori, scenografi.

Ne-au răspuns: Felix Alexa, Radu Beligan, Petre Bokor, Anca Bradu, Ștefania Cenean, Silvia Codreanu, Mircea Cornișteanu, Alexandru Darie, Dominic Dembinski, Iarina Demian, Claudiu Goga, Ilinca Goia, Roxana Guttman, Alexander Hausvater, Cerasela Iosifescu, Mihai Lungeanu, Ada Lupu, Sanda Manu, Mariana Mihuț, Vasile Nedelcu, Irina Petrescu, Emilia Popescu, Marius Stănescu, Vasile Toma, Dan Vasile.

Nu ne-au răspuns: Alexa Visarion, Alice Barb, Dragoș Bucur, Dragoș Buhagiar, Tudor Chirilă (tot actorul!), Constantin Cotimanis, Damian Crâșmaru, Iurie Darie, Mircea Diaconu, Mihai Dinvale, Harry Eliad, Vladimir Găitan, Theodora Herghelegiu, Emil Hossu, Ileana Stana Ionescu, George Ivașcu, Alexandru Jitea, Ion Lucian, Horațiu Mălăele, Crina Mureșan, Anca Pandrea, Anca Pâslaru, Marian Râlea, Mircea Rusu, Irina Solomon, Carmen Stănescu, Adriana Trandafir, Antoaneta Zaharia.

steleteatru

Balcanism la Piatra

Punând acest titlu, îmi ofer posibilitatea de a vorbi despre două lucruri diferite, referitoare însă la același Festival Internațional de Teatru de la Piatra Neamț, adus în atenția geneală printr-un reportaj difuzat de TVR 2 la ore târzii din noapte. Desigur, nu-mi voi permite să mă aprofund în cabala balcanică, de-acum tradițională, care a periclitat și această a XVII-a ediție, văduvind-o de prezența lui Andrei Șerban și de câteva zile de program. E o problemă ce ar merita o discuție în detaliu, sub genericul „Conjurația mediocrităților” sau „Cum distrugem ce-am clădit”... Printr-un joc al hazardului, tocmai violența a stat în atenția manifestării – focalizată anul acesta asupra Balcanilor, zonă de conflicte, dar și de efervescență artistică. Excesul, zgomotul – ca semne ale carențelor profesionale – au fost amendate sever de către criticul Alice Georgescu. Obiecții globale au formulat și confrăii ieșeni Constantin Paiu și Ștefan

Oprea. Entuziastă s-a dovedit actrița Florina Cercel, președinta juriului, care a apreciat atât inovația artistică prezentă pe scenă în spectacolele propriu-zise, cât și câștigul profesional adus în dezbaterile din cadrul întâlnirilor teatrale „Balcanii – Agonia și extazul Occidentului”. Uzând de mijloacele specifice, emisiunea a avut meritul de a panorama această contradictorie realitate, ghidându-se în principal după palmares, incitant ilustrat. Începând cu secvențe din *Bekkanko* de Asaya Fujita, montat de Cristian Juncu la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani, și terminând cu prezentarea laureaților: Ioana Gajdó, premiată pentru creația din spectacolul *Cu mâna pe ciocan* realizat de Theodora Herghelegiu la Teatrul „Andrei Mureșanu” din Sfîntu Gheorghe după piesa lui Miloș Nikolić, și Dragoș Bucur, distins cu o diplomă pentru cele trei ipostaze diferite din spectacolele *Trilogie belgradeană*, *Proud to be here* și

Povești de familie. Diploma pentru contribuția la promovarea dramaturgiei contemporane, atribuită scriitoarei Biljana Srbljanović ar fi revenit de drept actriței Ioana Flora, care a tradus ambele texte și a și jucat atât în *Trilogia* montată de Theodor-Cristian Popescu cât și în *Poveștile* puse în scenă de Andreea Vălean. Ambitusul amplu și coerența de structură a festivalului – atribuit de fond, subliniat și de Corneliu Dan Borgia, directorul Teatrului Tinerețului, și de Victor Scoradeț, directorul artistic – au fost bine captate de camera de luat vederi, mănuită cu profesionalismu-i cunoscut de către Corina Tudose, semnatara emisiunii alături de Aziza Bodea. O modalitate admirabilă de a suplini (sperăm că doar pe timp de vară!) absența emisiunii de specialitate, pe care efervescența mișcării teatrale românești o merită.

Irina Coroiu

Stelian Tănase:

„Ne lipsește cabaretul politic”

Printre activitățile dumneavoastră curente – scris, emisiuni TV, scenarii de film – se strecoară din când în când și teatrul?

Nu sunt un mare iubitor de teatru: mă deranjează pașii actorilor pe scenă, coatele actorilor între replici, când discută despre prețuri, negli-

de-abia atunci poți să vezi numai spectacolul, să nu urmărești povestea, caracterele, pentru că le cunoști foarte bine. La Caragiale, spui replicile o dată cu actorii.

Dar atunci când ajungeți într-o sală de spectacol, participați la ce se întâmplă pe scenă?

Am fost la teatru la Los Angeles, New York, Washington, la Budapesta, și am putut vedea că fiecare public are convențiile lui. Într-un loc este bine să tropăi dacă îți place, iar în altul este o impolitete chiar și să tușești. Mi-ar plăcea să avem și noi un public dezinhibat, care să tropăie sau să iasă din sală când nu-i place ce vede, și nu un public crispat care vine rar la teatru și, din snobism, crede că se află într-un templu. Eu, unul, nu am reacții participative, fiind o fire închisă, dar mă scol și plec, fără să deranjez pe nimeni. Nu am timp de pierdut. Mă duc însă la toate spectacolele lui Ciulei, ale Cătălinei Buzoianu sau când vine Vlad Mugur cu spectacole în București. Recent, am văzut ultimul spectacol al Cătălinei Buzoianu (*Odiseea 2001* – n.n.). Nu cred că este una dintre reușitele sale, deși ea rămâne un mare regizor. Se poate că eu am văzut spectacolul când nu era încă sudat, se pregătea de turneu, dar am stat până la final și nu doar din politețe față de regizor. Ultimul *Hamlet* al lui Ciulei nu este nici acesta cel mai bun spectacol al regizorului. Mi s-a părut prea clasic, repeta formule din alte montări proprii cu *Hamlet*, dar, în mod cert, este un spectacol al unui maestru. Una este să ratezi la nivelul unui maestru și alta să fii un regizor mediocru care ratează spectacolul. Ciulei nu poate cădea sub excelent.

Realizați o emisiune de televiziune cu o audiență foarte bună. V-ați gândit vreodată să moderați o masă rotundă pe tema teatrului românesc?

Da. Sunt chiar prea multe teme pentru cele două ore ale emisiunii: care este cultura teatrală a omului simplu de astăzi, dacă la teatru vin și categoriile cu nivel mediu de inițiere și la ce spectacole, dacă teatrul este populat doar de snobimea obișnuită a centrului orașului – pe scurt, legătura teatrului cu societatea. Spre deosebire de film, teatrul nu este amenințat să moară, chiar într-o societate săracă, pentru că la noi el are o practică veche și este consolidat în reflexele sale de supraviețuire. Sistemul teatral funcționează, după părerea mea, greșit, pentru că ar trebui plătiți numai actorii care joacă și regizorii care montează. Birocrația din teatre face ca actori care nu joacă de luni de zile să treacă pe la teatru doar ca să-și ridice salariul. De fiecare dată când s-a încercat schimbarea acestei legi comuniste, cei din teatre s-au opus, și pentru că mulți dintre ei au deja un al doilea job, iar la teatru rămân agățați doar cu cartea de muncă și cu cele două-trei milioane lunar. Actorii ar trebui să fie cei care să ceară competiție. De exemplu, dacă îl chemi pe Gheorghe Dinică într-un spectacol, îl plătești prost pentru că el ține în spate alți cincizeci de actori care nu joacă. De fapt, lumea plătește biletul și vine la spectacol pentru Dinică, nu pentru a-i întreține pe ceilalți. Deocamdată, sistemul teatral românesc este ca un iceberg în două treimi comunizat. Trebuie mai întâi o lege, nu așteptată de la guvern sau de la Ministerul Culturii, ci printr-o presiune a teatrelor care, așa, vor da faliment sau vor trăi veșnic în dificultăți materiale. De legea aceasta era nevoie nu acum, după unsprezece ani, ci la câteva luni după 1990. Cele două-trei legi, cadrul general în care teatrul și filmul românesc să se miște liber nu există nici acum. Sunt sceptic în ceea ce privește viitorul, mai ales acolo unde este vorba de lucrul în echipă. Un pictor, un sculptor, un scriitor pot să-și



foto: Mioara Pușcu

jențele regiei tehnice, care sunt frecvente – toate aceste convenții, pe care trebuie să te faci că nu le vezi, sunt pentru mine foarte apăsate. Din această cauză, mă duc foarte rar la teatru și numai după ce amicii mei insistă că este un spectacol foarte bun. Însă, cel mai adesea, am fost dezamăgit. Și nu merg la teatru pentru că eu nu stau seara în oraș, nici la restaurant, nici la evenimente mondene. Prefer să mă închid în casă, să mă concentrez asupra cărților mele, pentru că timpul trece și trebuie să lași ceva în urmă. Mă duc la teatru de cinci-șase ori pe an, dar nu văd orice. În general, mă duc la adaptări după clasici, risc greu un autor nou, contemporan, poate și pentru că am îmbătrânit și am devenit „reacționar”. Problema este că dramaturgia de astăzi nu este atât de puternică precum un text clasic – noi știm atât de bine Shakespeare, Goldoni, Molière, că mergem la teatru cu textul știut. Și

facă singuri destinul, în proiecte individuale, pentru că noi în echipă nu știm să lucrăm.

Ați pomenit de New York. Ne-am putea oare inspira din lucrul în echipă sau din sistemul teatral made in America?

În America lumea merge la teatru ca la meci. (Acolo, chiar eu am stat o dimineață întreagă în ploaie pentru a putea intra la o expoziție Chagall.) Și asta pentru că acolo cultura s-a asimilat, mai ales prin programe care iau copilul din școală și îi fac inițierea în limbajul artistic. La noi, tineri de 18 ani nu au intrat niciodată la Ateneu sau în altă sală de spectacol, iar singurul lor orizont cultural este discoteca și pub-ul. Eu sunt adeptul unui teatru popular, viu, care trăiește în comunități, și nu al unui teatru solemn, scortșos și îndepărtat de

oameni. Văd teatrul în garaje, în parking-uri, în magazine adaptate, iar periferiile au foarte multe astfel de locuri. Trebuie să ieșim cât de curând din centrul orașelor spre periferie, către cartiere. Balta Albă este cel mai mare cartier bucureștean și nu are o sală de teatru. Sunt convins că mulți actori care stau pe tușă în teatrele centrale s-ar duce să joace în astfel de spații, pentru că ar câștiga bani și și-ar putea face meseria.

Credeți că ar trebui un repertoriu adecvat atât spațiului cât și publicului potențial?

Eu cred că, dacă joci în cartiere Goldoni, Molière sau Caragiale, nu riști nimic. Teatrului de azi îi lipsește dinamica. El a rămas în clădirile antice, osificate, cu vechile formule, pentru un public din centru, de la ambasade, lăsând în afară 95% din populația României.

Poate că scenei românești îi lipsește ceva care să vă atragă mai des în sălile de spectacol...

Aș fi foarte bucuros dacă s-ar face la București un teatru de cabaret politic. În primul rând, Bucureștiul nu are așa ceva, cabaretul politic este un gen foarte sofisticat, cu un public ca la concertele de jazz. Am văzut la New York cabaret politic, cu actori care dansau profesionist, cântau la instrumente, aveau voce și își dădeau replica shakesperian. În spate, exista o echipă de șase-șapte oameni. Într-un astfel de grup, eu aș fi scenaristul. Însă, la noi, astfel de actori nu există deocamdată, ar trebui formați. Și, apoi, unde găsești în București o sală cu cincisprezece-douăzeci de mese, cu loc pentru pian?... Totul ar trebui luat de la zero.

Miruna Berescu

Se civilizația imaginii

Happening estival

Hazardându-mă să asociez termenul de *happening* emisiunilor în direct, care-și propun distrarea maselor din fața televizorului pe timp de caniculă, sigur că-mi asum riscul unei interpretări vulgarizatoare a ceea ce Artaud constata că se poate adesea întâmpla, iar Jean-Jacques Lebel chiar teoretiza drept „reinnoirea și intensificarea percepției”. „Patentul” divertismentului facil se apropie, desigur, mai mult de accepția americană a genului, așa cum l-a inițiat Allan Kaprow uzând de o tehnică anume adusă la cunoștința participanților printr-o... broșură „de inițiere”. În zilele noastre nu se mai ostenește nimeni cu instrucții prealabile, în ciuda faptului că se cheltuiesc bani grei pentru preluarea unei structuri deja verificate de către experți ai televiziunilor comerciale mondiale. Calchiera a devenit un veritabil titlu de noblete care ar trebui să le fie suficient și participanților, și privitorilor. Așa că despre originalitate aproape că nici nu mai are rost să se discute, ci doar – dacă ne-o fi și asta permis, în calitatea noastră de plători de abonament TV, cu drept însă de comutare și pe alte canale! – despre eficacitate.

Nu e prima oară când, vrem-nu vrem, suntem *scoși la discotecă*, indiferent de vârstă. În fond, n-ar fi chiar atât de rău dacă nu s-ar abuza de aceleași și ace-

leași formule, aceleași și aceleași formații, aceleași și aceleași unghiuri de filmare *sexy*. E de la sine înțeles că pe loc frunțas se situează animatorii specializați Liana Stanciu (mult mai în largul ei decât când e vorba de „aripile filmului”) și Dan Negru, care-și folosesc energia și cunoștințele în domeniu la „Party Time”. Aceeași Antena 1 mai beneficiază și de „Totul va fi bine”, care a împlinit un an de existență, timp în care cei trei membri ai formației HQ adună public dornic de distracție în spații adecvate. De analizat ar fi, poate, diferența – ignorată total – între ceea ce înseamnă participare propriu-zisă și participare mediată de camera de filmat. Diferența e sensibilă, dar nuanțele se pare că nu interesează pe nimeni! Nici măcar ineficacitatea flagrantă nu dă de gândit. Vezi la Prima TV „Strada Milion” (surogat al „clasei” camere ascunse) pe care un cuplu de actori – Ovidiu Cunceș și Marius Drogeanu – „rodați” de alt post TV, nu izbutește defel să o transforme într-un perimetru ludic. Care – teoretic – ar trebui să mizeze pe asumarea ridicolului, amintind de regulile comediei dell'arte.

Leonard Miron, un veteran al genului (*autrement coiffé*), se străduiește, flancat de o vajnică parteneră, să dispecerizeze „aventurile” a șase voluntari de calibrul (la propriu!) diferite, selecțio-

nați pentru popularea „Golfului temerarilor”, creat special pentru fideliile României 1. Deocamdată emisiunea a excelat în materie de... filmări subacvatic.

După o prealabilă pregătire (vestimentară) „pe uscat”, Teo a fost lansată de ProTV la apă, adică la mare, unde-și pune la bătaie inepuizabila volubilitate generatoare de bună-dispoziție. Până când Prigat ne va facilita *alegerea naturală* de tip *hot line* la „Vara ispitelor”, am optat pentru Intrarea în Europa cu cei doi cărcotași de serviciu la Prima, Huidu și Găinușe. O inițiativă singulară, de-a dreptul culturală! Eroii, binecunoscuți din emisiunile de radio și TV, o dată plecați în vacanță (vezi recenta modă „de bonton” adoptată de vedetele mass-media – dar nu numai! – de-a și comunica itinerariile, care mai de care mai extravagante) s-au gândit să ne ia cu ei și pe noi, bieții telespectatori sedentari! Pentru început ni s-a oferit ocazia de a călători prin Austria, respectiv prin Viena. Furnizându-ni-se într-un mod neostentativ și date despre locurile, monumentele, obiectivele turistice vizitate „la pas”. Acest tip de *parteneriat* întru divertisment estival este de preferat improvizărilor nesfârșite. Care n-au nimic de-a face cu... *happening-ul*!

Irina Coroiu

Șapte piese în căutarea unui regizor

Editura Nemira a publicat în anul 2000 o antologie a pieselor prezentate în secțiunea „spectacole-lectură” la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu. Faptul că Valentin Nicolau, patronul editurii, a participat la această secțiune cu una dintre piesele sale, *Lume, lume, soro lume*, trebuie să constituie mai mult decât o simplă coincidență. Pe lângă piesa lui Valentin

Nicolau volumul mai cuprinde alți șase „dramaturgi”, debutanți, români sau străini: Kalin Iliev din Bulgaria cu *Cheia*, Luc Dumont cu *Judith* (prea devreme fără îndoială), Gabriel Bădică cu *Ultimul labrador*, Wendy Mathis Parker cu *Triplu A*, Martin Čičvák cu *Frankie-i OK*, *Peggy e și ea bine și totu-i cum nu se poate mai bine* și Philippe Lüscher cu *Noi nu suntem ingeri*. Marea lor șansă se numește Mircea Ivănescu – după părerea mea, unul dintre cei mai importanți traducători din toate timpurile –, care semnează atât varianta românească a pieselor străine, cât și retroversiunea celor două piese scrise în limba română. Volumul, bilingv, se transformă într-o adevărată carte de vizită pentru toți participanții la de-acum renumitul Festival Internațional de Teatru de la Sibiu, iar editura Nemira a preluat funcția de promotor cultural al acestui experiment multicultural. Pentru că în ranița oricărui participant la asemenea manifestări culturale stă bastonul de dramaturg, este posibil ca dintre cei citați să se selecteze marii autori de teatru ai secolului XXI. Piesa lui Valentin Nicolau își alege drept topos lumea românească privită ca un imens talcioc, un *marché aux puces* în care locatarii unui bloc cumpără unul de la altul tot felul de obiecte inutile. Spațiul e cel al mahalalei, binecunoscută din filmele unor regizori ca Pintilie sau Daneliuc, căci piesa s-ar dori o distopie a tranziției. Personajele sunt slab individualizate; în afara unor eroi cu nume comune (Gheorghe, Vasile, Lina) asistăm la defilarea unor serii infinite de vecini, negustori, meseni, călători, nuntași și, în final, curioși, surprinși mai toți de o frenezie tranzacțională de tranziție. Închiși în cutiile lor de beton, făcând slalom printre lucruri furate sau stricate, cele două personaje principale, Vasile și Gheorghe, sunt doi frați care au eșuat, fiecare în felul său.

