



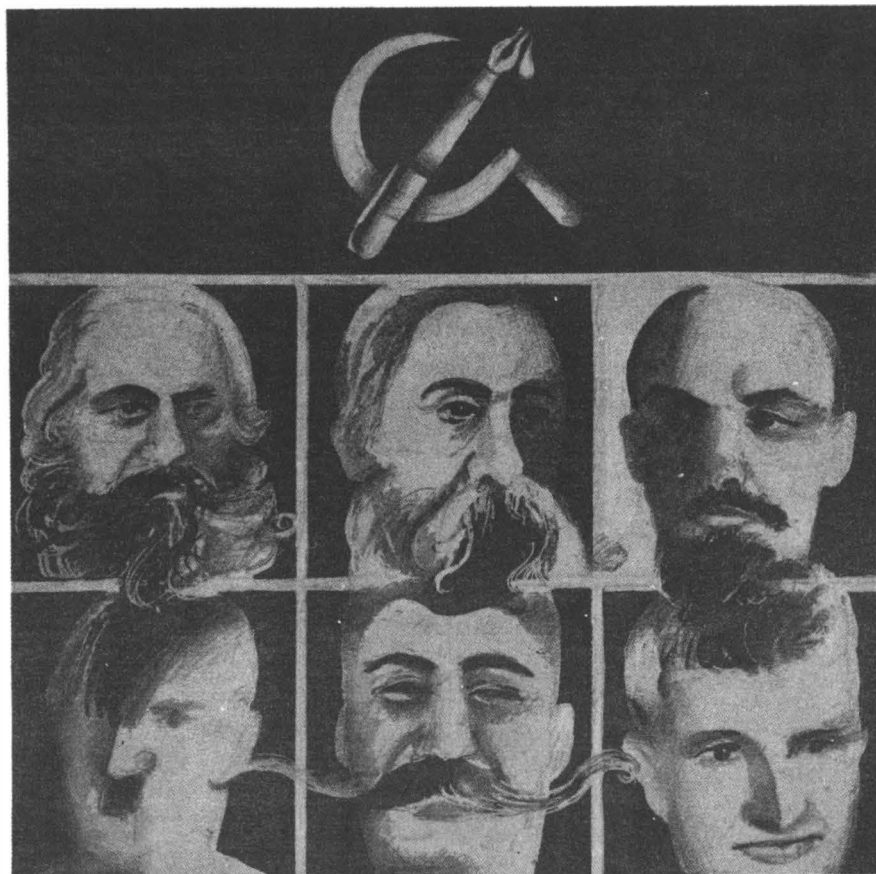
- **ANTITEZE** (pag. 2)
Dumitru Solomon: Valorile și mercenarii
- **SPECTACOLUL POLITIC, SPECTACOLUL TEATRAL** de Paul Cornel Chitic (pag. 4)
- Virgil Andrei Văță: Figuranți și vedete (interviu realizat de Alice Georgescu) (pag. 6)
- **CE SE ÎNTÂMPLĂ ÎN TEATRE?** (pag. 8)
Paul Cornel Chitic: Teatrul românesc e în reflux sau stă la pîndă?
- **IDEI** (pag. 10)
Henri Wald: Luciditatea teatrului
- **PROCESELE DICTATURII ÎN TEATRU** (pag. 12)
Pe rol: „Intunericul” sau „Gluga pe ochi” de Iosif Naghiu, la Teatrul „Bulandra” (grupaj realizat de Ileana Popovici)
- **ÎNSEMNAȚI CONTRADICTORII** de Valeriu Moisescu (pag. 18)
- **INEVITABILUL CARAGIALE** (pag. 19)
Dan C. Mihăilescu: Legături misterioase la Buzău
- **DIALOG** (pag. 20)
George Banu: Teatrul — artă a memoriei (interviu realizat de Corina Șuteu)
- **UNDE FUGIM DE ACASĂ?** (pag. 22)
- **CRONICA** (pag. 23)
Vărul Shakespeare de Marin Sorescu la Teatrul Național din Craiova (Cristina Dumitrescu), Piațeta de Goldoni la Teatrul Mic (Miruna Ionescu), Smerita după Dostoievski la Teatrul Național din Tg. Mureș (Victor Parhon), Livada de vișini de Cehov la Teatrul de Stat din Oradea (Marian Popescu), Invenția secolului de Tudor Popescu la Teatrul Dramatic „Maria Filotti” din Brăila (C. Paraschivescu), Cadrilul după Oscar Wilde la Studioul I.A.T.C. (Cristina Dumitrescu), Proștii sub clar de lună de Teodor Mazilu la Teatrul de Nord din Satu Mare (Miruna Runcan), Week-end de adio de Home și Sauvajon la Teatrul Giulești (Victor Parhon), Al treilea martor de Sorin Holban la Teatrul Giulești (Alice Georgescu)
- **OGLINZI PARALELE** (pag. 33)
Marian Popescu: Graba strică treaba
- **BEȚIA DE CUVINTE** (pag. 34)
Alice Georgescu: Complementaritatea ingemănării
- Ileana Popovici: Tele-teste
- **ARTE — FILM** (pag. 36)
Alice Georgescu: Politică, dragoste și fantezie
- **NOI TEATRE** (pag. 38)
Miruna Ionescu: Fiecare cu faliții lui
Paul Cornel Chitic: Teatrul „Alexandru”
- **SCENA LUMII** (pag. 39)
Turneul teatral francez Printemps de la liberté
- **CUVÎNTUL CREATORULUI** (pag. 44)
Vărul Shakespeare de Marin Sorescu la Teatrul Național din Craiova
- **COUPE** (pag. 46)



Cititorii din străinătate se pot abona adresându-se la „ROM-PRESFILATELIA” — SECTOR EXPORT-IMPORT PRESA, P.O. Box 12-201 — Telex 10376, prsfr, București, Calea Griviței nr. 64—66

Contribuie la apariția revistei noastre: Alina Horodniceanu (inginer șef), Alexandru Mușat (maistru pregătirea formei offset), Olga Ioan și Elena Andronic (fotoculegere), Stelian Stăncescu (fotoreproducere), Luiza Rodeanu (retuș), Carmen Dumitrescu (montaj), Florica Teodorescu (copiat), Petre Marin (maistru imprimare).





ANTITEZE

VALORILE ȘI MERCENARI

Teatrul românesc nu are nevoie să fie reformat, ci doar reconsiderat și restituit. Din acea zi binecuvîntată în care pe scenă a urcat și al doilea protagonist, rupînd fluența discursului monologal și introducînd discontinuitatea prin dialog, teatrul a devenit o instituție, mai mult, o artă democratică și pluralistă. Încă din antichitatea greacă, dialogul a salvat teatrul de monotonia autocratică și aristocratică, eliberînd drumul care i-a asigurat (și-i asigură și azi) deschiderea spre două sau mai multe puncte de vedere. Inventarea dialogului, înainte de aceea a votului universal, a parlamentelor uni sau bicamerale, a fost primul semn al democrației și acest semn stă neclintit și invulnerabil deasupra teatrului. Nu faptul de a se adresa mulțimii a hotărît democrația (Mussolini, Hitler, Stalin sau Ceaușescu aveau chiar o voluptate maladivă de a se adresa mulțimilor), ci dialogul, așa că teatrul rămîne democratic prin esența sa, chiar dacă — ipoteză absurdă — în sală nu s-ar afla decît un singur spectator. Democrația nu este o însușire a numerelor (a mulțimilor), ci o însușire a diferențelor. Aceasta fiind condiția generică a teatrului, va trebui să constatăm că nici un absolutism nu i-a putut destrăma sau influența structura pluralistă. Personajele neoclasicismului, deși aristocratice, erau obligate, prin dialog, să cadă în democratism. Molière juca în fața Regelui Soare, simbol al monarhiei absolute, un teatru al democrației absolute.

Dictaturile au corupt indivizi sau instituții, dar n-au putut corupe ființa teatrului: ar fi putut-o doar des-ființa. La noi, totalitarismul, în ipostaza sa cea mai aberantă — totalitarismul ceaușist —, a asmuțit cenzura culturală împotriva teatrului, interzicînd piese, spectacole, nume, personaje, alcătuiînd liste negre, retezînd ascuțimi, operînd în carnea vie a operei, dar n-a reușit să de-democratizeze teatrul ca ființă. Așa cum un om căruia i se amputează un picior sau o mîna rămîne, sub raportul speciei, tot om, teatrul amputat de unele din organele sale rămîne tot teatru, deci tot o expresie a dialogului, implicit a democrației.