Primul, sosit să-și viziteze fratele pe care îl considera un învingător, are surpriza să constate că grădina descrisă în scrisori de acesta este închisă... în dormitor, unde înflorește intensiv o cultură de ardei iute! Nesuportând faptul că fratele său vede în el un ratat, Gheorghe își pune capăt zilelor. Ca și universul acesta de rămășițe și de indivizi inseriați, piesa e mai degrabă sterilă, stilul absențând aproape cu desăvârșire. Îi lipsește posibilului dramaturg o minimă alternanță de registre. Piesa e ușor tezistă (vorbește despre drama dezrădăcinării țăranilor, mutați cu sila în cartiere-dormitor alcătuite din blocuri de beton) și de aceea probabil că ar fi foarte greu de pus în scenă. Cred că Valentin Nicolau ar trebui în primul rând să înțeleagă că teatrul înseamnă ceva mai mult decât un schimb de replici între personaje. Cea de-a doua piesă, a bulgarului Kalin Iliev, tot în două părți, pare construită în jurul unui act gratuit gidian. Dialogând cu factorul poștal prin ușă, pentru că rătăcise cheia, Femeia primește un anunț al unei agenții matrimoniale. Acolo se produce întâlnirea cu Bărbatul, pornit și el în căutarea fericirii. Intermediarul, patronul casei de *rendez-vous*, aduce o cheie a cărei semnificație misterioasă se va lămuri abia pe parcursul piesei. Prinț-o foarte încurcată intrigă (aducătorul cheii e lovit de un camion), aceasta se dovedește a aparține Bărbatului. Cu câteva sugestii împrumutate din teatrul absurdului, piesa se încheie după un an, când Femeia și Bărbatul se reîntâlnesc, datorită aceleiași chei cu bucluc. Mult prea scurtă ca să ne facem o părere e piesa belgianului Luc Dumont, în care două personaje, Judith și Otto, schimbă replici încărcate de poezie, ca aceasta: „Otto e un elefant bătrân, Judith. El și-a părăsit turma și a pornit-o afară din drum, spre ultima lui călătorie singuratică. Nu știe dacă are să mai ajungă până acolo vreodată, dar ar vrea să

antologia

pieselor prezentate
în secțiunea „spectacole lectură”

Festivalul
Internațional
de Teatru
de la Sibiu
2000

găsească cimitirul elefanților și să moară acolo când îi vine vremea. Atunci, când își dă seama că e urmat de o elefantă tânără cu colți albi și netezi, cu pielea încă fragilă, i se face frică". Cea de-a doua piesă românească din volum, cea a lui Gabriel Bădică, seamănă foarte tare cu **Caii la fereastră** a lui Matei Vișniec. Același univers simbolic al războiului, personajele piesei fiind de această dată Civilul, Maestrul, Soldatul, Discipolul, Generalul. Uneori, personajele se definesc unele pe altele: „Soldatul: Închis? Ai un umor foarte special dacă afirmi așa ceva, dacă ieși în răs condiția mea tragică și incapacitatea mea de comunicare. Asta e literatură, să vorbești de funie în casa spânzuratului? Ești admirator al lui Beckett, al lui Ionescu, poate. Generalul: „Nu, nu citesc lucruri frivole, chestii din astea care amuză tineretul.” În general, ar trebui spus că tânărul dramaturg *in spe* e un admirator al teatrului absurdului, dar că ar fi de preferat nu să discute despre incapacitatea de comunicare, ci să o sugereze cu mijloacele teatrului. Nu lipsește ironia cu resorturi intertextuale: unul dintre personaje și-a pierdut ochelarii... anul trecut la Marienbad! Observația lui Bădică s-ar putea dovedi corectă, căci s-au scris studii întregi despre relația dintre dramaturgia teatrului absurdului și autorii noului roman francez. Din nefericire, la începutul secolului XXI cele două metode pot părea teribil de desuete. În rest, textul evoluează la întâmplare, limbajul funcționează în gol, acoperind spațiul dintre câteva nuclee de semnificație: fântâna cinetică, muzeul de etnografie, fântâna de fag și labradorul pe jumătate pescăruș, pe jumătate câine. Rânduri foarte frumoase sunt dedicate simetriei absolute a cochiliilor:

„Discipolul: Pe mine mă interesau mai mult cochiliile spiralete, locuințele labirintice ale unor minuscule ființe. Nu am înțeles niciodată de ce aceste creaturi cu o existență atât de scurtă își creează un înveliș inatacabil, care să reziste milioane de ani. Întotdeauna am întrevăzut o taină, un mister. M-am întrebat dacă nu cumva cochiliile de sidef nu sunt primele forme de artă, *ars gratia ars*, gratuită și veșnică. Amprentele unui zeu fericit și nepăsător, speculând pentru o clipă palpitul unor suflete neînsemnate.” Aceeași întrebare și-o pusese cu mult timp înainte Paul Valéry, în ciclul său de eseuri **Criza spiritului**, iar răspunsul e apropiat de cel al lui Gabriel Bădică. Dacă va scoate un sunet personal din această rețetă a teatrului poetic, dramaturgul va reuși să devină original și va evada de sub ceea ce un critic american

numea „anxietatea influenței”. În **Ultimul labrador** pot fi descoperite, după rețeta beckettiană preluată de Vișniec, chiar și didascalii sub forma unor poeme: „Maestrul se apleacă și își scoate pantofii, din ei se revarsă o impresionantă cantitate de nisip. În timpul dialogului dintre General și Civil, Maestrul va continua să se dezbrace cu mișcări lente, aflându-se într-un fel de stranie imponderabilitate. Întâi va transfera Discipolului creioanele colorate, apoi va face să apară ținutele unui templier, pompier, fotbalist, argonaut, astronaut, funcționar de la pompele funebre, academician, călău, veșmintele în care au fost cunoscuți Jeanne d'Arc, Iisus Hristos, Budha, John Lennon, Papa Ioan Paul al Doilea, Socrate, ale unui hingher și ale unui bucătar chinez. Aceste haine, în ordinea enumerării, care este extrem de importantă, vor fi întinse pe jos, iar Discipolul le va culege în ordine inversă, mimând dansul nupțial al unui labrador mascul. La sfârșit, din Maestru nu va mai rămâne nimic, decât o pereche de labe caraghioase, portocalii, întocmai ca ale unei găște de mare”.

Cititorilor căroră asemenea jocuri li s-ar părea originale le reamintesc că rețeta este adeseori folosită în piesele poetului și dramaturgului supraréalist Gellu Naum, patriarhul celui mai controversat curent al avangardei europene. Dintre piesele prezente în actuala antologie, **Ultimul labrador** mi se pare piesa a cărei teatralitate ar putea anunța apariția unui nou dramaturg. Cu condiția ca acesta să-și rafineze suficient metoda și să renunțe la formulele deja fumate. Piesa cea mai simpatcă din volum e **Triplu A**, având-o ca autoare pe Wendy Mathis Parker, o americană din Ohio. Deși e foarte scurtă și are numai patru personaje, autoarea construiește în ea o mică bijuterie dramatică, pornind de la teama americanilor de a face autostopul, întrucât șoferii pot fi... criminali în serie. Leslie, studentă la colegiu, cere permisiunea să-și însoțească prietenul într-o stațiune montană, la schi. Îngrijorată, mama sa, Connie, îi cumpără o multiplă asigurare auto, un triplu A, sfătuind-o totodată să nu urce într-o mașină condusă de un bărbat, ci numai de o femeie însoțită de un bebeluș. În ciuda previziunilor, accidentul se produce, iar Connie se vede nevoită să oprească o mașină cu o femeie care ține pe bancheta din dreapta un bebeluș mort. Femeia este de fapt chiar prietenul ei, Chad, cu părul acoperit de o perucă; aceasta scoate un revolver și o ucide. Din fericire, toate se petrec doar în vis, coșmarul

lui Connie neavând vreun temel real. Cei doi, Leslie și Chad, se distrează la Londra, moment în care Bob, tatăl, își amintește că acolo acționează IRA și... piesa are un final deschis, care sugerează că totul pornește de la început. Umorul și replicile scurte dau prospețime textului, care se joacă în principal cu idiosincrasile și angoasele americanilor din zilele noastre, dar, care, prin acest puternic curent de globalizare, devin din ce în ce mai mult și ale noastre. Penultima piesă inclusă în antologie, **Frankie-i OK, Peggy e și ea bine și totu-i cum nu se poate mai bine!**, de slovacul Martin Čičvák, e o parodie reușită a filmelor cu gangsteri, în stilul Quentin Tarantino din **Pulp Fiction**. Piesa debutează cu un personaj, Frankie, care invită în scenă și îi prezintă pe câțiva dintre prietenii săi, cosumatori sau vânzători de droguri. Într-o scenă mută doi dintre aceștia, Nigro și Scribo, împușcă o casierită, iar dialogurile dintre cei doi hoți tâmpiți sunt delicioase: „Nigro: Știu sigur că Lisa are păduchi. Scribo: Dacă Lisa ar avea păduchi, aș ști și eu, sigur. Nigro: Cum ai ști, adică? Scribo: Pentru că și eu aș avea păduchi dacă Lisa ar avea păduchi. Nigro: Și de unde știi că n-ai și tu păduchi? Scribo: Pentru că aș ști dacă aș avea și eu păduchi. Nigro: Și nu ai? Scribo: Să nu am ce, Nigro? Nigro: Nu ai păduchi, adică? Scribo: Adică, de ce aș avea păduchi? Nigro: Pentru că și tu ești un păduche”. Așiți parcă la o scenă din Caragiale, **Cum se înțeleg țărani**, transferată pe teren american pe filiera aceluiasi teatru al absurdului. La începutul piesei, Frankie cumpără un covor și abia pe parcurs ne dăm seama că acest lucru are o mare importanță, căci „desenul din covor” conduce ca o fatalitate la uciderea lui Peggy, după ce aceasta își învață prietenele cum să-i trateze pe bărbați: „Asta-i regula de bază. Dar trebuie să vă spun, fetelor, că dacă tipu' de care-ați ajuns să vă îndrăgostiți miroase că e ceva la mijloc în chestia asta, atunci trebuie să vă schimbați strategia. Asta-i toată chestia. Dacă vă dați de gol că ați ajuns să vă îndrăgostiți de nenorocitul ăla, atunci ce trebuie să faceți e chestia asta: îmbățați-l bine și apucați-vă să-l comparați cu Brando în **Ultimul tango la Paris** sau cu Bogart în **Casablanca**. Să nu furați bani de la el când a adormit. Să vă spălați bine, ca să nu miroșiți după tot ce-ați făcut cu el. Și nu înghițiți prea multe pastile. Că vă strică la ten. Asta-i regula de bază”. În ciuda vastei sale experiențe de viață, Peggy este secerată de un glonte pornit din pistolul lui Nigro, care se descarcă involuntar. Piesa este

presărată cu momente de pantomimă, interpretate de Lisa, actrița care se amestecă în acest univers al drogurilor, dar vocea dramaturgului nu ascunde decât o ironie blândă, acesta își privește cu îngăduință personajele, amuzându-se o dată cu cititorii, care ar putea deveni chiar spectatori. Ultima piesă din volum, **Noi nu suntem îngeri**, avându-l ca autor pe genevezul Philippe Lüscher, se naște din mantaua teatrului expresionist german. Didascaliiile inițiale vorbesc

despre intențiile autorului: „Piesa a fost construită ca un oratoriu. Kurt vorbește printre fulgurații. În contrast, Mama vorbește sacadat, întretăiat”. Replicile sunt scurte cuplete poetice, dar de la intenție la realizare e drum lung și succesiunea aceasta de poeme nu face decât să-i enerveze pe spectatori, mai ales când într-un oratoriu sunt prezente diferite părți anatomice rușinoase. Ar fi fost poate mult mai multe lucruri de spus despre antologia sibiană, dar

ne oprim aici. Am dori ca inițiativa editurii Nemira să continue, ca principiile de selecție a pieselor în secțiunea Spectacole-lectură a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu să fie mai rafinate și ca măcar o parte dintre dramaturgii în devenire să aibă parte de spectacole montate și de aplauze la scenă deschisă. Dar până atunci, cred eu, mai e cale lungă...

Iulian Băicuș

Saniversări

„Thalia ex Ponto”

În primăvara aceasta am fost pentru prima dată la Teatrul „Ovidius” din Constanța. Am intrat în sala de spectacol, i-am cunoscut pe artiștii care adună astăzi aplauze, dar și pe cei care ieri s-au bucurat de ele.

Întâiul meu „popas” la Teatrul „Ovidius” a însemnat și întâlnirea cu întreaga istorie a slujirii Thaliei la Pontul Euxin. Și asta pentru că am participat acolo la un moment aniversar: pe 2 mai 2001 s-au împlinit 50 de ani de când s-a înființat Teatrul Dramatic constănțean, 50 de ani de când a avut loc spectacolul inaugural cu **O scrisoare pierdută**.

Gazdele – trupa actuală a teatrului, organizatorii jubileului – și-au așteptat emoționați și cu nerăbdare „musafirii”, adică pe (regizori, actori, scenografi, compozitori, coreografi, dramaturgi...) acei care fie că și-au primit botezul artistic la Constanța, dar au urmat apoi alte „drumuri” (Ștefan Iordache, Smaragda Olteanu, Daniela Anencov, Silviu Purcărete, Dominic Dembinski...), fie că și-au petrecut câțiva ani din carieră aici. Pereții foaierei erau ornați cu afișele unor spectacole jucate mai demult (ca de exemplu **Nora** și **soacra** de Carlo Goldoni, **Nu va fi război în Troia** de Jean Giraudoux, **Fluturi, fluturi** de Aldo Nicolaj...) sau cu caietele-program ale acestora, hârtia purtând amprenta galbenă a timpului. Dar privirile celor prezenți erau atrase de un stand încărcat de cărți. Se lansa un volum „greu” de sens și informații semnat de Georgeta Mărtoiu și Anaid Tavitian: **Thalia ex Ponto la cumpănă de milenii**. Deși autoarele spun că nu au scris o monografie, cartea amintește momentele cele

mai frumoase și semnificative din activitatea Teatrului Dramatic și a celui de păpuși, cuprinde mărturii, amintiri, fotografii din spectacole. Cred că s-a reușit ca ea să fie ceea ce se dorește: „o cârtică pentru suflet”. Chiar dacă aniversarea nu a fost însoțită de o reprezentație teatrală, pe scena constănțeană a avut loc, totuși, un spectacol: unul de gală, al generațiilor. Au fost chemați în luminile rampei și li s-au înmănat premii și medalii unora dintre actorii care au fost aici de la început, precum Zoe Caraman, dar și aceluia care li s-au alăturat în timp – Emil și Marcela Sassu, Ileana Ploscaru, Agatha Nicolau, Iolanda Mugur, Lucian Iancu, Virgil Andriescu...

Sala era aproape plină. În rândurile din față se găseau și cei mai tineri membri ai trupei. Au fost însă și locuri goale... Cei cărora le erau destinate nu mai puteau veni să le ocupe. Dar nici o clipă de tristețe nu a întunecat atmosfera. A existat doar regretul și nemulțumirea că în această stagiune teatrul nu a avut decât o singură premieră, că festivalurile care au prilejuit montări celebre în aer liber, pe nisipul tomitan – Serile de Teatru Antic –, nu mai au loc.

Dar, la urma urmei, de ce să fim triști? Teatrul „Ovidius” este abia la semi-centenar.

Alina Mang



Bianca Zurovski:

„Nu plătesc chirie, lumină...”

• S-a născut la Craiova • A absolvit Universitatea Ecologică, specializarea Actorie, în 1994, la clasa prof. univ. Marcel Iureș, Alexandru Dabija • După absolvire, a fost angajată la Teatrul Dramatic din Galați; în prezent, face parte din trupa Teatrului „Sică Alexandrescu” din Brașov • Roluri importante: Ala din **Tango** de Slawomir Mrożek, regia: Atila Vizauer; Clementina din **Proștii sub clar de lună** de Teodor Mazilu, regia: Vasile Nedelcu; Elisabeta din **Credință, dragoste, speranță** de Ödön von Horváth, regia: Adrian Lupu (Galați); Lizeta din **Încercarea** de Marivaux, regia: Alexandru Colpacci, Margareta din **Gaițele** de Al. Kirițescu, regia: Mircea Cornișteanu, Natalia Stepanovna din **Cerere în căsătorie** de A.P. Cehov, regia: Claudiu Goga (Brașov) • Laureată a Galei Tânărului Actor de la Costinești și a Premiului Criticii „12 pentru generația 2000”.



E greu să fii tânăr actor în ziua de azi?

Greu sau ușor, nu cred că asta ține de tinerețe, ci mai degrabă de șansa pe care o ai de a ajunge într-un teatru sau altul, de a fi sau nu distribuit, de a avea sau nu parte de niște regizori talentați.

Ai fost o norocoasă?

În mare parte, da.