S-ar putea pune întrebarea: dar piesele care născocesc false conflicte — dintre



binele socialismului și foarte binele socialismului multilateral dezvoltat, dintre patriotismul integrilor care optau pentru paradisul epocii de aur și cosmopolitismul trădător al lașilor atrași de Infernul capitalist, dintre moralitatea serafică a vizionarilor ce-și probau atașamentul la visul de aur a lomenirii, acceptându-i minunatele servitui, denumite eufemistic „greutăți”, și imoralitatea demonică a ambuscaților, opoșiți în locuri călduțe și urbane etcetera, etcetera — nu s-au jucat totuși sub cupola atotcuprinzătoare a teatrului? Oricît ar părea de șocant, va trebui să spun că aceste piese nu erau teatru, așa cum maimuța care imită gesturile și papagalul care imită vocea omului nu sînt, prin această, oameni. Piese în cauză, cu care autori foarte fecunzi și foarte jucați (pe scene profesionale sau amatoare și, mai cu seamă, la televiziune) astimpărau foamea de minciună a tiraniei, erau doar o maimuțareală a teatrului și nicidecum teatru adevărat. Ele imprumutau (ca să nu spun furau) mijloacele tehnice ale teatrului (și, Doamne, cu cită stîngăcie de cîrpaci!), nu însă și esența sa. Forme fără fond. Dialogul lor era o imitație de dialog, pentru că se evita, din pornire, însuși democratismul său structural, pluralitatea opiniilor și a pozițiilor. Falsul dialog ascundea un perpetuu monolog al puterii ideologice absolute, încercînd să-și mascheze ambiția de a se insinua proteic sub formele consacrate. Las la o parte ipocrizia cu pretenții de neconformism a celor mai versați dintre confecționerii de piese, care strecurau ici-colo cite un „adevăr” la zi, spre satisfacția epidermică a galeriei. Ei reușeau nu o dată să înșele o parte a publicului, alcătuit la urma urmei din oameni normali, sătisiți de indoctrinarea prin cuvîntări evident magistrale și prin lecții politice scurgîndu-se din aceste magistrale de nămol ideologic. Ei erau bucuroși oricînd să li se ofere, într-un ocean de iluzii, măcar citeva aluzii. Autoeliminîndu-se, prin fals și fraudă, din cîmpul teatrului, făcăturile cu pricina nu pot aspira niciunul la condiția artei și, ca atare, nu pot fi luate în seamă nici la procesul de reconsiderare și restituire a valorilor culturii teatrale.

Nu trebuie să ne mulțumim însă cu simpla și fireasca autoexcludere a aluvunilor conjuncturiste acumulate în matca teatrului, așa cum nu ne putem mulțumi cu simpla și flescă autoexcludere a partidului comunist din spațiul social și politic al țării. Este greu de presupus că inventatorii de conflicte mellorist-socialiste, mercenarii culturali ai doctrinei „omului nou”, schițată de Nicolae, Elena și Tamara, nu vor continua să defraudeze teatrul, schimbîndu-și doar patronul. Nu convingerile lor filosofice și morale i-au adus în penumbra tronului dictatorial, ci vocația lor de a servi. Pentru mulți bani și pentru puțină celebritate. S-ar putea ca un mercenar sau altul să se apere explicînd că a făcut „concesii” pentru a salva ideea. Ar fi o înșelătorie. Însăși ideea, dacă exista, era o concesie (morală și artistică), o minciună. Celelalte, micile aluzii, nevinovatele înșepături de purice erau, de fapt, concesiile, pe care le făceau pentru a cîștiga bunăvoința publicului. De unde și dragostea exemplară a Casei Științei pentru piesele lor. Un mercenar nu renunță decît dacă e scos definitiv din luptă. El se va oferi patetic noului stăpîn, democrația, pentru a servi, cu aceleași mijloace, alte idei. Să nu ne mire, deci, dacă vom descoperi semnaturile mercenarilor pe texte, la fel de false, despre libertate, revoluție și democrație, așa cum descoperim, cu perplexitate, sub faldușii democrației, semnaturile unor stegari glorioși ai Partidului, directori acum de publicații așa zis independente, dorîndu-se și directori de conștiință. Să nu ne mire, de asemenea, dacă regizori și redactori generoși vor deschide porțile teatrelor, editurilor, radioului și televiziunii spre a pătrunde aici alte manufacturi, executate după vechile matrițe nițel șterse de praf, ale acelora care s-au obișnuit să lucreze cu materialul clientului. Să nu ne mire nici dacă o parte a publicului — să sperăm din ce în ce mai mică — se va lăsa înșelată de stîlcirea calpă a metalului sustras din epoca de aur. Nimeni nu a fost mai abil decît mercenarul cultural în a-și însuși tehnica democratică a teatrului pentru a sluji pe dușmanii democrației, nimeni nu a fost mai tenace și mai insolent în asaltul dat la porțile teatrelor, ale televiziunii și ale editurilor, imbrîncindu-i înlături nu numai pe contemporani, dar și pe Shakespeare sau Caragiale.

Vorbînd deci de teatrul românesc și de reconsiderarea lui, m-am gîndit, natural, numai la valoare, care a existat și continuă să existe, deși a fost vinată cu disperare de poliția culturală a defunctului Consiliu al Culturii și Educației Socialiste, nu și la înșghebările monstruoase ale alcătuitoarelor de piese după „comenzile sociale” ordonate de plenare, consfătuiri și alte deliruri paranolice sau alcoolice ale comanditarilor de partid și de stat. Acestea din urmă n-au făcut niciodată parte din spiritualitatea teatrului românesc, ci numai din bugetul lui.

Prin urmare teatrul e bun așa cum este, ca formă străveche a democrației, și nu e nevoie a fi reformat, ci restituit publicului, laolaltă cu valorile pe care arta le-a creat fără întrerupere.

Dumitru Solomon

SPECTACOLUL POLITIC SPECTACOLUL TEATRAL

Pregătisem pentru această suprafață de hirtie o însemnare cu iz cehoviano-balcanic. În ultima clipă, am renunțat; spectacolul măruntelor mizerii și al penibilităților omenеști nu e pentru acum; Mureșu-i în singe, România-l plinge; l-am văzut pe Dinu Manolache interpretind citeva pagini din Caragiale și mi s-a părut jenant. Nu actorul, nu Caragiale, ci neinspirata inserție a acestei emisiuni, a acestui ciob de teatru într-o duminică a lacrimilor... Caragiale e „universalul” nostru pentru că a putut fi intransigent cu generozitate și ironic pînă la amicitie nestrămutată cu toți convivii săi, cîlă vreme ființa acestei națiuni nu a fost amenințată. Cit e Caragiale de Caragiale, cînd a fost să se apropie de țărani a uitat să mai fie ce era (Năpasta). Cred că Europa încă începe pentru noi abia de la Carpați în sus. O Europă de care în partea apuseană ne tol desparte o fișie de noapte asiatică. Mi s-a părut o mizerabilă glumă levantină, să-l pui pe Caragiale în confruntare pe micul ecran cu „ACTUALITĂȚILE” din Tirgu Mureș. Caragiale mi-a părut un ciinos la suflet. Miticii lui mi s-au arătat a fi niște excreții umorale ale genialului nostru, niște inverșunări literare literaturizate, fără obiect. Ei bine, Miticii lui Caragiale nu există în Ardeal! Un dramaturg universal e valabil numai pentru fișia extrem orientală din România mare!? Da; e valabil doar pentru anii de toropeală și saț; și în viitor, poate, pentru anii cînd politica va redeveni prilej de asasinat al plictiselilor! La Tirgu Mureș a fost arsă pe rug o vrăjitoare, în

1752; în 1753 — un vrăjitor! N-are rost să fac trimiteri bibliografice! La Tg. Mureș a stăruit ceața huruitoare a secolului XVI din Europa centrală, mai bine de încă un secol! Rog, scrieți careva o comedie despre această perioadă! Numai lectura savant făcută de Mircea Iorgulescu, la rîndul său împins la atare subtilități de dictatura comunistă, descoperă gravități europene, în textele lui Caragiale. Poate puțin trase de păr... La nivelul spectatorului venit în sală la a 15-a reprezentare cu piesele lui Nenea Iancu, înțelegerea se desfășoară, de obicei, cel mai adesea, — nu trebuie să ne fie rușine a o spune —, la nivelul chicotelilor și al degetului întins spre alții.