Și totuși, deși jucai foarte mult, întâlnești regizori talentați, ai părăsit Teatrul Dramatic din Galați exact în momentul în care ai devenit o mică vedetă.

Socotesc că așa e normal. Un actor trebuie să dea dovadă de mobilitate, să nu stea anchilozat într-un loc, chiar dacă (sau mai ales pentru că) acolo îi este cald și bine. E recomandabil ca, după ce prinde cheag într-un loc, să aibă puterea să-l schimbe, pentru că numai în felul acesta va cunoaște actori noi, regizori noi, locuri noi, obiceiuri noi.

Crezi că ar fi mai bine să poți lucra pe contract?

Da, dar numai în contextul în care audițiile s-ar da „pe bune”, iar un rol obținut și construit cu trudă ar fi plătit cum se cuvine.

Știi că nu erai foarte jună când te-ai apucat de teatru...

Așa este, dar asta cred că a ținut de destin, nu de dorințele mele. Pentru că, deși am vrut de la început să devin actriță, n-am avut curajul să dau din prima examen de admitere la Teatru. Gândeam că actoria nu e pentru orice muritor, e o profesie pentru aleși, iar aleșii nu se găsesc pe toate drumurile. Nici părinții nu m-au încurajat în această direcție, nu credeau că sunt suficient de puternică pentru asta. Așa că am încercat, vreme de cinci ani, ca orice copil cuminte care nu vrea să-și supere părinții, la Medicină. Începuse să-mi placă să devin medic (neapărat pediatru sau psihiatru). Numai că mă întorceam de la meditațiile la fizică sau la chimie

și învățam poezii. Nu c-aș fi crezut că le voi recita cândva pe vreo scenă, nicidecum. Le învățam pentru mine. Apoi le înregistram pe casetă. Până într-o zi când mama, în lipsa mea, a deschis casetofonul și m-a „descoperit”. Și atunci, tot ea, cea care-mi spusese că nu crede că e bine să fac teatru, m-a îndemnat de astă dată către această meserie. Dintotdeauna m-am considerat a fi un om slab, timid, iar actoria, pentru mine, era o profesie care ținea de forță, de aplomb, de dezinvoltură. Și așa și este. Iar personajele pe care le joci, de cele mai multe ori, nu seamănă cu tine. Dacă ești mai timid, pe scenă te poți simți chiar puternic. Asta mi se pare nemaipomenit.

Așa că ai renunțat la Medicină...

Da, dar mă bucur că n-am dat admitere la Teatru de la început. Pentru că, așa cum s-a întâmplat, s-a făcut că am cunoscut o sumedenie de oameni minunați, de care m-am legat pentru toată viața. Îmi dădeau

încredere, mă ajutau să-mi descopăr propria personalitate.

Și trecerea propriu-zisă către teatru cum s-a produs?

După sfatul mamei de a lăsa baltă medicina și de a mă apuca de actorie, am mers la Valeriu Dogaru (actor la

lucrurile cele mai grele și care impun neașteptate obstacole.

Statutul studenților de la o facultate particulară era altul decât al celor de la stat?

Nu știu exact. În ceea ce mă privește, mă simțeam „persecutată” doar când ajungeam la gară, pentru că „particularii” nu aveau dreptul la bilete cu reducere.

Dar în lumea teatrului cum erai priviți?

Ca niște studenți care nu trebuie să mai învețe pentru că își „cumpără” examenele. Or, părinții mei erau niște bieți pensionari. Nimeni nu știa câte sacrificii făceau pentru ca eu să pot urma acea școală.

Aveai și colegi care munceau pentru a se putea întreține?

Era destul de complicat să faci asta, pentru că era un program foarte încărcat. Dar îți pot spune cum am făcut eu – și, probabil, ca mine și alții. Am supraviețuit, datorită mătușilor care, împărțindu-și sarcinile, mi-au asigurat cazarea și masa... De bani de buzunar nici nu putea fi vorba. Abia de-mi ajungeau să mai cumpăr câte o carte.

După absolvire mai conta că ai învățat la „particulari”?

Conta, însă după ce avusesem norocul să fiu laureată cu Marele Premiu la Gala Tănărului Actor de la Costinești, în 1994, am crezut că am scăpat de acest handicap. N-a fost așa. Premiul nu a însemnat decât o bucurie de moment și câteva strângeri de mână.

Totuși, în urma aceluia premiu ai fost angajată la Teatrul Dramatic din Galați.

După acel premiu, dar mai ales după concurs.

Acolo jucai mai mult comedie, deși eu te „vedeam” ingenuă...

N-am stat niciodată să mă gândesc la asta. Important este să joci situația, să fii adevărat, iar dacă oamenii mai și râd, e cu atât mai bine. Îmi place comedia, dar mai mult și mai mult tragicomedia. Însă, despre orice rol ar fi vorba, important rămâne regizorul. El trebuie să aibă știința de a te conduce spre personaj, fără ca tu să ai sentimentul că îți impune ceva. Cred că un regizor poate fi „uriaș” numai dacă știe să lucreze cu actorul.

Și la Brașov?

Lucrurile își urmează cursul firesc. Am plecat de la Galați din nevoia unei schimbări, am ajuns aici, joc, fac naveta București-Brașov, aștept noi personaje...

Cum e să locuiești în cabina teatrului?

Depinde cum privești lucrurile. Din punct de vedere financiar, e mai bine, pentru că nu plătesc chirie, lumină... Și nici nu trebuie să umblu noaptea pe străzi întunecoase, după spectacol. Altfel, nu-i tocmai raiul pe pământ. Poate fi boem, dar nu e comod.

Te simți ocrotită de mai vârstnicii tăi colegi?

Am observat că, în general, generoși sunt artiștii talentați și cu o carieră solidă. Mi-au confirmat din plin acest lucru actori ca Virginia Iltă Marcu, Mircea Andreescu, Costache Babii...

Știi că ești și asistent universitar la Universitatea Ecologică...

E o postură foarte ciudată aceasta. Cu cât trece timpul, devin tot mai conștientă de cele aflate de la profesorii mei, Marcel Iureș și Alexandru Dabija, în facultate. Ei ne tot repetau că această profesie nu poate fi învățată în felul obișnuit. Poți fi îndrumat cum să ajungi la ea, dar drumul îl parcurgi, în definitiv, singur. E drept, mai poți fi ajutat să înveți niște reguli. De fapt, sunt în etapa în care învăț împreună cu studenții. Cât avem voie să ne implicăm într-un spectacol, cum să ne ferim de prea multă patimă, cum să ne gradăm sentimentele...

La Gala UNITER din acest an te-ai numărat printre cei doisprezece „tineri furioși”, laureați cu Premiul Criticii. A însemnat această distincție cu adevărat ceva pentru tine sau e doar un punct bifat într-un curriculum vitae?

Sper să nu fie numai atât. În fond, ce reprezintă un premiu, dacă nu recunoașterea calităților și muncii tale într-un anumit moment? E un stimulent ca să poți merge mai departe.

Ai suferit că erai unul din doisprezece?

Dimpotrivă. Mi-a dat sentimentul că fac parte dintr-o echipă. De altfel, teatrul nu poate exista decât în echipă. Premiul acesta mi-a adus aminte că pe scenă nimeni nu poate exista de unul singur.

Marinela Țepuș



În Încercarea de Marivaux, la Brașov (alături de George Cusură)

Teatrul Național din Craiova, n.n.), ca să-l întreb ce părere are, dacă ar fi bine să dau examen de admitere la ATF. Întâlnirea cu el a fost esențială. A urmat și o descindere la București, din dorința de a culege și alte păreri. Mihai Mălaimare mi-a deschis cu adevărat ochii asupra a ceea ce avea să urmeze. Mi-a vorbit foarte dur, mi-a spus, fără menajamente, ce statut, ce leafă are astăzi un actor în România. Pe de altă parte, însă, mi-a spus că am talent și expresivitate scenică. Am încercat la ATF doi ani la rând, însă netrecând de „finală”. Mi-am spus că zboară vremea degeaba, așa că am încercat la Universitatea Ecologică. Mai ales că auzisem că va lua clasă Marcel Iureș.

Știi că nu ești un copil de bani-gata. Nu ți-a fost greu să te înhami la o asemenea treabă?

Oho, și cât de greu! Dar am descoperit că pot duce la bun sfârșit tocmai

Nimic despre ce se poate scrie

Într-o seară, într-o bodegă, doi tineri de 25 de ani, Titus și Laurețiu, prieteni încă din vremea liceului, absolvenți de facultate, lefteri și plini de idealuri scriitoricești, se întâlnesc pentru a-și discuta marelui proiect – un scenariu de televiziune, scris în colaborare, care să le aducă bogăție și glorie. Ședința lor începe cu niște declarații înflăcărâte, adevărate jurăminte de credință, despre Misiunea Creatorului de Azi și Datoria Față de Viața Adevărată. Uniți și îmbărbătați de bere și de aceste aspirații împărtășite, Titus și Laurețiu își încep lucrul. Țes poveste după poveste – iar noi le vedem pe rând – și de fiecare dată imaginația lor se poticnește și intră într-un punct mort. Aceasta este soarta poveștii (începută cu multă încredere) **Chemare în vifor** – un meteorolog nebun, care vrea să atragă atenția lumii, crede că a dat lovitură răpindu-l pe fiul Președintelui, deși în realitate n-a pus mâna decât pe un coleg de școală al acestuia, care avusese nefericita inspirație de a se da drept cine nu este; **adevăratul** fiu al Președintelui dispare și el, nu se știe unde – nici măcar Titus și Laurețiu nu știu, drept care ei atacă un alt subiect: **În ziua întâlnirii noastre**. În ziua respectivei întâlniri, viitorul erou – un tânăr și timid profesor – se plimba pe strada viitoarei eroine – una dintre elevele

sale –, când deodată, ridicând capul, o văzu cocoțată într-un copac și făcându-și nevoile. „Bună ziua”, spuse ea cu un zâmbet pierit – și aici pierie și inspirația celor doi. Pe parcursul serii, din ce în ce mai înverșunați și mai refractari unul la ideile celuilalt, Titus și Laurețiu se mai războiesc cu: **Întretăieri** – povestea unor foști colegi de liceu, unul strălucit, celălalt mediocru, care se reîntâlnesc peste ani, când rolurile s-au inversat; **Hoitul din pivniță**, în care un tânăr reîntors în satul natal descoperă o taină oribilă la care toți sătenii sunt părtași; **Apocalipsa după Dunăreanu**, unde un supererou pe nume Decebal Dunăreanu se confrută cu Virusul vacii nebune, importat de un politician învins și invidios; și, în fine, **Creaturile din tenebrele întunericului** – delir total, în care România e prezentată ca un câmp de luptă între vampiri și extraterestri.

În scurtele pauze din bătălia lor cu îngerul și demonul creației, viețile personale ale celor doi ies la iveală. Urmărindu-și însă viziunile, Titus și Laurețiu ignoră materialul dramatic din propriile vieți (un tată care a dispărut din senin de-acasă, o prietenă răvășită în urma unui avort, ce a plecat să-și caute fericirea în altă parte). Tot așa, ei ignoră evenimentele din lumea exterioară. Pe parcursul serii, ei sunt întrerupți pen-

tru câteva clipe de strigătele unor greviști defilând pe bulevard; aud la radio despre o altă grevă – șoferii de autobuz cerând interzicerea serviciului de Maxi-Taxi; aud (dar nu ascultă) despre sinuciderea unui bătrân demnitar, demascată ca fost informator; primesc nepăsători confesiunea unui tânăr disperat, fost șef de promoție, care vrea să ajungă în străinătate prin orice mijloace (îi vor da cinci mii de lei și îl vor expedia); nu aud conversația unor femei frumoase, la o masă de lângă ei, despre eșecul sentimental și despre singurătate; aproape că nu remarcă încercarea ineptă a unor inși mascați de a jefui bodega; pierduți în elaborarea **Apocalipsei după Dunăreanu**, nu aud chiar deloc radioul anunțând atacul nuclear al Irakului împotriva SUA, nici discursul președintelui României, care proclamă starea de urgență; pierduți în **Creaturile din tenebrele întunericului**, sunt agasați de larva sirenelor, care îi împiedică să se concentreze. Rămăși singuri la o masă, ei se ceartă în continuare, în timp ce întreaga bodegă este ridicată, cu macaraua, deasupra capetelor lor – un ordin de la primărie, care le-a trecut și el pe la urechi. Într-un târziu, epuizați de efortul lor steril, cei doi se ridică de la masă și pleacă, prin pustiu, fiecare spre casa lui. Poate că mâine vor avea mai mult succes.

Întretăierea

Doi foști colegi de liceu, Claudiu și Robert, se reîntâlnesc, după 25 de ani, la un eveniment cultural-monden. Claudiu, care în liceu fusese o prezență insipidă și un elev mediocru, a ajuns un superstar de televiziune, lider de opinie, afacerist de succes, simbol al reușitei pentru sute de mii de oameni, căsătorit, tatăl a trei copii. Robert, în schimb, avu-

sese totul în liceu: aprecierea profesorilor, strălucire printre colegi și iubirea Flaviei – actuala soție a lui Claudiu. Acum, el locuiește singur într-o garsonieră sărăcăcioasă, unde își scrie articolele pentru reviste cu tiraj redus.

Măgulit de contrastul dintre evoluțiile lor și într-un elan de mărinimie, Claudiu îl angajează pe Robert în ser-

viciul său de relații publice și, ulterior, îl plătește să-i scrie biografia: luat de valul succesului său, Claudiu a ajuns să se considere un om cu o menire istorică, cu un traseu exemplar, care trebuie împărtășit multimilor. Deși resentimentele lui cresc pe zi ce trece, Robert se cufundă cu totul în scrierea biografiei; acceptă, la cererea lui Claudiu, să-i cedeze faima și

sermaturgie virtuală

strălucirea din liceu, chiar și iubirea Flaviei, păstrând pentru el însuși doar rolul unui admirator umil. Autoanihilându-se astfel, Robert își recrează, prin celălalt, vârsta de glorie, pe care o continuă, într-un fel ce lui i se pare logic, prin exaltarea realizărilor celuilalt, după cum continuă, în scris, povestea de dragoste cu Flavia, printr-o căsnicie ideală. Pentru *adevăratul* Claudiu (nu cel din opera sa hagiografică) ajunge să simtă un amestec de ură (din cauza megalomaniei, mitocăniei și fățarniciei lui) și admirație confuză: acest om, totuși, i-a trăit viața. În același timp, Claudiu (a cărui căsnicie n-aduce nici pe departe cu priveliștea idilică evocată de Robert) începe să-l invidieze la rândul său pentru acele pagini, pentru acele experiențe fals atribuite, pentru acea dragoste adolescentină

de care el n-a avut parte. Chiar în beția mării lui, Claudiu simte că cele mai frumoase momente din viața sa *le-a trăit de fapt Robert*. Într-o criză de gelozie, el pretinde de la Flavia ceea ce ea îi oferise, demult, lui Robert. Hărțuită, confuză, Flavia încearcă să discute cu Robert, care până atunci o evitase. Dă de un Robert la fel de arrogant și de vulgar ca soțul ei, pe care Robert începuse inconștient să-l imite. Între ei nu se mai produce nici un fel de apropiere. Contactat pe ascuns de poliție, Robert acceptă să le furnizeze informații despre afacerile necinstite ale lui Claudiu. La rândul lui, simțindu-se din ce în ce mai amenințat de prezența lui Robert în intimitatea sa, Claudiu ordonă uciderea lui. Cea de-a doua inversare de roluri din viețile lor este aproape gata: Claudiu încearcă să-și cuce-

rească soția maimuțărind jalnic comportamentul unui adolescent înflăcărat, impetuos, romantic – comportamentul lui Robert, pe care acesta i l-a împrumutat în biografie; iar Robert devine din ce în ce mai obsedat de putere, pe care Claudiu o întruchipează în ochii lui. În final, Claudiu este arestat de poliție chiar în timp ce o caută pe Flavia (fugită de-acasă) pe străzi, ca un îndrăgostit disperat. Face un infarct în arest, în timp ce compune poezii sentimentale pentru soția lui. Iar Robert își vede visul cu ochii, preluând pentru câteva zile afacerile în derivă ale lui Claudiu. Este găsit de ucigașii plătiți de Claudiu și aceștia își onorează contractul.

Andrei Gorzo și
Matei Florian

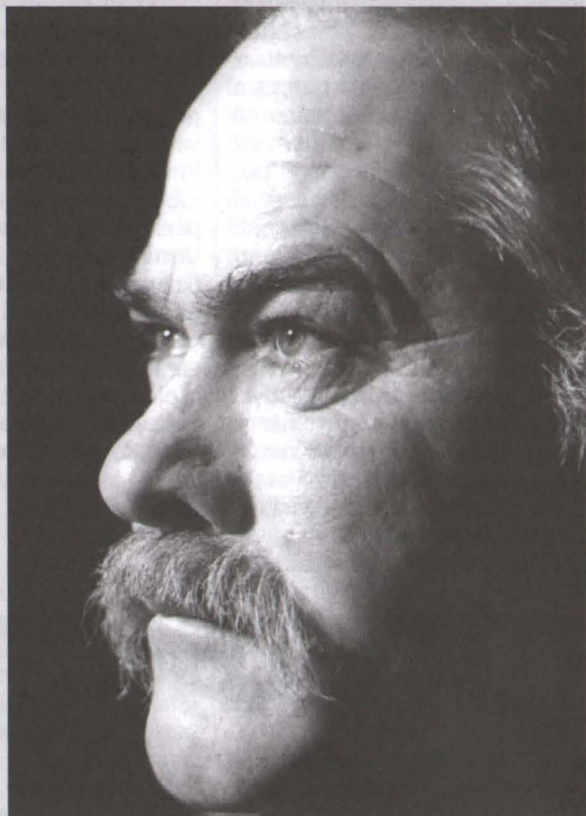
Sm

moartea unui artist

Nae Gh. Mazilu

Un necrutător destin a făcut ca moartea să ne răpească un drag prieten și un actor de distincție, după o suferință îndelungată. În august ar fi împlinit 68 de ani de viață și 33 de artă, dar aceste vârste se măsoară, de fapt, prin sutele de roluri din teatru și cinematograf.

În viață, a fost un boem incorrigibil, cu nespusă dragoste de petrecere și de prietenie; în profesie, era tenace, auster, „câinos” chiar, cu sine, dar și cu alții; pentru colegii de scenă a rămas un bun actor și un partener buclucaș (nu suporta comoditățile, jongleriile ori sperjurul profesional), iar pentru publicul său, un actor mare pur și simplu. Cea mai îndelungată parte a vieții și a carierei le-a dedicat Teatrului Național din Craiova, împărțind publicului durerile, speranțele, păsurile și pasiunile, idealurile și ideile personajelor. A fost Voievodul Apă-Dulce, Portarul din *Macbeth*, Timoteo din *Mandragola*; a mai fost lanke și lanache, Manole, Cetățeanul turmentat, Crăcănel și Un Catindat, Călin Ababei, Minică, Moș Nichifor... A jucat 25 de roluri importante în filme precum *Buzduganul cu trei peceti*, *Pintea*, *Bunicul și doi delincvenți minori*, *Plecarea Vlașinilor*, *Vifornița* etc. În toate aceste întruchipări, pe care memoria noastră le păstrează proaspete și luminoase, a trăit o dată cu eroii săi, făcând sesizabile publicului cele mai mici nuanțe ale sufletului lor. Fiu adoptiv al Craiovei, a iubit enorm această matcă trainică și vatră caldă, lăsându-ne chiar o deviză – „Craiova, mon amour” – pe care sigur o vom transcrie pe o carte. A fost,



rămâne de neuitat. Pe lespede de funerară să lăsăm să cadă o lacrimă și o sclipire din vinul eternității...

Al. Firescu

Supliciul iluziei

Era zgomot mare în hala redacției: unii reparau mobila, alții vorbeau tare, noi ne vedeam de treabă, ceea ce putea să pară și ridicol. Anonimă, trupa „Scenei” discută, iarăși, despre regie. Despre regia din viață și despre cea din teatru.

- Am citit în ziarul „Le Monde” că, la festivalul de la Avignon, dacă am înțeles eu, totuși, bine, în secțiunea off, este prezent Teatrul „Nottara” cu spectacolul ăla cu picătura chinezească...

- **Scrisoare de dragoste ca un supliciu chinezesc.**

- Cum o fi ajuns el acolo?

- A ajuns, se pare, cu bani de la Ministerul Culturii și al Cultelor, care în alte ocazii este foarte zgârcit. Se pare că și acolo se confundă Festivalul de la Avignon, cel care se desfășoară în curtea Palatului Papilor, cu feluritele activități din off, unde fiecare vine și face ce vrea, chiar și umbre chinezești pe perete, dacă dorește. Mai trist este că un spectacol într-adevăr bun, cum este **Iluzia comică**, de pildă, nu a putut să meargă la un festival care nu este de anvergura celui de la Avignon, dar e, totuși, important: Mittelfest, din Italia, dedicat teatrului din Europa centrală și unde multă vreme nu fusese invitată nici o trupă românească. Spectacolul era anunțat, figura în program, cu dată cu tot, dar până la urmă n-au plecat, fiindcă nu au avut bani.

- Ei nu au fost atât de convingători...

- Exact. „Picătura chinezească” și-a rostit banii de la Direcția Dialog Cultural Internațional, o direcție foarte activă când nu e cazul și total inactivă când ar fi cazul, pe când ceilalți au cerut de la Direcția Teatrelor. Iar acolo n-aveau. Pe de altă parte...

- În revista „Sipario” scrie că la Mittelfest se prezintă pe data de 26 iulie **Iluzia comică** a Teatrului de Comedie din București și...

- **Iluzia comică** e la București!

- Păi, cineva a încercat să obțină bani și a reușit, iar altcineva nu a reușit.

- S-au dat bani de către altă Direcție.

- Dar nu are a face, tot de la contribuabili e! Și eu vreau ca pe banii mei să meargă un spectacol de care să nu-mi fie rușine, că apoi auzi că se zice: „Aoleu! Tu ești din România? De acolo era orăroarea aia pe care am văzut-o?”

- N-ai decât să nu te duci, ca să nu afli părerea lor!

- Ce-o să te faci, stimată colegă sau

coleg, când o să descoperi că acest spectacol o să se întoarcă de la Avignon cu cronici foarte bune?

- S-ar putea să le placă **Supliciul chinezesc**: am văzut nenumărați colegi din Occidentul paradisiac, încântați de niște spectacole care, potrivit criteriilor noastre, sunt considerate banale, necreatoare, cu idei spuse și răspuse de foarte mult timp. Așa că...

- Ce să înțelegem din treaba asta, că noi suntem mult mai exigenți decât occidentalii sau că suntem mult mai rămași în urmă?

- Nu, dar există critici „cu statut” care admiră un teatru foarte potolit și foarte conservator.

- Dar ăsta nu e un teatru potolit! Trebuie să recunosc că și mie îmi place teatrul potolit și că mă zgârie pe urechi și pe ochi un teatru zbânțuit și excesul de energie. Noi vorbim însă acum despre un teatru potolit și prost.

- Majoritatea oamenilor pe care i-am cunoscut eu în Occident puneau accentul pe text și pe valențele lui. Pentru ei, spectacolul în sine nu însemna mare lucru; conta dacă textul este bine montat și pus în valoare. Eu nu am văzut **Supliciul chinezesc** și nu știu cât de bine era pus în valoare...

- Era pusă în valoare lipsa de valoare a textului...

- Deși scris de un autor cu renume...

- Nu are importanță, căci nu l-a scris ca teatru, erau niște scrisori. Unele scrisori pot fi foarte interesante în teatru, cum au fost **Scrisorile călugăriței portugheze** sau **Legăturile primejdioase**, iar alte scrisori nu sunt foarte dramatice sau nu s-a găsit „cheia” lor...

- Ultimul spectacol văzut de mine la Londra a fost cel al lui Robert Lepage, **Fața nevăzută a Lunii**: un text destul de stângaci, după părerea mea, fără dramatism, avea burți, momente plictisitoare, în schimb era surprinzător și imprezvizibil, cu niște imagini și niște idei scenice cu totul și cu totul speciale. Am văzut destul de multe spectacole practic fără piesă, adică exista un text, elaborat de trupa respectivă, în absența dramaturgului, din care conflictul, țesătura dramatică lipseau cu desăvârșire. Lipseau coerența, ritmul, punctul culminant. Am mai scris despre Théâtre de Complicité. Trupa a alcătuit un text propriu despre Șostakovici pe baza celor citite în bibliotecă. Au citit **Memoriile** lui, au făcut tot felul de proiecții cu persoane

din viața lui Șostakovici... Au cercetat și au elaborat un text care, în afara spectacolului, nu avea, probabil, nici o valoare. Trupa, însă, este atât de bună, încât spectacolul îți tăia respirația!

- Dacă înțeleg bine, dramaturgul a devenit o noțiune desuetă!

- Ceea ce spune ea este foarte important pentru coeziunea trupei. E vorba de o trupă formată din oameni care lucrează de ani de zile împreună, au gusturi comune, lecturi comune, un fel comun de a simți teatrul și din asta iese spectacolul. Prin acest conglomerat înlocuiesc ei dramaturgul.

- Aseară s-a redifuzat la TV un interviu cu Vlad Mugur. Întrebat fără ce elemente nu poate exista teatrul, el a spus că fără autor și fără actor.

- Și că, dacă ar fi de ales doar un element, acela ar fi actorul.

- Pentru că Vlad Mugur este, a fost, în ciuda tinereții de care a dat dovadă, a energiei și a vitalității pe care a manifestat-o, un regizor de tip conservator, un regizor care lucrează cu toate elementele, nu numai cu unele.

- Théâtre de Complicité este un caz cu totul special.

- Pentru oamenii de acolo, teatrul e un mod de viață.

- Spectacolul lui Dodin, **Gaudeamus**, avea o dramaturgie precară, ca de obicei în cazul dramatizărilor, dar a fost un spectacol strălucit datorită trupei și regiei.

- Dar nici spectacolul de la care am pornit noi, **Iluzia comică**, nu „stătea” pe o piesă teribilă... Dovadă că nici nu prea s-a făcut...

- A făcut-o Strehler. Întotdeauna când vezi un spectacol de Ducu să te întrebi dacă nu cumva l-a pus și Strehler!

- Ei, na! (În cor.)

- Dar realitatea este că ideile spectacolului aparțin regiei și trupei, nu rezultă neapărat din text.

- Ba rezultă, după părerea mea, și din text. Acolo este jocul de planuri dintre realitate și iluzie...

- Și în **Iluzia comică**, și în **Gaudeamus** dramaturgia era precară sub raportul construcției dramatice, al urmăririi destinului personajelor, al conexiunilor. Conform criteriilor clasice și conservatoare, nu ar fi primit notă de trecere. Dar oferea excelențe premise trupei și avea acea ambiguitate fără de care teatrul nu există. **Iluzia comică**, așa cum e scrisă ea, o are, în timp ce **Supliciul chinezesc** n-o are, oricine ar fi regizorul.

Ctitori ai regiei românești contemporane

La 1 noiembrie 1945, student fiind, Liviu Ciulei păsea pentru prima oară, ca actor, pe o scenă profesionistă – compania particulară Teatrul Mic, condusă de Eugenia Zaharia –, interpretând un rol de compoziție în piesa lui Philip Barry **Încătușare** (*Animal Kingdom*), spectacol girat de regizoarea Marietta Sadova. Un an mai târziu, în 1946, absolventul Academiei Regale de Muzică și Artă Dramatică, clasa profesoarei Marioara Voiculescu, își face debutul, în triplă calitate, de actor,

regizor și scenograf, în propriul teatru – Teatrul Odeon (azi, „C.I. Nottara”) –, construit special pentru el și sora sa, Ana, de tatăl lor, inginerul Liviu Ciulei, un veritabil Mecena al culturii românești. Ulterior, Liviu Ciulei a fost pur și simplu izgonit din teatrul său și i s-a refuzat, timp de 11 ani, posibilitatea de a-și valorifica harul regizoral. Cu toate acestea, credem că nu greșim când afirmăm că, în pofida obstrucțiilor, Liviu Ciulei poate fi considerat senatorul de drept al regiei românești din toate

timpurile, el devansându-i prin longevitate pe predecesorii săi de breaslă Paul Gusty, Vasile Enescu, Ion Șahighian sau Sică Alexandrescu. Această sumară incursiune biografică s-ar situa doar în zona documentarului, dacă nu s-ar ține seama, în primul rând, de aportul novator, de rolul și importanța conduitei artistice a lui Ciulei, socotit, pe bună dreptate, continuatorul mentorului său spiritual, Ion Sava.

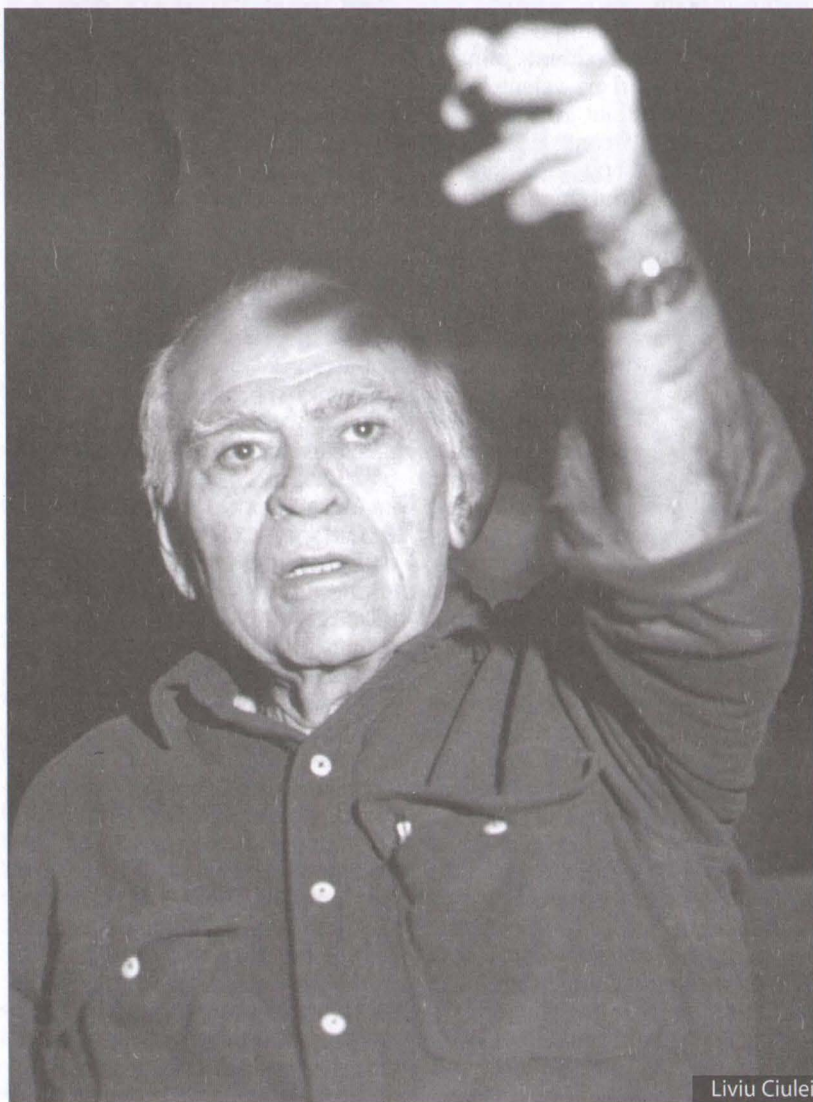
Deși temperamental deosebit, există multe afinități între gândirea și modul de acțiune al acestor mari personalități artistice. Încercăm să surprindem doar câteva aspecte din demersul întreprins de Ion Sava și de Liviu Ciulei pentru reconsiderarea actului scenic în sincronie cu evoluția artei teatrale pe plan european și universal.

În accepția lui Sava, spectacologia este o știință menită să repună teatrul în drepturile sale legitime, făcând să i se recunoască structura autonomă și mijloacele specifice de exprimare. La rândul său, Liviu Ciulei a explicat acest concept și l-a valorificat ca atare, prin saltul calitativ de la abordarea intuitivă a adevărului scenic la înțelegerea și constituirea evenimentului teatral ca o consecință firească și necesară a recunoașterii unei „discipline artistice disciplinate intelectual” (1981).

Reteatralizarea teatrului românesc, prin revenirea la sursele originare, dar și prin decantarea acestora în raport cu gândirea și sensibilitatea spectatorului contemporan, presupune existența unei îndrumări unice, coordonatoare și responsabile a sintetismului scenic. De aici, preeminența regiei înțeleasă nu ca o exacerbare fără acoperire funcțională, ci ca o condiție esențială, menită să „focalizeze” toate forțele și posibilitățile creatoare pentru „asigurarea unei corespondențe între modalitățile de expresie adoptate și ceea ce se urmărește a se exprima” (1980).

Pentru asigurarea unui asemenea climat artistic se impunea o acțiune

foto: Tudor Predescu



Liviu Ciulei

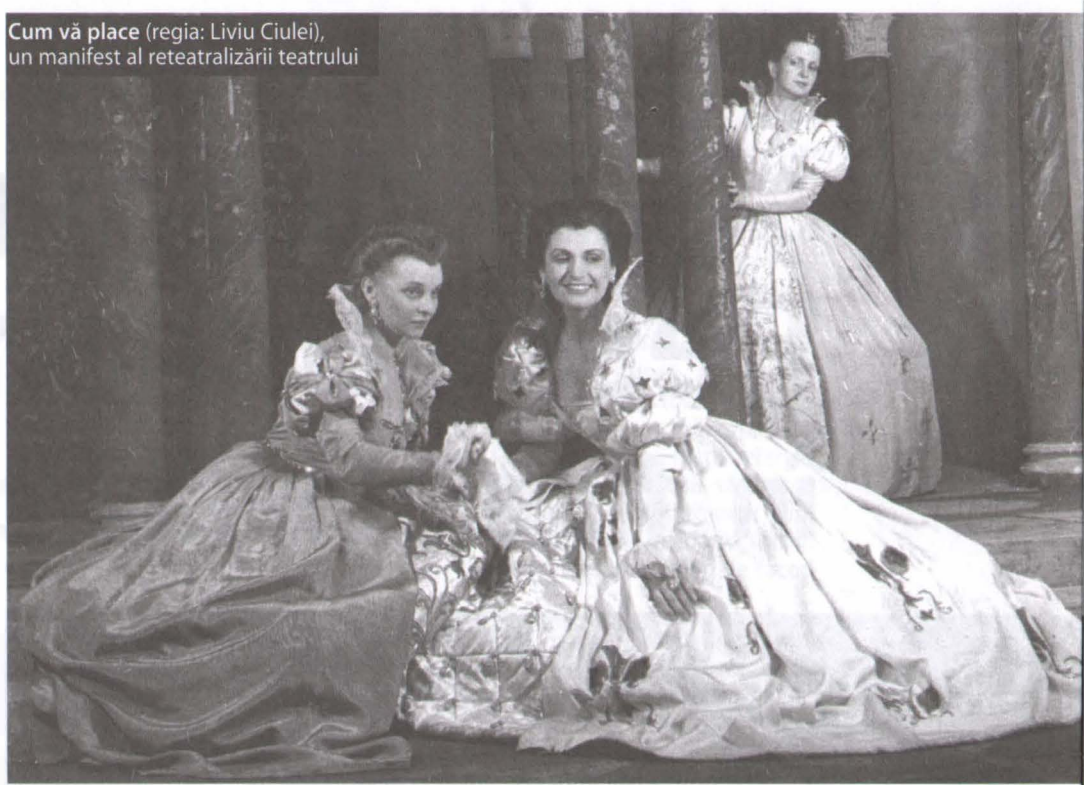
programatică, având obiective clare și precise, o acțiune intangibilă în datele sale esențiale, dar permeabilă, prin asimilarea unor experiențe survenite în timp. Se poate spune că acest program estetic se regăsește, în faza sa incipientă, încă din 1934, la „Teatrul de vedenii” de la Iași, program amplificat, teoretic și practic, de Ion Sava și la Naționalul bucureștean și apoi continuat de Liviu Ciulei prin contribuția sa la „teatrulizarea picturii de teatru” (1956).