Umor sinistru poți descoperi în cele întimplate în orașul de pe Mureș, dar la acel umor ai acces numai ca victimă hiperlucidă. Hiperlucidă, nu resemnată. Vom ieși în Europa cu o înfățișare mai aproape de propria noastră ființă poate cînd vom descoperi cum ne-am putea minui destinele într-o zonă umană în care continuă să aibă loc implozia secolelor trecute înlăuntrul anului curent. La Tg. Mureș a avut loc — și, cu disperare scriu, va mai avea poate loc — un spectacol al străzii către care și celelalte națiuni se uită cu stringere de inimă. Pe care scenă ar putea să încapă? Teatrul rămîne, totuși, o jucărie în miinile lui Hamlet. Iar „Hamlet” nu e teatru. E o tragedie.

Paul Cornel Chitic





Stimată redacție!

Vă trimit spre publicare acest modest articol scris cu ocazia „Zilei Mondiale a Teatrului”. Dacă nu puteți să-l publicați din diferite motive doresc să-l dați revistei „22” sau „României literare”. (Sînt profesor de educație fizică la Școala cu clasele 1—8 nr. 2 Zalău, unde mai predau franceza și muzica. Am fost, sînt și voi fi mereu preocupat de TEATRU și de FILM. În anii studenției am făcut parte din trupa „Teatrului studențesc PODUL”. Pînă voi ajunge acasă, la Tirgu Mureș, fac teatru cu copii de la școală și fac cite un drum la București, Cluj sau în orașul natal, pentru a fi la zi cu mișcarea teatrală, pentru a vedea ultimele producții teatrale.)

Vă mulțumesc, cu respect,
Barătosi Iosif Gavril

P.S. Fiți îngăduitori cu textul trimis. E prima oară cînd trimit un material spre publicare.
Dumnezeu să vă binecuvinteze!

Zalău, 27 martie 1990

Teatrul Național din Tirgu Mureș, imediat după revoluție, dorind să contribuie la contul „Libertatea 1989”, a pus pe atîș, în acest scop, două spectacole cu piesele **Irgalmas hazugság (Minciuna consolatoare)** la secția maghiară și **Trăsura la scară** la secția română. Dacă primul spectacol a putut fi vizionat, al doilea nu s-a reprogramat mai tîrziu, din lipsă de spectatori.

Nu e nici o aluzie aici; cetățenii — indiferent de naționalitate — merg mai rar sau nu mai merg deloc la teatru. Și asta nu numai la Tirgu Mureș, ci în toată țara. S-ar părea că unora dintre spectatorii mureșeni — și nu numai lor — nu le mai place atît de mult ca pînă acum teatrul jucat pe scena clasică și au vrut să încerce un experiment teatral nemaîncercat la noi — după cite știm — pînă acum: happeningul. Așa au ieșit ei pe „scena străzii”, împreună cu alți cetățeni de aiurea — care n-au fost niciodată la un teatru și n-au jucat niciodată teatru —, după o prealabilă pregătire, cu „recuzita” necesară: pietre, sticle incendiare, bite și ce au mai găsit la îndemînă, „jucînd” nu numai pentru ei înșiși, ci pentru lumea întreagă — îngrozită de oribilul „spectacol” — un „teatru” al violenței, al terorii, al fricii, al groazei, al cruzimii, al disperării, al urii, al neîncrederii, al rușinii...

„Încercarea” s-a soldat cu un regretabil — puțin spus — eșec. Rezultatul: cîțiva morți și zeci de răniți. Printre victimele „experimentului” (cine l-o fi organizat?) se numără și mulți nevinovați. Aceștia nu cunoșteau, se pare, o cugetare mereu actuală, care se adresează tuturor celor ce vrem să ne păstrăm demnitatea umană: „De omul care nu are nimic în cap să te ferești. El va avea întotdeauna ceva în mînă”.

Și toate acestea s-au petrecut — incredibil — într-o perioadă în care am putut revedea în cadrul emisiunilor Televiziunii Române — „Ce dumnezeiască fericire!” — cel mai bun spectacol al anului 1986, cu piesa **Livada cu vișini** de Cehov, interpretat de secția română a Naționalului tirgumureșean în mizanscena regretatului regizor maghiar Harag György, spectacol care merită un turneu în lumea întreagă, și cînd, la Tirgu Mureș, se joacă o nouă premieră, o minunată reprezentare după o dramatizare a nuvelei **Smerita** de Dostoievski, care ne învață că nu trebuie să ne lăsăm înșelați de falsă idee că „totul e permis” și al cărei leitmotiv ne sfătuiește pe toți cei de naționalitate oameni și a căror patrie este „Terre des hommes” să urmărim îndemnul lui Iisus: „Oameni, iubiți-vă!”.

Pînă pe data de 16 martie spectacolul cu **Smerita** s-a jucat de două ori: în 13 martie — premiera, și apoi în 15 martie. L-am urmărit pe cel de-al doilea. Spectatorii ocupaseră doar un sfert din fotoliile stalului.

Dacă mureșenii, chiar puțini 1a număr, români și maghiari deopotrivă, ar fi văzut spectacolul și i-ar fi receptat mesajul nu credem că s-ar fi întîmplat ceea ce s-a întîmplat, pentru că ei nu ar fi permis niciodată așa ceva; căci sîntem convinși că ARTA este cale spre IUBIRE așa cum IUBIREA este cale spre MÎNTUIRE.

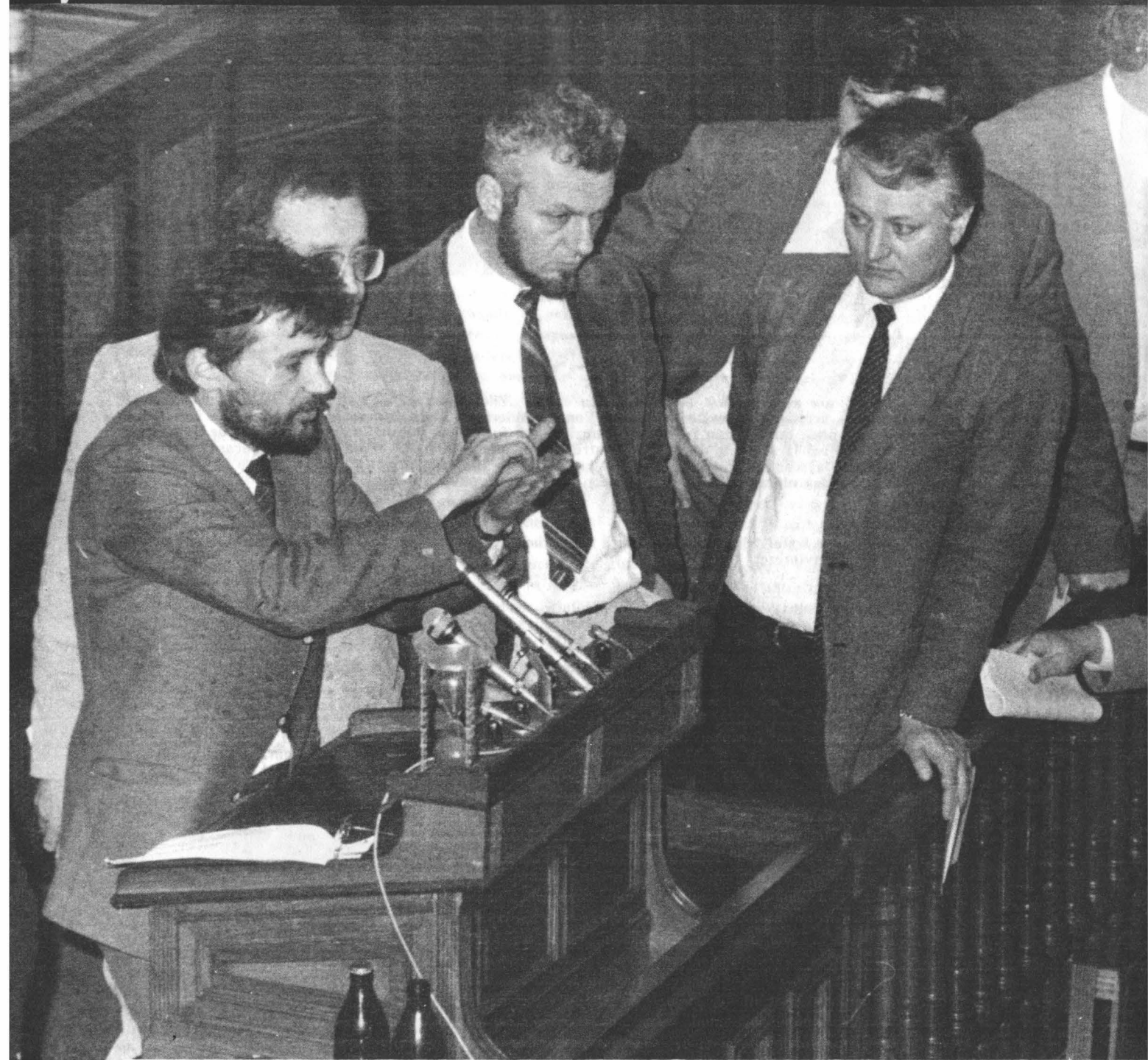
Oameni! locul vostru, acum, este la Teatru, unde învățați să vă iubiți aproapele, și nu pe stradă atunci cînd — și cum — nu trebuie. Iar aproapele vostru, după Gandhi, adeptul nonviolentei — care se referă la învățăturile lui Buddha — nu este doar familia voastră mai mică sau mai mare sau cercul vostru de prieteni („Ne reculegem într-un cerc închis Ce nu permite ochilor s-admire”), ci toată omenirea, ba chiar mai mult decît atît; tot ceea ce are viață, tot ceea ce este viu, tot ceea ce trăiește în această lume, în acest Univers în care „Spiritul mișcă materia” (Vergilius).