Desigur că aceste atitudini novatoare n-au rămas fără ecou. Și nu este deloc întâmplător faptul că atât **Macbeth** al lui Sava din 1946, cât și **Cum vă place**, realizat de Liviu Ciulei în 1961, care și-au propus și au reușit evadarea din rutină, desprinderea de cutumele căzute în desuetudine și de metodele empirice, au fost mult comentate și chiar contestate vehement, au iscat la vremea respectivă polemici, dar au rămas repere de necontestat ale emancipării teatrului românesc contemporan.

Nici Sava și nici Ciulei nu au fost tributari unor mode sau modele adoptate fără discernământ. Liviu Ciulei mărturisea că nu l-a atras niciodată excentricitatea, gestul gratuit fără acoperire estetică. Iar impetuosul Ion Sava afirma că „a experimenta înseamnă a analiza și apoi a sintetiza”. Deci nu o preluare mimetică și nici o promovare a unui exhibiționism de paradă, ci o filtrare prin gândirea proprie, creatoare, originală a unor idei sau curente la zi, urmată de o construcție scenică în stare să răspundă unei identități spirituale bine definite și unor întrebări existențiale specifice publicului căruia i se adresează. Și, pentru a rămâne la aceleași exemple, să spunem că **Macbeth** al lui Sava a fost un model concludent de concretizare logică și expresivă a unor idei doar sugerate de regizorul-teoretician Gordon Craig. La rândul său, Orson Welles afirma că spectacolul lui Ciulei **Cum vă place** i-a oferit „cel mai original și autentic – ca sevă – Shakespeare din câteva sute pe care le-a văzut”. Iar un alt mare interpret shakespearian, Paul Scofield, mărturisea că, asistând la acest spectacol, a petrecut „o seară de-a dreptul magică”. Este acel „realism de-tip magic”, acea punte între tradiție și inovație, inițiată de Sava și susținută cu consecvență de Ciulei, care au deschis teatrului românesc de astăzi calea spre universalitate.

Artiști polivalenți prin vocație și nu prin tentație, vocație dublată de o solidă cultură de tip renescentist, ambii au înțeles că un concept viabil de modernitate presupune adoptarea unui spațiu teatral funcțional. Sava a preconizat, în 1944 (dar, din

Cum vă place (regia: Liviu Ciulei), un manifest al reteatrării teatrului



păcate, a rămas doar la faza de proiect), un inedit „Teatru rotund”, iar Ciulei a realizat, în 1973, prima sală cu posibilități multiple la studioul „Toma Caragiu” de la Grădina Icoanei. Ambele soluții urmăreau, de fapt, susținerea prin imagine a suportului verbal sau, mai mult chiar, creditarea expresivității imaginii, care să suplinească rostirea, dar să provoace un impact vizual – cerebral și emoțional – asupra spectatorilor. Însă, în nici un caz, sugrumarea logოსului prin supralicitarea unor imagini neasociate ideatic și neinspirate metaforic ce dereglează, în ultimă instanță, întregul mecanism scenic și mesajul ce urmează a fi transmis. Și aici s-ar putea da numeroase exemple de corelare coerentă, pregnantă și inteligibilă între percepția vizuală și receptarea auditivă: spectacolele lui

Sava **Scene de stradă** de Elmer Rice, de la Iași (1933), sau **Șase personaje în căutarea unui autor** de Luigi Pirandello, la București (1938), ori spectacolul lui Liviu Ciulei **Hamlet**, cu referire concretă la scena pregătirii simultane pentru spectacol a trupei de actori și, respectiv, a Curții regale. Ion Sava a ținut câteva prelegeri de spectacologie în 1945, având printre audienți, în afară de Liviu Ciulei, pe Crin Teodorescu și Dan Nasta. Iar Liviu Ciulei își exercită, de mulți ani, marile sale disponibilități pedagogice în străinătate. Și totuși se poate vorbi de o școală de regie românească, chiar dacă de-abia după 1990 Valeriu Moiescu i-a conferit un statut bine precizat, o continuitate și un cadru organizatoric și funcțional corespunzător unui învățământ universitar modern. Cât timp i s-a permis să fie director la Teatrul „Bulandra” (1963–1972), Liviu Ciulei a ținut pe scândurile acestei scene adevărate lecții de etică și estetică, a imprimat o atmosferă de profesionalism, o atitudine de responsabilitate față de spectatori. Iar torța creației, preluată de la Ion Sava, a fost transmisă de către Liviu Ciulei generației lui Lucian Pintilie și predată apoi Cătălinei Buzoianu, lui Silviu Purcărete și așa mai departe.



Ion Sava

Virgil Petrovici

Comunicare prezentată la „Centenar Ion Sava”, colocviu organizat de Secția română a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru și UNITER, în cadrul Festivalului Național de Teatru, București, 15 noiembrie 2000.

Wiener Festwochen 2001

în fișe de spectacol

Viena încearcă de multă vreme să-și „restaurareze” prestigiul de capitală internațională și de nucleu cultural al Europei centrale și estice. În această tentativă se înscrie și un festival anual de anvergură acestor Wiener Festwochen sau recenta inaugurare a Muzeului Quartier, complex arhitectural impresionant, ce poate găzdui festivaluri întregi în doar o aripă a sa.

Am avut norocul, cum mai povesteam, să fiu scriitor-în-rezidență al KulturKontakt în metropola austriacă pentru o perioadă ce a coincis cu prezentarea câtorva dintre spectacolele de greutate ale Săptămânii festive vieneze (mai-iunie), pe care mă grăbesc să le fișez sumar, pentru o istorie imediată a scenei.

The Tragedy of Hamlet – regia: Peter Brook

Într-un decor minimal, de interior domestic și de tandră invitație la voyeurismul propriu spectatorului generic, Peter Brook, monstru sacru al precedentului secol/mileniu teatral, repovestește drama shakespeareană mizând pe coordonatele simplității și ale omenescului. Cum latura politică pare eludată cu desăvârșire, iar personajul Ofeliei e doar schițat, mulți critici i-au reproșat maestrului lipsa de complexitate a montării și construcția prea „lejeră” a unor caractere secundare. Un Hamlet negru – Adrian Lester – este pilonul abordării regionale, actorul menținând cu rară virtuozitate tensiunea dramatică la cote înalte. Un Claudius de origine africană – în logica amestecurilor rasiale –, o Ofelie cu rădăcini în India (Shantala Shivalingappa), ca, de altfel, și ceilalți membri ai familiei sale (Polonius, Laertes), un Horatio tipic *British* – Scott Handy – sunt elementele de culoare ale unei istorii ce sugerează implicit deschiderea mul-

tietnică *politically correct* a ultimelor decenii (iată unde se ascunde coordonata politicului!).

Altfel, regăsim plăcerea lui Brook de a folosi același interpret pentru mai multe personaje – Claudius/Fantoma, Polonius/Groparul, Rosencrantz/Un actor, Guildenstern/Alt actor –, cu efect dinamic și plăcut în spectacol.

Szenepenthesilea Eintraum de Christian Ofenbauer – regia: Lutz Graf, conducerea muzicală: Ulf Schirmer

La sfârșitul operei *Penthesilea* a lui Ofenbauer, montată la Theater an der Wien, în sală mai erau doar vreo douăzeci de oameni. Ce i-a deranjat într-atât pe conservatorii spectatori de operă vienezi? Întâi, faptul că regizorul îi ține vreo 20 de minute cu privirea ațintită spre un paralelipiped transparent care se învârteste pe scena plină de o pădure de bețe de cauciuc ce se îndoaie și se ridică de sub greutatea acestei camere în interiorul căreia o femeie bate la mașină și un bărbat se plimbă călcând apăsat, ca și cum ar dicta ceva, zgometele produse de toate acestea fiind în sine sunete „muzicale”. Apoi, muzica neconvențională a ceea ce aș numi „simfonia erotică a veșmintelor sfâșiate”, adică alte 20 de minute în care zece bărbați și zece femei își sfășie minuțios, bucată cu bucată, hainele, până când rămân cu toții complet goi. Absolut fascinant, dacă intri în convenția respectivă. Există, bineînțeles, și fragmente de operă prezentate în stil tradițional, dar inovația regizorală constă în acest joc al tăcerilor și sunetelor ne-muzicale – de fapt, foarte muzicale dacă publicul nu e aservit unei receptări clasice.

Bash de Neil LaBute – regia: Peter Zadek (Hamburger Kammerspiele & Deutsches Theater Berlin)

Zadek optează și el, în ultimul timp,

pentru simplitatea mijloacelor de expresie, alegând, însă, o mostră de bună calitate din dramaturgia nouă: trilogia de piese într-un act scrise de tânărul dramaturg și scenarist american Neil LaBute, care, în 2000, lua la Cannes premiul pentru cel mai bun scenariu cu *Nurse Betty*. Trei texte despre moartea unor oameni, istorisită însă cu firescul vieții de zi cu zi dintr-o Americă a tuturor posibilităților, pozitive ori negative. Pieseile lui LaBute au rădăcini în tragedia antică și în Biblie, după cum s-a scris în „New York Times”, dar tulpini și flori în contemporaneitatea imediată, după cum se constată empiric. Zadek folosește scena goală ca pe un ecran de televiziune, protagoniștii stând pur și simplu pe scaune și povestind. Uneori fumează sau își schimbă poziția mâinilor și a picioarelor. Regizorul mai sugerează câteva schimbări de atmosferă prin lumini și printr-un diapozitiv cu o cameră, în primul monolog, și unul cu o fereastră, în ultimul. Altceva, nimic. Doar niște actori foarte buni, istorisind pe un ton obișnuit, fără țipete, cu tensiune bine dozată, povestea personajelor lor.

Shockheaded Peter (Junk Opera) – regia: Phelim McDermott & Julian Crouch

Multipremiatul spectacol londonez ce se bazează pe întâmplările lui Struwwelpeter, descrise de Heinrich Hoffman, a fost într-adevăr ceva special. Într-un decor ce sugerează o casă de păpuși sau o casă din cărțile acelea cu povești „pliante”, se petrec tot felul de lucruri *à la Familia Adams*. Muzica interpretată de grupul The Tiger Lillies (Adrian Hüge, Martyn Jacques, Adrian Stout) e plină de farmec, fiind pigmentată cu toate ingredientele sadice și comice ale istorioarelor cu copii pedepsiți pentru că n-au fost cuminiți. Laitmotivul e

„Dead.Dead.Dead”, dar comedia neagră e atât de bine strunită și atât de profesionist interpretată, că se râde cu poftă, cu plăcere. Există și un povestitor care improvizează și lasă să se vadă mici „secrete de culise”, ba chiar nu se poate abține și mai înseamnă diatribe celebre din dramele shakespeariene în această operă pentru copii mari, mici și bătrâni. Un spectacol de forță și savoare, cu mecanisme interne aparent expuse, de fapt lucrat la detaliu și aproape de perfecțiune.

Le Costume de Can Themba – regia: Peter Brook

Ultimele creații ale lui Peter Brook arată că exotismul african pare a exercita o atracție specială asupra regizorului, el alegând acum textul unui autor de pe continentul „negru”, Can Themba. Iarși o poveste foarte simplă, a triumphiului amoros (de data aceasta, din contemporaneitate), istorisită scenic cu naturalețe, gingășie și mult umor. Un cuplu format dintr-un bărbat ocupat, care pleacă zilnic la slujbă și își adoră nevasta dar o preferă casnică, este surprins în plină criză conjugală. Plictisită, soția își găsește un amant. Soțul îi prinde, iubitul fuge pe fereastră, dar costumul lui rămâne pe un scaun. Din acest moment, costumul devine personaj, căci soțul încornorat îi cere nevestei să trateze obiectul ca pe musafirul lor special. De aici, o dramoletă a răzbunării, iubirii înșelate și incapacității de a ierta. Totul devine însă memorabil în regia lui Brook, care mizează din nou pe omenescul tratat cu umor și cu o anume detașare, pe actori jucând mai multe roluri și pe dinamismul succesiunii de scene scurte, cvasicinematografice, cu schimbări de cadre la vedere.

Now That Communism Is Dead My Life Feels Empty – regia și scenariul: Richard Foreman

Richard Foreman este un alt monstru sacru al experimentalismului, fiind fondatorul, la New York, al Teatrului Ontologic-Istoric și unul dintre cei mai novatori artiști care au lucrat cu celebrul Wooster Group din același *city* ce nu doarme niciodată. Montarea sa este o aglomerare de simboluri comuniste printre care rătăcesc un soi de Vladimir și Estragon uitați într-un *no man's land* ce aduce cu Woodstock-ul. Ei se numesc Fred și Freddie, dar par decupați din benzile desenate sau desenele animate cu Asterix și Obelix și nu așteaptă nici un Godot, pentru că, dacă nu mai există comunism, nu mai există nici sperietoarea, anti-referința capitaliștilor, nici iluzia de mai bine a simpatizanților socialiști, nu mai există, practic, nimic la

care cei doi să se raporteze. Din când în când, șase personaje ca niște furnicuțe postmoderne năvălesc în scenă și contribuie la avansarea non-structurii narative. La fel, în plan sonor, variile „episoade” cu sâmbure dramatic sunt separate printr-un zgomot de sticlă sau de ceramică sfărâmată, oricum de ceva fragil care se sparge în multe bucăți. Obsesiva metaforă a comunismului. Câteodată, vocea unui God(ot) auctorial mărturisește că habar nu are cum s-ar putea continua piesa.

Spectacolul întreg e construit din aglomerări imagistice și dialoguri aparent fără sens în desfășurarea întregului, corența venind mai degrabă din această înșiruire de incoerențe.

citește expresiv scrisorile selectate. Între episoadele de lectură a istoriilor adevărate din viața unor oameni care trăiesc în SUA sau în Iran, la Londra sau la Sarajevo, Etchels repetă pe scurt descrierea proiectului. Am aflat astfel care au fost cele mai umilitoare lucruri pe care le-a făcut pentru bani o tânără din Los Angeles (printre altele, „ședințe” de *strip-tease* amator), cum repovestește băiețelul lui Etchels tragedia „Titanicului” sau anti-confesiunile unui adolescent irakian, care a trăit toată viața în război. Acesta din urmă relatează cum i-a mințit pe niște ziariști englezi, care tot încercau să scoată de la el răspunsul la întrebarea: Cum vă distrați voi, tinerii, în adăposturi, în timpul bombardamentelor, ce faceți

Shockheaded Peter la Wiener Festwochen 2001

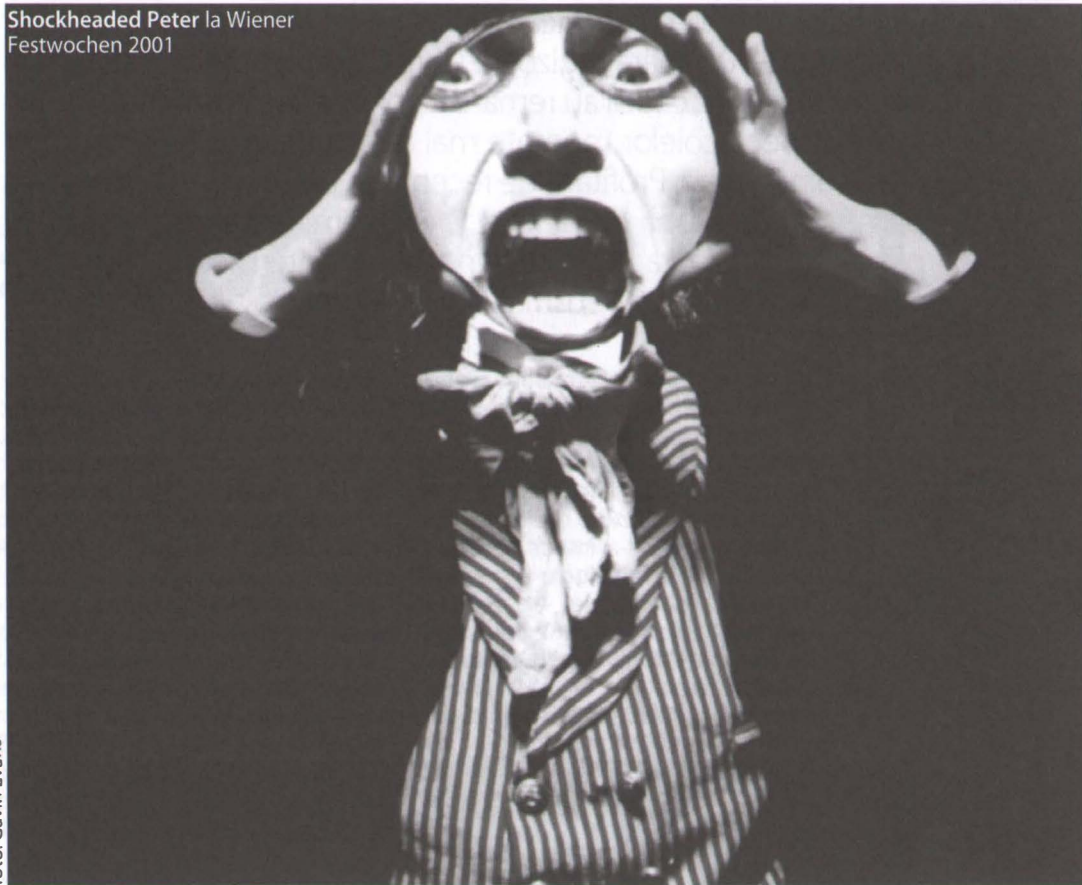


foto: Gavin Evans

Instructions For Forgetting – Forced Entertainment, cu Tim Etchels
Proiectul de „distracție forțată” al britanicului Tim Etchels, inima și creierul companiei Forced Entertainment, mi s-a părut extrem de interesant: el a lansat pe Internet un anunț prin care cerea o casetă video – orice era filmat pe ea fiind binevenit – și o scrisoare în care să se povestească o experiență reală din viața expeditorului. A primit mii. Pe cele mai interesante le-a reunit în acest spectacol simplu și de mare impact, prin care, cu ajutorul a trei televizoare mari, proiectează imagini diverse, în timp ce el, așezat la o masă în fața noastră,

ca să vă alungați plictiseala? În cele din urmă, ca să scape de ei, băiatul le-a spus un neadevăr: „Jucăm cărți”. Minciuna a apărut în ziarul respectiv și apoi pe Internet, toată lumea putând citi mult-vânata „declarație” a junelui irakian. El îi scrie despre asta lui Tim Etchels, adăugând: „Aș putea să-ți istorisesc multe lucruri adevărate și interesante pentru spectacolul tău, Tim, din viața mea trăită toată în război, dar n-am să-ți povestesc nimic. Iartă-mă, poveștile astea din viața mea sunt ale mele și numai ale mele...”