Oameni de pretutindeni! umpleți din nou sălile TEATRULUI care vă aparține, care vă dorește și care — ca și pînă acum și mereu de acum înainte — vă așteaptă cu dragoste. „Un popor care nu-și ajută și nu-și promovează teatrul, dacă nu e mort e pe moarte.” (Federico Garcia Lorca).

Barătosi Iosif Gavril

FIGURANȚI ȘI VEDETE

Pînă la 22 decembrie 1989, domnul Virgil Andrei Vătă a fost regizor la Teatrul de Stat din Turda. Viltoarea evenimentelor l-a adus în fruntea Partidului Democrat cu sediul la Cluj și, apoi, în Consiliul Provizoriu de Uniune Națională. Discuția pe care am avut-o cu domnia-sa în ziua de 16 martie n-a putut, de aceea (și nici n-a urmărit), să ocolească legătura — oricum inevitabilă — dintre teatru și politică.



- Cum ați ajuns din teatru în politică?
- Foarte simplu. Am sărit pîrleazul.
- Sînt chiar atît de apropiate?
- Foarte apropiate. La fel ca în teatru, și în politică există un corp de actori, apoi figuranți (unii, mai răsăriți), apoi regizori de culise, sufleori și așa mai departe. Parlamentul e prima scenă a țării.



— **Și dumneavoastră pe ce post sînteți încadrat aici, de regizor sau de actor?**

— În orice regizor există un actor ratat; cel puțin, așa se spune. Iar politica le presupune pe amîndouă. Aici e foarte grav să fii numai actor sau numai regizor. Oricum, e nevoie de vedete. Singurul lucru greu de stabilit este cărui gen îi aparține politica — dramei, comediei sau tragediei. Deocamdată, la noi politica a devenit, cu ajutorul televiziunii, un serial de succes.

— **Totuși, care socotiți că ar fi genul dramatic predilect al C.P.U.N.? Poate că de pe scenă lucrurile se văd altfel decît din stai...**

— Exersăm diferite genuri, de la o oră la alta. În ultimele zile (e vorba despre săptămîna în care s-a dezbătut proiectul Legii electorale, n.n.), am trecut de la tragedie la dramă și apoi la comedie bufă — de pildă, atunci cînd a fost repus în discuție articolul 6, votat deja. Fiindcă ați adus vorba despre asta — ca în orice teatru, se discută foarte mult despre spectator, dar e vorba despre un spectator abstract, fără fizionomie și personalitate... Mi-amintesc de o schiță a domnului Dumitru Solomon, ceva cu „spectatorul mediu” care nu e nici prost, nici deștept; nici cal, nici măgar — cam așa e și spectatorul despre care se vorbește în parlament. Se face multă teorie, apar confuziile capitale de rigoare... Avem și un director de teatru, iar repertoriul, ca de obicei, stîrnește dezbateri aprinse.

— **Bănuiesc că și distribuirea rolurilor, mai ales că există forțe și categorii actoricești atît de diverse.**

— Exact. De pildă, F.S.N. alcătuiește figurația fără studii de specialitate. Ei spun mereu „nu vrem să facem politică”, la fel ca și figuranții care spun că ei pot face oricînd și altceva decît teatru. Sînt apoi partidele, care au absolvit un I.A.T.C. politic.

— **Chiar și cele nou înființate?**

— Imensa majoritate a partidelor nou înființate e formată din tineri care-și asumă responsabilitatea unei perspective, a unui scenariu de viitor. Ei gîndesc programatic și luptă pentru un repertoriu solid. F.S.N. este pentru teatrul muzical-coregrafic, mai exact pentru spectacolele de muzică și lumină (lămpașe, figurație specială), decî pentru teatrul de mare montare, comercial. Asta și explică succesul de public.

— **Nu mi s-a părut că vreunul dintre partide ar disprețui „efectele speciale”. Am văzut și cîteva numere de teatru popular, cred că P.N.Ț.-c.d. îl practică.**

— Da, asta e specialitatea țărăniștilor. Oricum, partidele tinere sînt instituții mai serioase. Păstrînd analogia cu teatrul, să mai amintim că au loc repetiții; publicul e invitat în sală, din care iese cînd se plictisește; avem și un public de premieră, mai snob; nu lipsesc criticii, care stau la etaj — uneori sînt mai mulți critici decît actori; o reprezentație a fost suspendată din lipsă de spectatori... mai exact, de actori.

— **Dar și cînd apar vedetele! Apropo, cine credeți că a organizat show-ul domnului Mazilu?**

— A fost un spectacol de tip „șușanea”, în care vedetele se autoinvită.

— **Dar am înțeles că sînt vreo 23 de trupe care l-au angajat ori sînt gata s-o facă...**

— Noi nu! Eu cred că e tot o afacere de teatru comercial.

— **În legătură cu asta, ce se întîmplă cu subvențiile? Sau funcționează tot autofinanțarea?**

— Spre deosebire de teatrul adevărat, aici încă mai funcționează. (Din păcate, nu există nici o deosebire, n.n.) Subvențiile au crescut foarte puțin. (Aceași observație, n.n.) Dar guvernul nu trebuie să uite că, fără teatre, nu va avea nici spectatori la spectacolul din 20 mai, cînd se vor selecționa viitorii 387 de actori ai teatrului național — „I.L. Caragiale”, bineînțeles. Riscînd să dezamăgesc publicul, trebuie să spun că pînă acum nu s-a jucat Caragiale, ci Shakespeare — **Mult zgomot pentru nimic** (și, cu această ocazie, țin să dezmint zvonurile potrivit cărora, ca regizor, aș fi avut vreun rol în această piesă). **Scrisoarea pierdută** o să se joace la alegeri. Deocamdată mai jucăm și Pirandello — **Șase partide în căutarea unui loc în parlament**, de exemplu. Oricum, decorul (clădirea Parlamentului) e mai bun decît spectacolele, care sînt de toate felurile, chiar și happening-uri, ale căror replici se scriu pe urmă; scenariile se publică în „Monitorul oficial”. Aștept invitația unui teatru de a monta un spectacol pe baza acestei dramaturgii originale.