Saviana Stănescu

Deșteptarea primăverii într-o societate fără tată

Originară din România, fiică a lui Peter Paulhofer, apreciat actor din anii '60-'70, tână regizoare Christina Paulhofer s-a afirmat în ultimul deceniu: criticii au remarcat concepția deosebit de interesantă a spectacolelor montate mai ales în teatrele de limbă germană din Europa. Profităm de recenta sa premieră – **Deșteptarea primăverii** de Frank Wedekind la Akademietheater din Viena – pentru a o prezenta și cititorilor noștri prin intermediul unui interviu publicat de revista austriacă "Die Bühne".

Încă din școală, Christina Paulhofer s-a împotrivit obiceiului ca **Micul Prinț** al lui Saint-Exupéry să fie jucat de un băiat. Era, firește, de partea fetelor, iar Micul Prinț a fost rolul care a și făcut-o „celebră”. Cu aceeași energie s-a impus Christina ca regizoare. „Acest lucru e și astăzi foarte dificil – afirmă ea – pentru că teatrul rămâne o instituție dominată de bărbați.” Acum, după **Legăturile Clarei** de Dea Loher, se află la a doua montare la Akademietheater: **Deș-**

teptarea primăverii de Wedekind. Când a citit această piesă scrisă cu mai mult de o sută de ani în urmă, Christina Paulhofer s-a gândit imediat: „Azi nu se mai poate face așa. Nu mai merge”. După încă o lectură și o „mai lungă meditație”, a ajuns la concluzia că „s-ar putea monta, cu unele modificări; totuși, nu sunt o mare amatoare de actualizări”, declară ea. „Nu este stilul meu. Găsesc că e plictisitor, tras de păr... Am scos scenele cu profesorii pentru că azi nu

se mai obișnuiește ca elevii să fie tratați ca niște copii mici. Problema noastră este, mai curând, o prea mare libertate.”

Încetul cu încetul, regizoarea a descoperit în piesă „multe elemente contemporane, în special teama de sexualitate și intimitate. Lumea noastră pornografică, unde omul vede peste tot sâni, funduri și scene de sex, nu ne reprezintă întru totul. Chiar dacă luăm anticoncepționale, fiecare este singur cu emoțiile și reținerile sale. La mijlocul anilor '80 mai eram încă ferm convinsă că poți rămâne însărcinată și dacă te mângâi și te săruți cu un băiat”.

În timpul pregătirii spectacolului au dispărut nu doar profesorii, ci și Gabor-tatăl. „Azi, mulți copii sunt crescuți doar de mame, iar ele își sufocă odraslele confruntându-le cu probleme străine de copilăria lor și pe care oricum nu le pot rezolva. Din această cauză mă interesează să prezint o societate fără tată. La sfârșit, «Domnul mascat» va fi imaginea paternă ideală.”

Dacă o întrebi cum a fost influențată de experiența personală, răspunde: „Și eu am crescut fără tată. De aceea acest aspect mă privește direct”. S-a născut în România, unde tatăl ei era un actor cunoscut și un Don Juan fără pereche. Mama Christinei l-a părăsit, fugind cu copilul în Germania. Acest eveniment a întrerupt de timpuriu cariera tatălui, care a fost scos din teatru. Chiar dacă a ajuns și el mai târziu în Germania, „n-a mai fost vedetă, ca în România, deși a jucat în teatre importante”.

Poate că din cauza acestor experiențe Christina Paulhofer n-a vrut de la început să se dedice scenei. A studiat germanistica, Istoria artei, apoi Teatrologia la München. Totuși, pe lângă aceste studii, „a fost de două-trei ori asistentă de regie”. Apoi l-a cunoscut pe un vechi prieten al



Christina Paulhofer

tatălui ei, Andrei Șerban, de la care a învățat și căruia i-a fost asistentă. Printre altele, a participat la montarea *Trilogiei antice*, prezentată la Festivalul de la Salzburg. Totuși, la întrebarea dacă îl consideră pe Andrei Șerban principalul ei profesor, Christina Paulhofer neagă: „De fapt, n-am avut nici un profesor. De asta am suferit un pic. Mi-aș fi dorit un mentor, desigur, pentru că simțeam mereu lipsa tatălui. E interesant ce face Andrei, dar am înțeles că nu este ce vreau eu”. Modelele ei au fost Patrice Chéreau și Klaus-Michael Grüber. „Văd adeseori un teatru plicticos și prost, la care mă apucă totdeauna somnul. Montările celor doi regizori au fost însă pentru mine un fel de catalizator, arătându-mi că se

pot face și altfel de spectacole, nu numai bagatele anoste.” Următorul pas important Christina l-a făcut alături de Leander Haussmann. Acesta a vrut să o ia cu el la Bochum ca asistentă, dar ea a plecat la Paris, la Academia de Film. De la Haussmann a obținut, totuși, să lucreze câte un spectacol pe an. În total, patru. Cu cel de-al doilea, **Roberto Zucco** de Koltès, a reușit să spargă gheața. Între timp a mai pus în scenă la Hamburg, Bremen, Hanovra și Zürich. Urma să fie succesoarea lui Thomas Ostermeier, ca directoare artistică a sălii Kammer-spiele la Deutsches Theater din Berlin, condus de Thomas Langhoff. Dar „în fostul Olimp al teatrului din R.D.G.” a cunoscut „atâta amărăciune

și deprimare”, încât au părăsit-o toate idelile. A demisionat încă în timpul repetițiilor. Pentru anul viitor are deja mai multe proiecte: o premieră absolută la Hanovra, ceva contemporan la Berliner Schaubühne, apoi la Zürich și, poate, la Burgtheater din Viena. „Fac maximum trei spectacole pe an, pentru că nu lucrez formal, ci pornesc de la actori. De la început îmi clarific doar atmosfera, dar apoi, în funcție de modul cum își interpretează actorii rolurile, textul, dezvolt o formă a spectacolului. Este un lucru teribil de obositor din punct de vedere emoțional.”

Karin Kathrein

Traducerea: Paul Cazaban,
din „Die Bühne” nr. 4/2001

Croația

En attendant Hamlet

Cultura română, cel puțin în epoca intrării în modernitate, a fost și a rămas filo-occidentală. Dacă în câmpul economic mai avem de realizat reforme importante, în câmpul cultural suntem pe deplin integrați în concertul european, elitele noastre intelectuale fiind perfect compatibile cu mișcarea de idei din Occident. Se întâmplă însă, uneori, să fim prea atenți la schimbările de modă din capitalele europene și să ignorăm festivalurile de teatru sau regizorii din spațiul atât de generos al Europei Centrale. Puțină lume știe, de pildă, că la Zagreb apare o revistă de cultură de mare ținută intelectuală, „Podul” comparabilă până la un punct cu veterana noastră „Secolul 20” devenită de doar câteva numere „Secolul 21”. Revista promovează scriitorii croați din aria culturală a postmodernității, constituind un veritabil pod cultural întins peste diferențele de limbă sau peste distanța ce ne separă de această țară desprinsă din spațiul ex-iugoslav. În colecția de teatru a revistei a apărut în 1999 traducerea în engleză a unei piese de teatru a unui binecunoscut prozator și dramaturg croat: Luko Paljetak. El a tradus în croată câteva capodopere ale literaturii engleze, printre care *Ulise* de James Joyce și *Sonetele* lui William Shakespeare, a montat spectacole de păpuși, a avut câteva expoziții personale de paste-

luri, a compus și și-a interpretat propriile compoziții muzicale, semn că personalitatea sa s-a dezvoltat renaștentist. În afară de *După Hamlet*, dramaturgul a mai scris alte patru piese: *Trei farse*, *Spune-mi despre Augusta*, *În străinătate și acasă* și *Moartea domnului Olaf*, care, potrivit considerațiilor criticului și compatriotului său Tonko Maroevicz, îl recomandă drept unul dintre cei mai importanți autori croați contemporani. Figura lui Hamlet, pe care T.S. Eliot îl numea „Mona Lisa literaturii universale”, a atras de-a lungul secolului care a trecut sumedenie de interpreți ce au încercat să-i dezlege misterul, sau doar să-i adauge o pereche de mustăți. Nume ca Buñuel, Tom Stoppard, Heiner Müller sau Giovanni Testori, cel care într-o piesă din 1983 plasa continuarea lui *Hamlet* într-un lagăr de concentrare, se pot înscrie pe lista celor ce au încercat să adauge noi sensuri piesei. În minunata carte a polonezului Jan Kott, **Shakespeare, contemporanul nostru** scena în care prințul se plimbă printre ruinele unei lumi exclamând „*Words! Words! Words!*” (criticii au demonstrat că a doua posibilă lectură a replicii este „*Swords! Swords! Swords!*”, *sword* însemnând sabie) se încarcă de sensuri diferite numai în contextul istoriei moderne, căci aceeași replică putea fi rostită în Oxfordul începutului de secol, în

liniștită epocă victoriană sau în universitățile din Budapesta sau Praga, asediate pe rând de tancurile sovietice. În cultura română, diferitele montări ale piesei, analizate cândva de profesorul Nicolae Manolescu într-o dezbatere televizată, propuneau viziuni regizorale foarte diferite, într-un fel interpretând Ion Caramitru înainte de '89 partitura prințului, și în alt fel Adrian Pintea, în montarea Naționalului din Craiova, regizată de Tompa Gábor. Hamlet în vremea dictaturii, adăugând replicilor nuanțe în binecunoscutul stil esopic al culturilor oprimate, nu putea fi identic cu cel al liberei exprimări, un Hamlet ce se mișcă într-o lume zidită cu cărți, ca lumea lui Don Quijote. Faptul că Hamlet al lui Paljetak rostește această replică în premieră pe scena unui teatru din Dubrovnik, unul din orașele croate în care tunurile tiranului Miloșevici au distrus clădiri de patrimoniu, vechi de sute de ani, nu poate fi nici el întâmplător. În *Hamlet* se înfruntă două lumi foarte diferite: Wittenberg, cetatea universitară, cea care îi dă eroului dragostea pentru tipărituri, manierele desăvârșite, arta de a cânta la flaut și măiastra mânăuire a floretei, dar și Elsinore, lumea putredă, guvernată de meschine instincte de dominare, de relații incestuoase, o lume în care oamenii devin șoareci. Singura punte între cele două lumi e

teatrul, cu limbajul lui oblic, simbolic, o minunată modalitate de a proiecta umbrele primei lumi asupra celei de-a doua. Titlul piesei, *After Hamlet*, e la rândul său simbolic, indicând atât succesiunea strict temporală a celor două texte, cât și o anumită modestie a autorului croat, care se pune pe sine pe planul al doilea. Orice asemenea rescriere conține cu necesitate o revizitare, o recitare a textului inițial, relația fundamentală fiind cea de *intertextualitate*, descrisă cu decenii în urmă de Julia Hristeva, inventatoarea termenului. Piesa inițială, un hipotext, este transformată în arhi-text, autorul păstrând câteva din elementele shakespeariene, cele ce dau

proza apropiată de stilul oral. De asemenea, nu lipsesc fragmente din scurte poezioare în stilul *nursery rhymes*, scurte cântecele sau un lanț infinit de jocuri de cuvinte, renumitele „puns” care abundă în piesele „lebedei de pe râul Avon”. Șoarecii care, în textul inițial, apar menționați doar în titlul piesei în piesă „Cursa de șoareci”, umplu scena, iar unul dintre ei este ucis chiar în scena duelului. Intrarea în spațiul teatral este până la un punct similară celei din piesa inițială. Cele două santinele așteaptă, cu nervii încordați, apariția fantomei lui Hamlet, cea pe care, într-un altfel de *En attendant Godot*, Horatio însuși o invocă de douăzeci de ani. Drama lui Horatio e cea a omului modern, condamnat să trăiască într-o „*Hamletless world*”, iar tragismul e închis într-o singură propoziție: „Încă o noapte fără prințul meu”. A-i supraviețui lui Hamlet nu înseamnă neapărat a descoperi fericirea. Replicile lui Horatio merită citate: „Îl aștept să apară, să vină, să-mi spună din nou ce am de făcut, cum să înaintez, pentru că am senzația că nu mai știu nimic. Mi-a spus: Eu mor, Horatio, eu mor, Horatio al meu. Acestea mi le-a spus. Spune întregii lumi povestea mea, Horatio, iar restul e tăcere, tăcere este totul, el mi-a spus...” Când, aparent, cercul citatului s-a închis, ca un scurt-circuit ironia aruncă în aer perspectiva nostalgică, deconstruiește trecutul: „Aceasta, bineînțeles, din pricina cuvântului multi-significant, poate fi tradus după cum urmează: tăcerea e o zonă de odihnă, o zonă de ruptură. Tăcerea e o proptea, un contrafort”.

Piesa lui Luko Paljetak nu poate fi înțeleasă fără ajutorul cărții filosofului francez Jacques Derrida, recent tradusă în românește, *Spectrele lui Marx*. Într-o vreme „ieșită din tâțâni”, totul începe cu apariția unui spectru masculin, care se prezintă în piesa lui Shakespeare: „*I Am Thy Father's Spirit*”. Lumea spirituală își trimite semnele de dincolo prin intermediul fantomelor care sunt la jumătatea distanței dintre *Ghost* și *Geist* (corespondentul german al englezescului *Spirit*). Și lumea piesei lui Luko Paljetak este surprinsă la începutul acestui proces de spectralizare; dar fantoma lui Hamlet este înlocuită de apariția fantomei Ofeliei – semn că Spiritul s-a feminizat –, cea care îi transmite lui Horatio că, în urma amorului ei cu Hamlet, s-a născut un fiu ce apare în piesă sub titulatura Nepotul groparului. Acesta este noul Hamlet, cel care, vreme de cinci acte,

va repeta, ca în vechile tragedii antice, destinul tatălui său. Pentru că Rosencrantz și Guildenstern sunt morți, regele Angliei le trimite cenușa la Elsinore închisă-n sticle de șampanie, alături de cele veritabile, cu care regele Fortinbras va celebra cei douăzeci de ani de la urcarea sa pe tron. Undeva, departe de granițele regatului danez, se desfășoară, discret, un nou război, condus de Voltimand, pornit să rupă doar o bucată din pământul Poloniei (paralela cu războiul în timpul căruia Dubrovnik-ul a fost asediat nu ar putea fi trecută cu vederea). Noua Ofelia e Helia, fiica lui Horatio, cea de care Fortinbras se îndrăgostește, renunțând la regina sa Wiltrude (Helia rimează cu Ofelia, iar Wiltrude cu Gertrude), dar este refuzat de aceasta, deși fusese amenințată cu o cruntă răzbunare. Ciudat și cu atât mai supăraător pentru noi este că discursul Groparului a fost înlocuit cu un lung monolog despre... România: „Astăzi, e cel mai bine să eviți moartea. Peste tot în lume. Dar în special în România. Cel mai ieftin coșciug te dă pe spate, nepoate, și-l poți plăti într-o lună și jumătate. Un coșciug de lux așa cum ei îi spun, de lux etern, te costă salariul pe trei luni sau 33 500 de lei. E imposibil să găsești vreun loc în cimitire. Ca și la noi. Îți iau 50 000 de lei, echivalentul chiriei unui apartament de stat pe o sută de luni. E bine să fii gropar la ei. O coroană de flori artificiale costă 600 de lei, cât două kilograme de banane. Să nu mai vorbim despre florile naturale. Acestea te-ar costa 3 000 de lei, cam cât vreo 15 kilograme de zahăr. Adaugă la listă serviciul funerar, hârția, transportarea sicriului, care fac toate încă 7 000 de lei. Cu tot bănetul ăsta poți cumpăra 100 de kg de pâine, 6 kg de roșii și 15 kg de cartofi. Asta e țara unde merită să te faci gropar, nepoate!”. Eu aș adăuga doar că prețurile sunt la nivelul anului 1998 și ar trebui indexate cu rata inflației ultimilor doi ani! Lăsând gluma la o parte și revenind la piesa propriu-zisă, ar trebui spus că aceasta conține foarte multe pasaje ce ar putea-o transforma într-un succes de public în oricare din teatrele românești. Ironia lui Paljetak, perfect comparabilă cu cea a lui Mircea Cărtărescu din *Levantul* sau cu tonul blând al pieselor lui Vlad Zografi, poate singurul nostru dramaturg postmodern, alcătuiește structuri de semnificație în palimpsestul cărora se poate citi întotdeauna textul original. Astfel, celebra replică „*To be or*

nucleul simbolic inițial. *After Hamlet* este scrisă în vers alb, dar dramaturgul croat păstrează distincția între stilul înalt, al literarității, rezervat nobililor, reproducând cuvintele servitorilor în

not to be" (Derrida vedea în aceasta distincția tranșantă între real și non-real, efectiv și non-efectiv, viu și non-viu) slăbește, se transformă într-un citat. Astfel, acesta devine tema pentru acasă pe care Helia trebuie să o transforme într-o „disputatio”. Nepotul groparului i-o cere și încearcă să o rezolve: „*Esse ut non esse, haec est questio?* Nu-i mare brânză, și n-are rost să-ți bați capul cu ea decât dacă o primești temă pentru acasă. A fi sau a nu fi, aceasta-i întrebarea, și aceasta nu e, una o exclude pe cealaltă, printr-o conjuncție care, ca un pod între a fi și a nu fi, stă singură, abandonată, pentru că, deopotrivă, a fi sau a nu fi sunt două drumuri ce pornesc din ea, înainte și înapoi, pe care un călător se poate întoarce și spune ce a auzit aici sau de pe care poate sări...”. Alte asemenea inserturi intertextuale sunt extrem de bine realizate, în spiritul lui Shakespeare. Discutând despre coroana lui Hamlet, ce se găsește în turn, expusă pentru posibilitii vizitatori, Nepotul groparului folosește metafore apropiate de stilul originalului: „Vântul i-ar fi putut ajunge drept coroană, și roua miezului de noapte strălucind în părul sub stelele care, cu un cuțit de diamant, au retezat pe Elsinore piatră cu piatră”. Pentru că un asemenea text ar trebui să găsească un traducător foarte iscusit, cheștiunea receptării corecte a sensurilor din piesa lui Luko Paljetak se complică puțin. Foarte originală este tratarea pasajului ce conține scena cu craniul lui Yorick. În locul binecunoscutului monolog apare fantoma bufonului Curții, cel

care îi oferă lui Lactantiu, într-un gest simbolic, o oglindă. Acesta vorbește pentru prima oară despre Doamna Vierme, un simbol baroc împrumutat din poezia lui William Blake despre viermele triumfător, semn că intertextualitatea lui Paljetak nu operează doar în cadrul strict al operei lui Shakespeare, ci își are rădăcina în câmpul mai larg al culturii engleze. Am reținut, de asemenea, scena celebrării Zilei Norilor, o alegorie a pluralității lumii postmoderne, în care regele Fortinbras dăruiește câte un nor fiecărui personaj. Sărbătoarea fusese instituită pentru a reaminti supușilor discuția dintre Hamlet și Polonius, scena a doua din actul doi al piesei Hamlet. Fortinbras e cel care îi explică semnificația: „Am înțeles acest eveniment ca o imagine a pluralității care rezultă din schimbarea norilor, și așa, sărbătorim în fiecare an, prin voie-bună și prin jocuri, prin cimilituri, prin care vrem să confirmăm constanța”. Competiția constă în a da răspunsul corect la o ghicitoare: „*In the dirt, body sheen, rosy shirt, always clean*” (În țărână, corp lucind, cămașă trandafirie, totdeauna strălucind). Răspunsurile pe care Helia le notează pe o foaie de hârtie sunt „cheile” întregului trecut: „Un ac, un țipar, un vierme, o trestie, un pește, o femeie”. Răspunsul corect e, bineînțeles, un vierme. Nu lipsesc din textul lui Luko Paljetak cântecele Ofeliei, care trec în gura fantomei sale (aceasta are părul ud și pești împlețiți în păr), toate acele elemente de teatru popular, de farsă și de comedie bufă preluată din

direcția ubuescă a teatrului lui Jarry. Astfel, Fortinbras îl hrănește pe Gonzago, crocodilul ce trăiește în lacul din apropierea palatului (acvaticul constituind un topos foarte important al piesei), cu unul dintre supușii săi, Magnusson. Singurul personaj tragic din piesă rămâne Polonius, cel care declară că ar dori să se retragă la mănăstire, unde „să copieze una câte una operele marelui Will”. Piesa dramaturgului croat Luko Paljetak, operă a sfârșitului de secol XX, e o piesă a lumii care nu-l mai găsește pe Hamlet, care așteaptă zadarnic de la *the sweet prince* un semn că monarhul absolut al teatrului universal nu ne-a uitat și încă se gândește să rezolve într-un fel sau altul haosul absurd al lumii ce ne înconjoară. În scena finală, scena duelului, Nepotul groparului și Helia ies pe rând din scenă direct în moarte, semn că Doamna Vierme și-a făcut, în cele din urmă, datoria. Piesa, în varianta ei croată, a fost reprezentată pe rând la Dubrovnik și la Zagreb și s-a bucurat de un real succes de public. Poate că vreunul dintre secretarii literari ai teatrelor din România, citind acest scurt synopsis al unui text supraetajat și care oferă foarte mult unui regizor, va avea inițiativa să recomande **După Hamlet**. Și atunci, modesta contribuție a autorului acestui articol, care e și traducătorul pasajelor citate, se va transforma într-un act cultural autentic. Dar, până atunci, ne alăturăm lui Horatio, *en attendant Hamlet...*

Iulian Băicuș

Citește până la final!

În 1995, în vârstă de 23 de ani, Sarah Kane (absolventă de teatru la Bristol și deținătoare a unui masterat în dramaturgie la Universitatea din Birmingham) debutează furtunos la Teatrul Royal Court din Londra cu **Blasted** (traducere aproximativă: „Aruncați în aer”). Piesa, foarte directă în felul în care scrie și descrie realitatea, împarte teatrul britanic în două tabere, de apărători și denigratori ai scrisului lui Kane. Pe parcursul a patru ani, englezoaica mai scrie încă patru texte de teatru (pe unul dintre ele îl și regizează) și un scenariu de film, la fel de radicale, dar nu la fel de controversate. În 1999, ajunsă într-un spital de boli mintale, scriitoarea se sinucide. În

prezent, pe parcursul a două luni și jumătate, Teatrul Royal Court îi dedică lui Sarah Kane o stagiune comemorativă, prezentând piesele ei cele mai importante. Pe primul plan este, bineînțeles, **Blasted**, montată de regizorul care a lansat textul acum șase ani.

Realismul salvează

Din „Stagiunea Sarah Kane” am văzut, în total, trei producții: **Blasted** și două spectacole-lectură cu **Phaedra's Love** (Dragostea Fedrei) și **Cleansed** (Curățați, în sensul de „lichidați”, „omorâți”). Fraza de pe frontispiciul programului de sală concentrează, de

fapt, genul de teatru pe care-l face Kane: „Nu există nimic care să nu poată fi reprezentat pe scenă. Dacă spui că nu poți vorbi despre ceva, îi negi existența”.

Toate trei spectacolele sunt regizate de James Macdonald. Dintre ele, lecțiile (una are loc în decorul de la **Blasted**, cealaltă – „la buza scenei”, cu cortina trasă) sunt, culmea, mai penetrante decât producția cu **Blasted**, în sine. Asta pentru că, în lateral, așezat direct pe scândură, ca un sufleur la vedere, regizorul (bănuiesc) dă glas didascalilor, care sunt foarte detaliate, unele extrem de poetice, altele mai dure chiar decât replicile. Cele din urmă sunt redată cumva alb de către actorii aplecați

asupra textelor, iar absența jocului efectiv le dă o și mai mare pondere. Astfel, structura pieselor e mult mai clară, scrisul se dezvăluie eliptic și abrupt (perfecționismul lui Kane este

personajul principal, deschide piesa prin a spune o replică devenită faimoasă: „M-am c...t într-un loc mai bun ca ăsta”). Au fost momente în care, realismul ales de regizor mi s-a

Afișul spectacolului *Blasted*

iar rolurile se schimbă: călăul de dinainte devine victimă, i se mănâncă ochii direct din orbite (scenă reală, pe care Kane o culege dintr-o agresiune produsă de către un supporter asupra unui polițist la un meci al echipei Manchester United). Mai târziu, hotelul explodează, personajul nostru masculin zace într-o spărtură din podea și e din ce în ce mai infometat. Scena finală a piesei o arată pe tânăra chinută de el la început în timp ce-l hrănește pe iubitul ei, a cărui ultimă replică este un izbăvitor (mai ales în comparație cu ororile de până atunci) „mulțumesc”. Și aici, ca în majoritatea textelor lui Kane, eroii trăiesc extrem, se ivește mereu un călău care acționează asupra celorlalți până la epuizare, moarte fizică/morală sau sinucidere. Ultima imagine din *Cleansed*, de pildă, este tipică pentru teatrul lui Kane, unul al contrastelor: „Soarele devine din ce în ce mai strălucitor, chițăitul șoarecilor (care rod rănila a doi dintre eroi, n.m.) din ce în ce mai tare, până când lumina devine orbitoare, iar sunetul, asurzitor”. Piese sunt greu de redus la un subiect de bază, iar acțiunea e o lovitură sub centură, fie și numai povestită.

Amatori de spectacol extrem

Setea de senzație a amatorilor contemporani de artă nu poate fi contestată. Lipsa stabilită a valorilor este cauza căutării de modele care, cu cât sunt mai spectaculoase, cu atât atrag mai mult. Iar Royal Court și-a construit reputația din a satisface această sete, din a deveni „sic” prin intermediul scandalului.

Spectatorii care, în stagiunea Sarah Kane 2001, umplu în valuri sala Jerwood Theatre Downstairs de la Royal Court vin, bag mâna în foc, chemați de atmosfera pe care, în mod subtil, instituția a creat-o în jurul scriitoarei. Pe de altă parte, am văzut cu ochii mei, publicul este realmente mai tânăr și mai febril decât la alte producții Royal Court. Presa, deși a descris pe larg substratul profund senzual al pieselor, nu s-a referit la minoritatea sexuală din care făcea parte scriitoarea. Totuși, probabil că cea mai bună reclamă este cea nescrisă: mare parte dintre spectatori sunt perechi de același sex, oameni care vin ca să-și confirme o anumită viziune asupra vieții. La finalul spectacolelor, se întâmplă exact ceea ce criticii au descris că se petrecea acum șase ani,

una dintre cărțile ei de vizită), de parcă ar fi citit în intimitate; cititorul și cartea. Idealul mărturisit al scriitoarei este să aducă la egalitate forma și fondul; prin concizie, să facă povestea atât de pătrunzătoare încât să pară ireală. Așa cum a prezis Kane, situațiile sunt mai devastatoare decât cele descrise în ziare, pentru că au fost eliminate „părțile plicticoase”.

În cazul lui *Blasted*, singura montare propriu-zisă, James Macdonald reface propria punere în scenă din 1995, de la decor și concepție de ansamblu până la distribuție. Producția este perfect realistă (am văzut, de curând, *Furtuna* făcută de Macdonald, mult mai bogată în semne regizorale decât *Blasted*), jocul actoricesc este luat în serios, fără nici cea mai mică umbră de ironie. În plus, decorul este elaborat: o cameră de hotel cu tot ce-i trebuie, două paturi, veioze, draperii galbene, baie care, prin ușa întredeschisă, se întrezărește și ea minuțios echipată (de altfel, baia este un punct-cheie, căci Ian,

părut salvator: o cât de mică fărâamă de teatru „metaforic”, cu semne și imagini desprinse de cotidian, ar fi făcut prezența în sală de-a dreptul insuportabilă.

Dacă, din punct de vedere tehnic, totul este limpede, greutatea (spectatorului) încep la nivelul conținutului. Pentru criticii englezi, miezul problemei a fost format din cantitatea de fapte scandaloase care se petrec pe scenă. Sarah Kane nu menajează pe nimeni. În *Blasted*, de pildă, vedem în fața ochilor tot ce poate fi mai rău în relațiile dintre oameni: de la perversiuni sexuale, agresiune fizică și morală, la canibalism (scena în care personajul principal masculin mănâncă un sugar este într-adevăr greu de privit). Acțiunea se petrece într-o cameră de hotel unde o tânără vulnerabilă și cam infantilă își petrece o zi și o noapte alături de iubitul ei care, pe cât este de slab interior, pe atât de puternic se arată în a o chinui pe biata femeie. La un moment dat, apare un soldat,

la premiera cu **Blasted**: „Publicul, ca trăsnet, a rămas așezat pe scaune, câteva momente. Apoi, în barul strâmt al teatrului, oamenii au început să discute între ei, cu înfrigurare” și, după reprezentație, „străinii vorbeau unii cu alții (...) ca semn al acelei solidarități bruște dintre oamenii care au fost victimele unei calamități”. În 1995, **Blasted** s-a jucat în sala mică (Royal Court Upstairs) a teatrului, în care intră doar 65 de suflete. Jurnaliștii își făcuseră un obicei din a suna teatrul ca să întrebe câți au mai ieșit din sală. Nu foarte mulți: în total, atunci, doar opt spectatori. Astăzi, montarea se desfășoară în sala mare (de mărimea, să zicem, a Sălii Izvor a Teatrului „Bulandra”), și nimeni nu părăsește spațiul, de data asta suficient de încăpător ca să nu deranjezi pe nimeni dacă îți manifesti o astfel de opțiune. Tinerii stau cu respirația tăiată, în tensiune maximă, și suportă scene care pe părinții lor îi scandalizează (la vremea premierei, Sarah Kane motivează că reacția criticilor, aflată la antipod față de cea a adolescenților, ar fi stat în condiția lor de „white, middle-class, middle-aged males”). Mulți dintre ei stau cu textul în poală (Royal Court publică de fiecare dată și piesa, în paralel cu reprezentarea ei). Urmăresc totul, de la cap la coadă, iar la final, rămân pe gânduri. Nu prea se râde la producțiile după textele lui Sarah Kane. Nici în timpul lor, nici după. Am avut senzația că șocul tinerilor se datorează nu neapărat vederii unor „asemenea lucruri” pe scenă, ci tristei confirmări că mai gândește cineva ca ei. În cazul de față, confirmarea nu dă siguranță. Cei care au intrat debusolați, au ieșit încă mai debusolați decât

erau. Nu cred să fi fost cineva care să nu fi resimțit experiența ca pe o coborâre în infern.

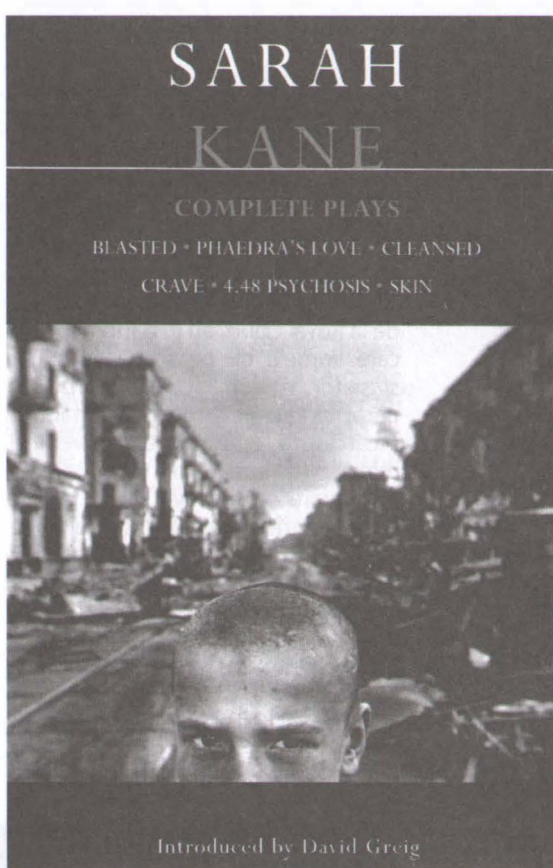
Noua modă Sarah Kane

Răsfoind cele două rânduri de cronici la **Blasted**, din 1995 și din 2001, așa cum le-a adunat Ian Herbert în „Theatre Record”, este absolut șocantă și cel puțin suspectă schimbarea produsă în atitudinea criticilor. Acum cinci ani, una dintre declarațiile extreme suna cam așa: „E ca și cum ai încerca să transformi în artă hârtia igienică proaspăt folosită” (Roger Foss, pentru publicația „What’s On”). Astăzi, dimpotrivă, cronicarii care în 1995 își scuipau în sân la auzul numelui Sarah Kane o prezintă ca pe o artistă care a revoluționat spectacolul britanic. Sau își fac *mea culpa*, precum Charles Spencer de la „Daily Telegraph”: „Ei bine, am greșit. (...) Tot nu-mi plac scrierile ei, dar acum le admir. Singurul lucru pe care-l pot face azi este să-mi cer iertare față de spiritul lui Kane pentru felul în care am înțeles-o greșit, la început”.