— **Chiar, ce planuri de viitor aveți... după 20 mai?**

— Un regizor, dacă rămîne într-un singur teatru, riscă să ajungă un mic dictator (deși trebuie, totuși, să-și formeze o trupă a lui). În teatrul politic, contractele sînt de 4 ani, iar concursul e public. Noi o să avem acum primul concurs liber, democratic și, să sperăm, corect. Deci, să așteptăm. Pînă una-alta, peste o săptămînă începe marele festival (campania electorală), la care sperăm să obținem un premiu. Îmi voi și asuma regia unor spectacole!

(Convorbire realizată de Alice Georgescu)

CE SE ÎNTÂMPLĂ ÎN TEATRE?

Unele teatre au deja șansele consfințite. Naționalul bucureștean îl va avea la cirna sa pe Andrei Șerban. „Bulandra” îl așteaptă pe Liviu Ciulei. Giumăștii a fost acceptat de Vlad Mugur. La Teatrul de Comedie s-a reîntors, ca la o primă dragoste, Lucian Giurchescu. Cite se întâmplă, se întâmplă ca și cum nu s-ar fi petrecut nici un coșmar între timp. Teatrul Mic și Rômulus Vulpescu s-au ferecat într-o muțenie, probabil foarte curînd explozivă. Cel puțin față de acestea avem datoria să fim răbdurii, în expectativă. Pînă la intrarea acestor teatre în arenă, eventualele fricțiuni și accidente intestinale sînt minore. Se apropie momentele cînd regizorii exilați se vor înfrunta cu cei care se simțeau pînă mai ieri încarcerați! Pe primii îi avantajează hăul libertăților în care au trebuit să-și instaleze singuri norme, rigori și teluri. Vor stîrni în spectatori noștri — oh, nu mă refer la snobi, la aceste locomotive ale gustului public! — interesul enorm despre care cu greu te poți abține a-l socoti sigur sută la sută? Ceștilalți, „băștinașii”, vor izbuti să rupă zăgazurile care în subconștient încă se mai fac resimțite? Cit de altfel e, bunăoară, Lucian Giurchescu de azi față de cel pe care ni-l aducem aminte? Dar nimbul lui Liviu Ciulei? Cum va străluci? Și pînă unde va avea ecou luminozitatea sa? Andrei Șerban este încă o enigmă pentru noi, spectatori.

Așadar, în teatre ceva se întîmplă. Reînnodarea unui fir curmat de peste două decenii. Teatrul a avut întotdeauna o viață a sa, proprie, bine separată și bogat condimentată față de ceea ce se întîmplă în jurul său. În interiorul unui teatru se pot dezlănțui furtuni, în timp ce dincolo de zidurile sale domnește o surizătoare acalmie. Azi, în lumea de dincolo de scenă se stîrnesc furtuni, vertijuri, minii. Care răzbat și printre actori.

UN TEATRU BULVERSAT DE PROPRIA-LI LIBERTATE pare a fi cel din Piața Neamț. Cu chiu cu vai, aici se repetă o piesă a lui Matei Vișniec în regia lui Nicolae Scarlat. Stare de spirit infernală! „Nu avem public! Se joacă scrișnit cite un spectacol pe săptămîna! Dorințe aeriene! Nimănui nu-i place nimic! Nici un fel de regizor, nici un fel de autor nu pot fi acceptați în unanimitate pe scena noastră! Toată lumea vrea să plece în

București sau peste hotare, întrucît nici textele nici regizorii nu corespund aspirațiilor lor revoluționare! Doi actori, deocamdată doar doi, și-au dat demisia! Un singur regizor: Nicolae Scarlat! Toți sînt dispersați, nu se poate conta pe o distribuție. În urmă cu o lună de zile a avut loc o vizionare a spectacolului de producție a studentului Ion Minzatu cu piesa **Cafeneaua** de Goldoni. După discuțiile avute, spectacolul a fost oprit de către colectivul artistic pentru că nu se ridică la nivelul așteptărilor artistice **obligatoriu** pentru ștacheta Teatrului Tineretului din acest moment! Un refuz perfect îndreptățit!” (Mircea Zaharia, fost director, e încă director întrucît nimeni nu vrea să-i ia locul!).

Așadar se joacă scrișnit. Public în scădere, ori deloc!

PUBLICUL ÎN SCADERE VIZIBILĂ, ni se anunță de la Iași. Teatrul Național din capitala Moldovei are un prestigiu indiscutabil. Dar, acum, singurul spectacol la care se mai vine este **Scadența** lui Elias Canetti, spectacol socotit în acest oraș ca fiind premonitoriu. Premiera lui a avut loc la 19 decembrie 1989. „Scadența”, un cuvînt care s-a intrupat în realitate... Din spectacolele pe care Naționalul ieșean le rulează se face înțeles că interesul publicului e încă difuz; sau confuz; în orice caz, neexprimat; și imprecis; nici nu poate fi altfel. Oricum, preferințele se îndreaptă către dramaturgia occidentală care a lipsit atîția ani de pe afiș. Pe de altă parte, mai aflăm de la Naționalul ieșean, publicul așteaptă un „teatru fără cenzură”, o dramaturgie care, dintr-un motiv ori altul, nu s-a putut juca înainte de 22 decembrie. Dramaturgia română de sertar nu a apărut încă pe piață. Textele care au parvenit la secretariatul literar sînt datate; dacă ar fi putut fi socotite disidente pe vremea dictaturii, azi au aerul unor piese de muzeu. Ca atare, alternativa așteptată de public este greu de aflat. Propunerile regizorilor vizează aceleași texte mari ale dramaturgiei românești și universale: Caragiale și Cehov, spre nemulțumirea unui public doritor de spectacole de divertisment, de comedii bulevardiere de care s-a simțit frustrat. „DIVORȚUL” între creatorii unui teatru național și publicul lor cred că va continua pînă se

va deschide cutia valutei și pînă vom putea readuce pe scenă pe Tennessee Williams, O'Neill, Giraudoux, Pinter, Beckett. Dramaturgia, ca și întreaga literatură de altfel, va trebui scrisă de acum încolo” — apreciază dl. Val Condurache. Și adaugă: „Nu neg dramaturgia de valoare a ultimei jumătăți de veac. A EXISTAT, ÎNSĂ, ÎNTRE SCRITOR ȘI PUBLICUL SAU UN PACT DE SCRITURĂ-LECTURĂ SUBVERSIVĂ CARE A MIZAT PE AMBIGUITATE, ECHIVOC, PE COMPLICITATE ȘI ALUZIE. ACEST PACT A ÎNCETAT SA MAI FIE NECESAR. Acum se va vedea care din textele de „dinainte” însemnau mai mult decît această complicitate”.

DA! FLUCTUAȚIA PUBLICULUI E ÎN FUNCȚIE DE EVENIMENTELE SOCIAL-POLITICE ALE ȚĂRII. Faptul se confirmă și la Oradea; în acest oraș, în acest teatru, directorul Mircea Bradu a rămas să fie director din voința colectivului. Mircea Bradu declară că teatrul din Oradea va rămîne un teatru de înaltă ținută artistică a repertoriului. Dar, pînă una alta, are un singur regizor la secția română — Laurian Oniga; care montează și pentru secția maghiară; dar în această secție se petrec frămîntări. Actorii doresc să-și configureze o nouă organizare în cadrul aceluiași teatru; adică fără separatism de sediu. În acest oraș — nici un semn de manifestare șovină; în teatru, regizori români și scenografi maghiari colaborează excelent. Dar se simte nevoia de actori tineri. Vor colabora regizori din Capitală și din țară: Dragos Galgoțiu deja s-a apucat de lucru. Teatrul are — mai precis spus, va avea — schimburi de spectacole cu străinătatea. Așadar, speranțe, proiecte.