La fel de sprintăre în intenții, prestigioasa editură Methuen publică **Opere Complete Sarah Kane**. În plus, recent, a apărut o carte a jurnalistului Aleks Sierz (critic la „Tribune” și la „The Stage” și cadru didactic la Goldsmiths College of London), intitulat **In-Yer-Face Theatre** (într-o traducere, din nou aproximativă, „Teatrul care te agresează”). Ideea principală a lui Sierz este că teatrul britanic contemporan continuă epoca „tinerilor furioși” (cei mai de seamă, John Osborne, Edward Bond, Arnold Wesker, au fost lansați de Royal Court în anii '60). După părerea lui, în centrul noului val *angry* se află Sarah Kane și **Blasted**, alături de care Sierz include (tot cu capitole de sine-stătătoare, ca și în cazul Kane) pe Mark Ravenhill și pe Anthony Neilson.

Ochi în ochi cu Meduza

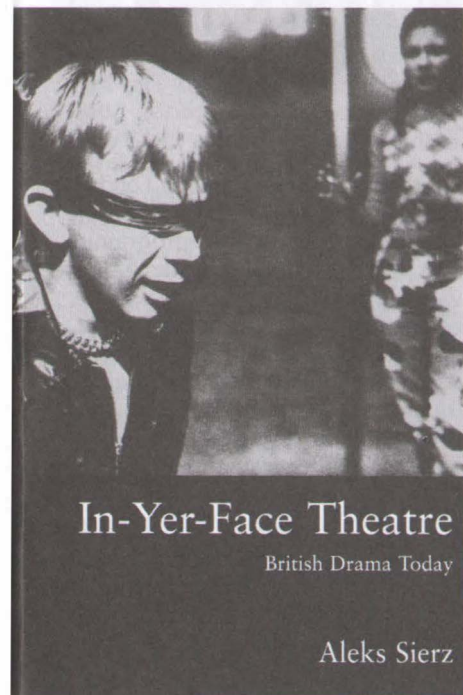
Exasperat de obiecțiile criticilor, acum 6 ani, regizorul James Macdonald motiva alegerea pentru scenă a lui **Blasted** după cum urmează: „Este scris doar ca să șocheze? Nu, noi am simțit că vorbește deschis despre violență, dar pentru a face asta trebuie să șocheze”. În concluzie, pare a spune Macdonald, să ne vindecăm de violență prin violență. Sau, mărturisește Sarah Kane, cu mult mai direct: „Uneori trebuie să coborâm cu imaginația în iad, ca să



Introduced by David Greig

evităm să ajungem acolo în realitate. Pentru mine, este crucial să imortalizez evenimente pe care nimeni nu le-a trăit, ca să evit întâmplarea lor efectivă. Prefer să risc supradoza în teatru, decât în viață”.

Ei, aici lucrurile se arată delicate, așa cum, de fapt, au fost din capul locului. Grav, în piesele lui Sarah Kane, nu este ce vedem cu ochii (nici mai rău, dar, atenție, nici mai nevinovat decât emisiunile de pe Adult Channel). Îngrozitor, de-a dreptul, e ca aceste lucruri să fie gândite/povestite în replici livrate publicului. Aleks Sierz spune că, îndată ce a terminat de scris capitolul „Sarah Kane” din carte, a aflat că autoarea s-a sinucis. Alegerea lui, mărturisită, este să nu-i discute opera din această perspectivă, a morții violente. Eu cred că tocmai acesta este unghiul (și, de altfel, criticii englezi recunosc că mare parte din reabilitarea lui Kane se explică prin sfârșitul ei tragic). În realitate, piesele lui Sarah Kane sunt declarațiile unei sinucigașe (s-au făcut speculații mai ales în legătură cu ultimul ei text, **4.48 Psychosis**). Bine puse în vorbe și încadrate în structura dramatică, uneori de o poezie emoționantă, scrierile ei sunt fragmente răspicate dintr-un jurnal făcut public, în care S.K. își toarnă toată disperarea și dezamăgirea. Textele ei nu se adresează unui public: „Nu cred că am o responsabilitate față de public. Responsabilitatea mea este față de adevăr, oricât de dificil este acesta”. Sunt o necruțătoare aplecare asupra sinelui. A crezut că, scriind, se poate vindeca.



Nu i-a trecut însă. Cronicarii englezi au spus, la debutul ei, că problema ei ar fi de natură medicală. Aș califica-o, mai curând, ca fiind duhovnicească. În sala de la Royal Court, au fost momente în care vorbele de pe scenă au sunat sfâșietor. Alteori, aceleași vorbe au părut că taie în carne vie, purtând o încărcătură apăsătoare, provenind direct din... lumea morților. De cele mai multe ori am avut însă convingerea că urlatul de revoltă al lui Kane are forța malefică a ochilor Meduzei: de îndată ce i-ai privit, căderea în gol e inevitabilă. Iar de acolo, nu ai decât două variante: să te zbați în întunericul irecuperabil, sau să cauți lumina. La finalul lui Blasted, actorii Neil Dudgeon și Kelly Reilly, fenomenali în timpul reprezentației, mi s-au părut eroi. Dincolo de curajul încarnării per-

sonajelor cu pricina, m-a uimit că au ieșit vii din ele. Că și-au putut îndrepta spatele la aplauze, că ochii nu le erau prea tulburi, că sunt dispuși să o ia de la capăt, data viitoare. Întrebarea nu este dacă e „nevoie” – aș spune altfel: e „drept” să existe un astfel de teatru? Pentru Sarah Kane nu a fost. A premia astăzi arta ei sună ca și cum ai lăuda-o pentru că s-a sinucis, ca și cum i-ai minimaliza moartea. Nu vi se pare că teatrul „in-yer-face” sună artificial în gura/penița altora? Supradoza în artă (mă refer la cea autentică) duce la supradoza în viață. În consecință, dacă se poate, prefer un Meșter Manole ușor demodat și fictiv, decât unul care, lângă umărul meu, își adaugă cu fiecare cuvânt scris câte o scândură la sicriu.

Ce nu a știut Kane...

Englezul, în artă ca și în viață, este o persoană destul de conservatoare. Privind lucrurile din această perspectivă, consternarea pe care a stârnit-o Sarah Kane este explicabilă. În plus, scrierile sale nu lansează un alt fel de teatru. Din punct de vedere tehnic, de pildă, îl consider pe Michael Frayn mai revoluționar. Poate în plan tematic, doar, contribuția ei este ușor diferită, și asta nu calitativ, ci cumva... cantitativ (concentrația situațiilor dramatice șocante este mai mare decât de obicei). Sarah Kane îl scutură bine de „praf” pe spectator, dar nu modifică nimic în plan teatral. Dimpotrivă, Peter Brook, de pildă, care s-a apucat să experimenteze tot ca o reacție la tradiționalismul englez, ca și Kane, folosește nuanța (pe care Kane nu o cunoaște) și chestionează din temelii spectacolul și rolul lui, azi. El înțelege un detaliu esențial: teatrul nu este în stare să schimbe viața oamenilor, dar se poate primumi pe sine, ca artă. Și asta e suficient.

Mirona Hărăbor



Turism și cultură Shakespeare

În Stratford-upon-Avon, William Shakespeare este o autoritate. Nimeni nu îndrăznește să-i demitizeze imaginea, chiar dacă mulți se folosesc de ea ca să-și crească încasările și să-și sporească numărul clienților. E adevărat că, oriunde te-ai învârti, te urmăresc fie chipul celebru, fie titluri/citate/nume de personaje din opera lui (vezi casele de oaspeți denumite Hamlet, All's Well, Cordelia's Cottage), fapt ce pare a-l arunca pe Will într-o zonă a derizoriului. Nici gând. Pentru cine nu se încăpățânează să adulmece izul turismului, în aer plutește un fel de respect tăcut adresat, prin artă, dramaturgului. În acest cult intervin, firește, și mici neînțelegeri. De pildă, recent s-a

descoperit că locuința lui Mary Arden, mama lui Shakespeare, nu este chiar aceea vizitată de-a lungul anilor de sute de turiști, ci alta. Nu-i nimic, e vreo diferență? Muzeul își mută exponatele în cătunul vecin, turiștii – interesul, tot acolo, iar cultul merge mai departe.

Shakespeare în original

Printre instituțiile serioase care se ocupă cu latura culturală a mitului Shakespeare, cea mai de seamă (în afară de Institutul Shakespeare, despre care am mai scris) este Royal Shakespeare Company, „filiala” din

Stratford (mai exista una, la Londra, sub oblăduirea lui Barbican Centre). Compania își împarte programul artistic în două stagii, de iarnă și de vară (cu două „pachete” de spectacole pentru fiecare), și în trei direcții, potrivit cu cele trei clădiri pe care le deține: Royal Shakespeare Theatre (teatrul „principal”, cum i se mai spune, un fel de Sala Mare), Swan Theatre (clădirea veche) și The Other Place (care se ocupă cu „alte”, adică spectacole pe texte noi sau montări „mai altfel” pe texte clasice). Din câte am putut vedea în stagiunea de iarnă, și teatrul dedicat lui Shakespeare, ca și orașul, pare a se alinia mai sus pomenitei politici, destul de tradiționale și condescendente față

de Will. Spre exemplu, nu se înghe-
sue nimeni să-i taie sau să-i „re-
voluționeze” textele. Asta, pe de o
parte, pentru că în Anglia nimeni
nu-și face probleme în legătură cu
lungimea spectacolelor, ba chiar se
poartă trilogiile, tetralogiile etc., iar
pe de altă parte, pentru că, mi se pare
mie, englezii preferă să monteze te-
meinic un text decât să-l fușerească
sub o pojghiță „alternativă”.

Unitatea de timp

Maniera discretă, dar eficientă de a
face teatru este la ea acasă în trilogia
Henric al VI-lea, la care se adaugă
Richard al III-lea, toate cele patru
piese regizate de același regizor, cu
aceeași trupă de actori, în așa fel în-
cât să reconstituie toată felia istorică
pe care a imaginat-o Shakespeare.
Tetralogia este un fragment al pro-
gramului „This England. The Histo-
ries”, care mai conține, la adresa lon-
doneză a teatrului, **Edward al III-lea**,
Henric al IV-lea (din nou, ambele
părți) și **Henric al V-lea**.

În cele patru producții nimeni nu se
grăbește să plece acasă, de la Shake-
speare la directorul de scenă, inter-
preți și public, așa că fiecare dintre
spectacole durează peste trei ore.
Măsura timpului este, probabil, alta
decât cea românească, în așa fel încât
nu prea te plictisești, deși, de cele
mai multe ori, nu ai parte de spec-
taculozități teatrale, ci de monolo-
guri lungi în limba renesanțistului
Will (apropo de limbă, după ce as-
culți piesele în original, traducerea
cunoscută în românește este, la lec-
tură, îngrozitor de desuetă).

Ai de ce te bucura, însă. În primul
rând, de spațiul în care te afli. Clă-
direa Swan este o minunăție arhi-
tectonică ce se întinde mai mult pe
verticală decât pe orizontală, cu
două rânduri de balcoane care
înconjoară spațiul scenic din toate
părțile, în așa fel încât, dacă stai sus,
ai senzația că te afli în partea supe-
rioară a unui cilindru. Apoi, de
dicțiunea și mișcările controlate ale
actorilor, de eleganța cu care se
mișcă de-a lungul și de-a latul
scenei. În special pe **Henric** e o plă-
cere să-l urmărești: foarte tânărul
actor de culoare pășește reținut, ma-
jestuos, înfășurat într-o haină lungă,
albă. Nu în ultimul rând, te bucură
coloana sonoră *live* (compusă de
James Jones, absolvent de Con-
servator și instrumentist în orches-
trele City of Birmingham, Symphony
Orchestra, BBC Philharmonic),
armonii cu totul nemaiauzite ieșind
din niște instrumente inventate de
compozitor și având un rol esențial
în emoțiile construite pe scenă.

Deus ex machina contemporan

Producția e un fel de divertisment
mai elevat, pentru că nu se intră în
îngherele întunecate ale conștiinței.
Accentul se pune pe poveste în cu-
loarea timpului ei (termenul *history* –
un fel de istorie și personală, și uni-
versală – spune totul), ceea ce nu
încetează să-i fascineze pe englezi.
Cu toate astea, concepția regizorului
Michael Boyd despre teatralitatea
istoriei este destul de ciudată, mai
ales în trilogia **Henric al VI-lea**. Așa se
explică, aici, următorul amestec:
enorm de mult sânge artificial, ca-
pete/membre tăiate, organe de bu-
taforie scoase, fără menajamente
aristotelice, în văzul publicului (așa se
face că domnii din sală își caută din
ochi, protector, tovarășele de viață,
care, dezgustate, privesc în lături):
schimbări de lumini și culori, valuri
de fum albastru (în tunelul morții) și
roșu, panglici și petale care plutesc
din tavan, actori care-și dau drumul
de sus în chingi ori „fixați” în cadre ca
rama de tablou, alții care coboară în
subsol ca în Hades etc.

Ați mai văzut un Richard al III-lea frumos?

Richard al III-lea este un spectacol
mult mai potolit din punctul de
vedere al efectelor speciale. Se ba-
zează mai curând pe jocul protago-
nistului, Aidan McArdle, și el un actor

foarte tânăr, cu totul special, plin de
temperament și de o forță de-a drep-
tul înspăimântătoare, uneori.
Plantagenet al lui este un sfredel pir-
piriu, smead, cu trăsături armonioase
(ați mai văzut Richard frumos, de-a
dreptul?). Combinația dintre aspec-
tul atrăgător și machiavelismul fe-
roce duce într-o zonă stranie, în care
Puterea și Răul devin, dacă se poate
spune așa, seducătoare, atât pentru
Richard cât și pentru cei de lângă el.
Scena încoronării este foarte intere-
sant croită: se petrece nu doar în rea-
litate, unde Ann, fascinată, umblă
nesigur, ca sub hipnoză, ci și în imagi-
nația lui Richard, unde toată istoria
Angliei îl proslăvește – inclusiv
Henric al VI-lea, în lunga-i robă albă,
care se întinde la picioarele lui și
sărută pământul. Tensiunea care se
înnoadă când McArdle este pe scenă,
ca actor și personaj, se spulberă în
momentul când Richard e ucis.
Atunci toate luminile se aprind, se
face liniște perfectă pentru câteva
secunde bune, încât te gândești că
probabil așa va fi fost după ce Sfântul
Gheorghe a omorât balaurul.

Profesionalismul experimentului

Al treilea Shakespeare văzut la RSC
este **Furtuna** care, montat la The
Other Place, trece probabil, pentru
localnici, drept o viziune modernă
asupra originalului. Directorul de
scenă, James Macdonald, este regi-
zor asociat la Royal Court, unde,



Will Houston și David Troughton în
Henric al IV-lea la Barbican



printre altele, a montat trei texte ale lui Sarah Kane: mai vechiul **Blasted** și ultima ei piesă, **4.48 Psychosis**. Există o mulțime de amănunte destul de – nu radical – neconvenționale. Cel mai original este fondul sonor nemelodic (se pare că englezii excelează la acest capitol), semănând într-o măsură cu jazz-ul, construit de vocile actorilor din cor. Fără să apară pe scenă, bântuind de fapt de jur-împrejurul ei, aceștia umplu scena cu efecte felurite, amestec de triluri păsărești, foșnet de frunze sau pur și simplu sunete pe care nu știi de unde să le iei, dar care te învăluie din toate părțile, de parcă ai fi chiar pe o insulă fermecată. Noi, românii, suntem obișnuiți cu experimentele. De puține ori, însă, cu cele profesioniste, cum s-a dovedit cel de față. În rest, lucruri știute, nespectaculoase, dar – și-mi vine să repet la nesfârșit – bine făcute: insula e sugerată de un decor vălurit, alb, pe care proiecțiile de lumină și culoare (cu schimbări multiple și de efect) imaginează valuri, plante etc.; Prospero este un fel de bătrânel cu piele alb-roz de Moș Crăciun și barba aferentă, care-și pune haina de magician (uzată, ca un costum de teatru) peste pulover și bretelele de la pantaloni; Miranda, Ariel și spiritele (ca fiind mai aproape de tainele universului) sunt jucați de actori negri, așa încât îți vine să te gândești: da, albi au cam pierdut contactul cu vrăjile și misterul; interpretul lui Caliban își recompose și

contorsionează întreaga statură, cu membre și vârfurile degetelor cu tot, în așa fel încât băștinașul insulei pare foarte de curând coborât din maimuță.

Dincolo și dincoace de text

Trebuie să spun că, văzând spectacolele de la RSC (și nu numai), am început să-mi pun întrebări în legătură cu obiceiurile din teatrul românesc. Nu contest, regizorii români au, în legătură cu textele, idei care mai de care mai originale; din nefericire, însă, adesea le spun scenic neclar, fără cap și coadă. Englezii, dimpotrivă, nu vor neapărat să transmită alt mesaj decât cel cuprins în vorbele dramaturgului, așa că se concentrează ca punerea în scenă să sublinieze, să limpezească, să pună în valoare povestea. Până de curând, nu eram o mare admiratoare a perspectivei lor asupra teatrului. Ce fac ei pare simplist și uneori comercial, tocmai pentru că e deosebit de discret, fără artificii și tumbe metafizice. Dar este foarte bine echipat tehnic din toate punctele de vedere, spre deosebire de mare parte dintre spectacolele românești, care încep și sfârșesc, îmi pare rău să o spun, în zona vagului neprofesionist.

Mirona Hărăbor

talon de abonament

pentru România

3 luni ■ 30 000 lei

6 luni ■ 60 000 lei

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: SC NDC SRL, Oficiul poștal nr 33, Cp 130, sector 1, București

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

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

Nume _____

Prenume _____

Sex _____ Vârsta _____ Ocupația _____

Adresa _____

Localitate _____ Județ _____

Cod Poștal [] [] [] [] [] [] Telefon [] [] [] [] [] [] [] [] [] []

Data _____ Semnătura _____

REVERBERAȚII,
SPECTACOL AL
STUDENTILOR
COREGRAFI
LA GALA
ABSOLVENTILOR
UNATC, 2001