O CONFIRMARE VINE ȘI DE LA TEATRUL „NOTTARA” DIN BUCUREȘTI. Problema numărul unu este, desigur, PUBLICUL. După o perioadă de stagnare, dar nu totală, care n-a durat mai mult de două săptămîni (cam între 6-20 ianuarie), curba de frecvență a spectatorilor la teatru a început să crească continuu, dovadă că — sperăm cu toții

teatrul își recîștigă locul în sfera de preocupări și interese a locuitorilor din București, în ciuda multiplelor focare de interes care îl concurează. „Dimpotrivă, așa spune că tocmai în actuala conjunctu-

TEATRUL ROMÂNESC ESTE ÎN REFLUX ORI STĂ LA PÎNDĂ?

ră de dizarmonie, nelinește, agitație, teatrul poate constitui o tot mai dorită oază de continuitate și armonie și, în cele din urmă, de normalitate și stabilitate. Teatrul este privit (de către Victor Ernest Mășek, după cum spun și cuvintele sale) drept un refugiu. Desigur, acest lucru nu absolvă teatrele de obligația de a regîdi oferta artistică în funcție de noii parametri socio-politici și de a reinnoi, deopotrivă, repertoriul și mijloacele de expresie. Cît despre repertoriu, noul director al Teatrului „Nottara” declară: „nu cred că tematica trebuie să vizeze precumpănitor și obsesiv perioada depășită (adică „epoca de aur”). Nu avem suficientă distanță istorică și emoțională, afectivă, spre a putea da consistență interpretărilor noastre privind situația existențială a omului în condițiile dictaturii, spre a da un grad de valabilitate general-umană capabil să intereseze nu numai pe cei ce au suportat ci și pe oricine, de oriunde”.

Victor Ernest Mășek, un estetician al teatrului românesc, repune laconic în discuție problema disecată și de către Val Condurache: **DRAMATURGIA CONTEMPORANĂ.**

■ **DRAMATURGIA, SCENA ȘI STRADA...**

Mass media și strada sînt două concurente serioase cel puțin pentru moment. „S-ar putea chiar discuta despre spectacolul străzii”, e de părere regizoarea Sorana Coroamă-Stanca. Ea lansează întrebarea: „nu ar fi, oare, cazul ca teatrul să coboare în stradă și în piețe așa cum se întîmpla în Evul Mediu?” Este o sugestie pînă la un punct și parțială și înșelătoare, oarecum „Personal — declară doamna Stanca — nu cred nici în „refluxul”, nici în „statul la pîndă” al teatrului. Nu cred nici în „machiaje cosmetice”. Există momente de nedumeriri, de derută, de căutări, dar și de speranță. Teatrul, dintotdeauna, a răspuns unor nevoi afective și mentale ale omului. A răspuns și nevoilor omului de a trăi

în societatea pe care și-a creat-o. Dar, — o întreb eu — oare care sînt acele nevoi, cine le descoperă și le definește?”

■ **TOT DESPRE TEATRU, DAR DESPRE TEATRUL TV.** Aceași doamnă Sorana Coroamă-Stanca declară că televiziunea posedă spectacole excelente din anii '60—'70, ba chiar și rarissime excepții, din anii '80, dar oferă telespectatorilor, nu înțelege de ce, reluări care dovedesc o totală inadecvare la interesul și dorința publicului de astăzi. „Teatrele, cu toatele, se află în derută, nu știu ce să păstreze și ce nu din vechiul repertoriu, așa că tatonează terenul. Din păcate, prea puține spectacole își păstrează fie valabilitatea, fie prospețimea, ba chiar rar capătă o nouă și superbă rezonanță”. Iată o opinie cu care sîntem întrutotul de acord.

■ **ȘI ACUM, O SURPRIZĂ...**

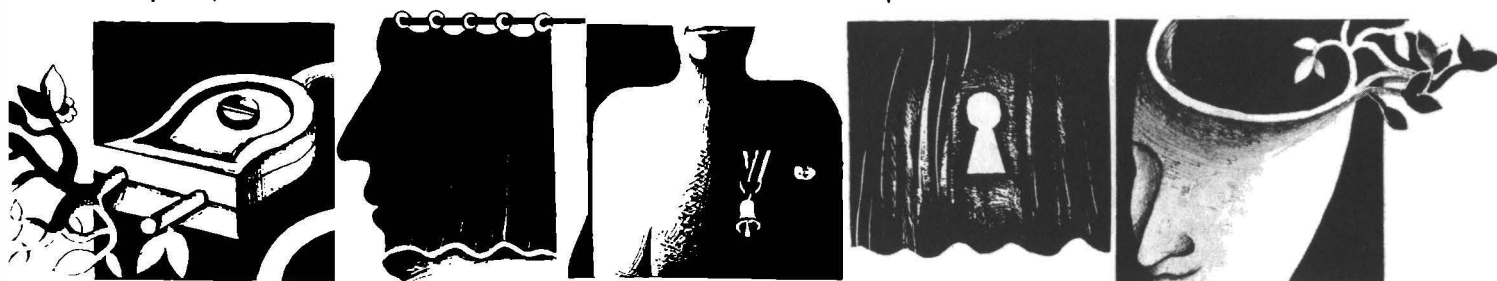
„**AVEM PUBLIC. REVOLUȚIA LA NOI A ÎNCEPUT CU MOBILA ȘI DURERER**” e a continuat cu **O scrisoare pierdută. A FOST UN ACT SEMIREVOLUȚIONAR SMULGEREA APROBĂRII PENTRU VĂRUL SHAKESPEARE.** Spectacolul străzii e mai interesant decît ce se întîmplă pe scenă. Ne putem, însă desfășura activitatea fără să trebuiască să ieșim cu «scena» în stradă, adică în piața publică”, afirma cu seninătate dl. Boroghina, directorul care a rămas director și după revoluție. „Am început **Pietonul văzduhului** de Eugen Ionescu cu toată încrederea în foarte tînăra regizoare Andreea Vulpe. Avem proiecte mari: Shakespeare, Jarry — două cupluri de regi ucigași: perechea Macbeth și perechea Ubu; regia va fi semnată de Silviu Purcărete. „Noi încă înainte de revoluție”, ne mărturisește dl. director Boroghina, „l-am invitat discret pe Andrei Șerban să vină în țară și să realizeze un spectacol pe scena Teatrului Național din Craiova; aveam promisiunea lui Ion Traian Ștefănescu că va fi obținută aprobarea cabinetului 2. Acest act de cutezanță l-a

determinat pe Andrei Șerban să dorească a se ține de cuvînt; regizorul român cunoscut pe două continente vrea să realizeze în co-producție — Teatrul Național din Craiova și Teatrul Național din București — o piesă a unui dramaturg canadian iar pe scena craioveană **A 12-a noapte.** Revoluția la noi s-a petrecut fără seisme”. Regizorii români Silviu Purcărete, Cristian Hadjiculea și cunoscuta scenografă Doina Levința vor lucra pentru acest teatru a cărui cotă este în ascensiune.

■ **UN PARADOX SAU O PREMONIȚIE?** Oare aceasta va fi, cît de curînd, soarta întregului teatru românesc?

O anchetă conținînd numai cîteva întrebări, realizată în toate, în absolut toate teatrele din România, nu poate duce la cunoașterea destinului teatrului românesc. Și aceasta mai întîi pentru că destinul teatrului nostru românesc nu e o medie aritmetică a destinelor tuturor instituțiilor teatrale. Mai apoi, pentru că un regizor sosit într-o trupă poate produce minuni. Imprevizibile. Cruciale. În al treilea rînd, pentru că e posibil ca un teatru pe care îl socotim cu nimic mai presus decît media, întors dintr-un turneu peste hotare, unde a reunit un succes răsunător, să ne schimbe chiar nouă viziunea despre valoarea acestui teatru. În al patrulea rînd, pentru că destinul teatrului românesc implică accesul fiecărei trupe la șansa de afirmare peste hotare. Iar în ultimul rînd, dar nu și cel din urmă, fiindcă teatrul are nevoie pentru a fi, pentru a se dezvolta și evolua, de o pace economică și socială chiar dacă această pace e hărțuită pe dinăuntru de propria-i mișcare continuă și adesea surprinzătoare. Pretenția de a afla ce se va întîmpla cu teatrul românesc mîine trebuie, deocamdată, să se rezume la intenția de a ști ce se petrece cu fiecare teatru în parte. Ancheta continuă.

Paul Cornel Chițic





IDEI

Henri Wald

LUCIDITATEA TEATRULUI

„Fiți siguri că era ceva putred în... Anglia, în ziua cînd a scris Shakespeare că e ceva putred în... Danemarca!”
G.M. Zamfirescu

Teatrul este singura artă care, prin însăși esența ei, este menită să exprime cel mai echilibrat unitatea umană dintre sensibilitate și intelect, afectivitate și rațiune, acțiune și idee, cuvînt și imagine, prezență și absență. În definiția teatrului, **spectacolul** este doar genul proximal; diferența specifică este **dialogul**, cu tot ceea ce îl însoțește: intonație, accent, debit, ritm, mimică, gesturi. În vreme ce muzica și plastica apleacă dualitatea omului de partea sensibilității, iar literatura o înclină de partea intelectului, teatrul — dialog înscenat — o menține în echilibru, prin trăirea conceptelor și conceptualizarea trăirii.

„Cele două libertăți în modul în discuție al creației sint concretitudinea și esența”¹ scria Camil Petrescu.

Opunîndu-se naturalismului, care dezechilibrează teatrul în favoarea sensibilității, și expresionismului, care îl dezechilibrează prin supradimensionarea ideilor, Camil Petrescu năzuia spre o dramă a cunoașterii și a lucidității. Idealul său era **Hamlet**, pe care o socotea „cea mai substanțială dintre toate”², deoarece „eroul dramei nu e în conflict nici cu fatalitatea cerească, nici cu determinismul biologic și, ceea ce e surprinzător, nici cu celelalte personaje”³, ci cu propria conștiință.

Ceea ce Camil Petrescu numește „conjunctul integrării esenței în concret”⁴ se realizează diferit în teatrul tradițional și în cel de avangardă: primul **coboară** de la concept la trăire, celălalt **urcă** de la trăire la concept. De aceea, primul era amenințat de **izolarea** de viață, iar al doilea este pîndit de primejdia dizolvării în viață, mai ales după ce se dezbară de ce socoate el „minciunile” retoricii tradiționale: expunere, intrigă, desfășurare, deznodămint.

Arta nu este însă niciodată însăși viața, ci expresia unei atitudini umane față de ea. Teatrul este fidel esenței sale numai dacă ia **atitudine critică** față de viața contemporană. Fotografia, cinematograful, televiziunea au eliberat teatrul de obligația de a oglindi viața și de a o compensa cu povești. El poate, în sfîrșit, să devină el însuși: conștiința critică a unei epoci, reprezentată în cele patru dimensiuni spațio-temporale ale jocului scenic.

Actualitatea face parte din însăși definiția teatrului. Spectacolul teatral este un act dramatic. Spre deosebire de literatură, care se scrie în absența cititorului și se citește în absența scriitorului, teatrul se desfășoară atît în prezența actorilor, cît și în prezența spectatorilor. Fie că se referă la trecut, fie că se referă la viitor, reprezentația teatrală este totdeauna prezentă și interesează prezentul. Teatrul inactual este, în sens strict, o **contradicție** în termeni, iar teatrul actual este un pleonasm. Teatrul este totdeauna contemporan. Actualitatea reprezentației teatrale face ca un text dramatic să rămînă contemporan. Altfel este literatură. „Drama citită este așadar într-o mare măsură povestirea unor acțiuni sau evenimente sufletești proiectate în trecut sau viitor. Prin aceasta, drama tinde la citire să elimine factorul propriu-zis dramatic, care este al acțiunii prezent nemijlocite. Marea problemă pe care o pune drama constă astfel în mijloacele care trebuie găsite pentru a transforma acțiunile trecute sau viitoare în acțiuni prezente, pentru a menține drama într-un prezent neîntrerupt”⁵. Actualitatea teatrului constă, în primul rînd, în faptul că principalul „semnificant” este un om viu, în carne și oase, care vorbește și se mișcă aici și acum: actorul. „Dacă vrem să știm ce este teatrul trebuie să ne întrebăm ce este un act, deoarece teatrul reprezintă actul și nu poate reprezenta altceva”⁶.

Creatoare de noi idei este vorbirea, care, sub presiunea convorbirii, neagă, întreabă și afirmă. Scrierea nu poate decît să păstreze nivelul de conceptualitate la care a ajuns gîndirea la un moment dat și de la care poate să se înalțe în continuare către concepte mai abstracte și mai generale. Numai vorbirea poate să transforme o stare sufletească în idee și să urce ideile, prin energia ei metaforică, pe trepte din ce în ce mai înalte de cunoaștere. Textele devin rodnice pentru gîndire numai prin convertirea lor în vorbire: lectură, dialog, discuție, dezbateri. „Emisiunea vocală, fruct al unei elaborări motrice foarte fine, termină o schiță de mișcare a întregului corp căruia îi concentrează



energia motrice în punctul cel mai favorabil: acela în care se situează aparatul fonatoriu, între corp, locul pulsațiilor și instrumentul gândirii noastre⁷. Deși dialogul teatral este **vertical**, adică orientat în direcția scenă-sală, spre deosebire de cel real, care angajează **orizontal** persoanele care discută, totuși dialogul teatral își păstrează o bună parte din forța educativă a convorbirii, datorită prezenței active a spectatorilor: atenție, gândire, riset, plinsete, aplauze etc.

Teatrul este arta menită să recupereze suprasegmentalele și paralingualele vorbirii — ton, debit, ritm, accent, mimică, gest — pierdute de textul dramatic. Teatrul ridică în cele patru dimensiuni ale spectacolului sensurile culcate în opera dramatică, explicitează pe scenă ceea ce este doar implicit în text. De aceea, unii dramaturgi însoțesc textul sortit să fie rostit pe scenă cu un text secund despre felul în care vrea autorul să fie rostite replicile; textul secund este un monolog al autorului despre dialogul actorilor. Uneori, monologul autorului mai vorbește și despre împrejurările în care se desfășoară acțiunea, despre starea sufletească a personajelor, despre ce au pățit înainte de intrarea în scenă, despre cum trebuie să fie îmbrăcați actorii etc. La noi, Camil Petrescu a excelat în asemenea texte auxiliare. El încerca astfel să asigure unitatea intimă dintre text și spectacol, care începea să fie stricată de îndrăzneala unor regizori.

Comentind teoria bergsoniană a comicului, Albert Thibaudet observă că „tragicul se întemeiază pe voință, așa cum comicul pe înțepeneală”⁸. El atinge aici distincția fundamentală dintre **tragedie**, care înfățișează eșecul unei **mari voințe** în luptă cu o limită mai tare decît ea, și **comedie**, care bicește **lipsa de voință** a unor oameni degradați la nivelul lucrurilor inerte și indiferente. După ce atrage atenția că „schimbarea nu stîrnește risul decît dacă e bruscă, adică dacă are un caracter mecanic”⁹, el conchide că „nimic nu e mai comic decît un om distrat, izolare individuală pe care risul social o corijează...”¹⁰ Rostul critic al risului apare și mai limpede în contrast cu surisul. „Se ride de cineva, nu se ride cuiva... Dar se suride cuiva”¹¹. Risul e polemic, surisul e liric. Tragedia se apropie de comedie pe măsură ce se descoperă că multe limite existențiale sînt doar limite istorice.

Viitorul comediei, ca și al tragediei, depinde de puterea oamenilor de a repune stăpînire pe propria lor istorie și de a izbuti să-i dea un sens din ce în ce mai uman. Pentru a reuși este neapărat nevoie nu numai de știință, ci și de conștiință, nu numai de coborîrea transcendenței pe pămînt, dar și de înălțarea omului în sfera valorilor supreme. Nu există comedie acolo unde nu există un ideal în numele căruia să se ridă de inerțiile care stau în calea atingerii lui. Cațavencu este comic numai pentru cine are conștiința adevăratei democrații. Prezentul apare derizoriu numai în contrast cu superioritatea unui viitor posibil. Dacă în tragedie eroiul este totdeauna înfrînt, în comedie triumfă cel puțin publicul.

Oamenii vin la teatru pentru altceva decît atunci cînd se duc la alte spectacole. La teatru se duc pentru ca, înțelegîndu-i pe alții, să se înțeleagă mai bine pe ei înșiși, iar la celelalte spectacole, pentru bucuria simțurilor. Totuși, diferențierea dintre teatru și cinema rămîne încă ezitantă și amestecul lor contrariază deseori publicul. O'Neill făcea prea mult film în teatru, iar Woody Allen face prea mult teatru în film.

Nimeni nu contestă că împletirea acestor două arte poate să ducă la opere valoroase, dar publicul, fiind surprins nepregătit pentru ceea ce i se oferă, nu receptează spectacolul cum se cuvine.

Pentru a se potrivi publicului său, teatrul trebuie să păstreze aceeași distanță atît față de abstracția ideilor, cît și față de concretitudinea poveștilor, să fie spectacolul unei confruntări. Teatrul este înscenarea audio-vizuală a unui text dramatic. De aceea este singura artă în stare să realizeze echilibrul dintre simțire și gândire, dintre afectivitate și rațiune, dintre intuiție și intelect. Probabil că, în teatru, post-modernismul va fi un neoclasicism — clasicitatea fiind însăși esența teatrului — dar care va folosi toate experiențele din ultimele decenii, puse în slujba textului dramatic.

¹ C. Petrescu, *Teatru*, III, 1947, p. 509.

² *Ibid.*, p. 505.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 509.

⁵ Tudor Vianu, *Artă actorului*, Ed. Vremea, București, 1932, p. 42.

⁶ Jean-Paul Sartre, *Un Théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973, p. 119.

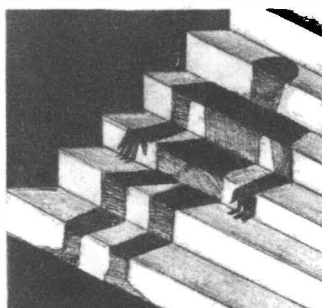
⁷ Marie Elisabeth Dienesch, *Jeu dramatique, éducation et thérapie*, Revue d'Esthétique, 1977, no 1-2, p. 370.

⁸ Albert Thibaudet, *Le Bergsonisme*, Paris, Gallimard, 1923, p. 88.

⁹ *Ibid.*, p. 74.

¹⁰ *Ibid.*, p. 92.

¹¹ *Ibid.*, p. 77.



H. Wald, făcînd eforturi intelectuale să înțeleagă logica vicepreședintei CCES, Tamara Dobrin



PROCESELE DICTATURII ÎN TEATRU

În seria „proceselor”, **Intunericul (Gluga pe ochi)** de Iosif Naghiu se găsește într-o situație oarecum specială: pregătit în condiții de lucru în aparență normale și reprezentat în premieră la 17 noiembrie 1970, acest spectacol al Teatrului „Bulandra” trăiește vreme de o stagiune, din punctul de vedere al publicului, o viață de asemenea normală, pentru a fi interzis, cu destul tapaj propagandistic, abia în iunie 1971.

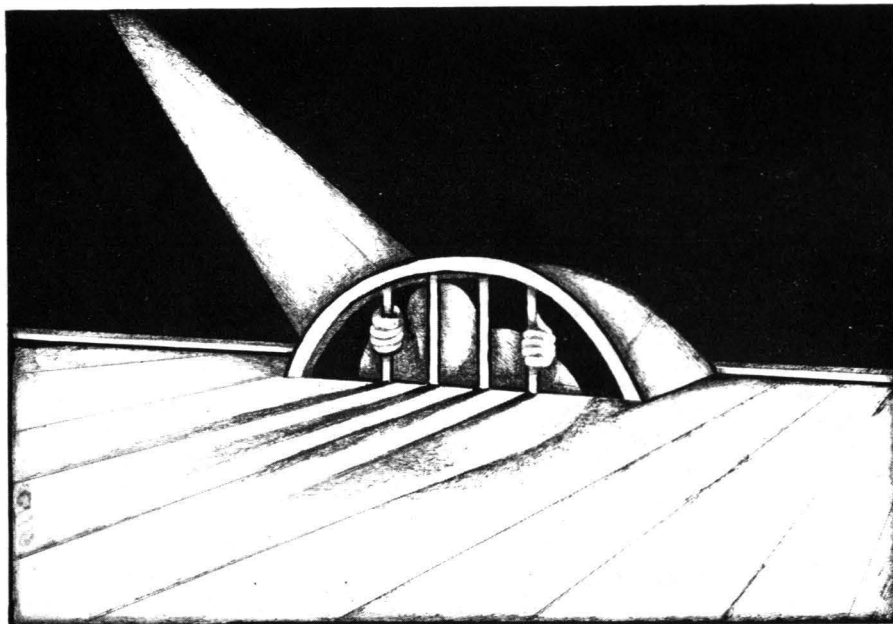
Vara anului 1971 nu va putea fi ușor uitată. Hotărât să pună sub control intelectualitatea și să întărească autoritatea aparatului de partid asupra manifestărilor vieții spirituale, Nicolae Ceaușescu intuiește că revoluția culturală chineză i-ar putea oferi un fertil teren de inspirație; drept care întreprinde un pelerinaj la surse. Ceea ce vede acolo îl fascinează, determinându-l să pună instantaneu în lucru o variantă autohtonă, întemeiată pe proclamarea cenzurii ideologice absolute asupra culturii și artei, într-un document de tristă celebritate: Expunerea la Consfătuirea de lucru a activului de partid din domeniul ideologiei și al activității politice și cultural-educative (iulie). Despre răul pricinuit culturii în perioada de veritabilă inchiziție inaugurată atunci nu e locul să vorbim aici — va mai trece destul timp până când urmările acelei crize profunde să poată fi vindecate. Vom spune numai că teatrul a fost cel dintâi lovit de valul iscat de seism și că pe promontoriul cel mai expus se afla piesa lui Iosif Naghiu. Intrucât acasă terenul era deja pregătit de virfurile aparatului, care aveau tot interesul să se alinieze instantaneu noii orientări, manifestând cerută **intransigență revoluționară**, dispozițiile se propagă cu viteză sunetului: încă înainte de încheierea nefastei vizite, în ziarul „Scinteia” din 22 iunie, sub semnătura lui Nicolae Dragoș, se publică un articol drastic împotriva piesei, a spectacolului și a instituției teatrale ce-l girează. Acest act de acuzare echivala cu un verdict; faptul că el fusese dinainte rostit reprezenta partea invizibilă a aisbergului. Oricum, instanța superioară — consfătuirea pe țară a oamenilor de teatru (23 iulie 1971) — aduce și ratificarea.

Piesa și spectacolele (o nouă montare, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, e stopată după numai șapte reprezentații) sînt scoase de sub regimul firesc al analizei actului artistic, spre a fi plasate în teritoriul acuzei politice, cu implicații dintre cele mai grave pentru destinul creatorilor (și nu numai al celor direct vizați).

ACTUL DE ACUZARE

(...) Nu este deloc greu de descifrat din metafora străvezie a textului — accentuat de viziunea scenică de altfel — că autorul **prezintă intelectualul ca avînd o condiție socială precară, supusă în permanență imixtiunilor, presiunii unor forțe brutale, desconsiderării (...)** Echivocul cultivat cu ostentație ar putea duce, aparent, la concluzia că autorul a năzuit o viziune cu valoare universală, definirea unei condiții existențiale generale. Dar replicile aluzive, cu o semnificație precisă sau cu valoare strict anecdotică, te pot lăsa să crezi — din moment ce în piesă nu există elemente care să contrazică o asemenea interpretare — fie și cu incertitudini, că este vorba de realitatea noastră. (...) Prin modul în care își gîndește lumea piesei sale, universul spiritual al personajelor, prin trimiterile aluzive, mistificînd realitatea, autorul dovedește o gravă lipsă de maturitate în fața adevărului vieții, de subestimare nejustificată a responsabilității acestei nobile tribune a ideii. Se poate afirma, pornind de la flagranta deformare a realității, de la greu imaginabila atrofiere a spiritului lucid care trebuie să caracterizeze pe omul de litere, că „gluga pe ochi” (...) a fost purtată de-a lungul piesei de însuși autorul ei; „intunericul” în care se deslășoară întîmplările din piesă este în fapt cel în care orbecăie însuși autorul (situație de care nu e cu absolut nimic vinovată societatea). Și aceasta l-a împiedicat să vadă în adevărata lor înfățișare realitățile sociale și umane ale contemporaneității, și cu deosebire realitățile noastre. (...) Prezența pe o scenă de prestigiu a țării a unei piese cum este „Intunericul” — gafă jenantă a conducerii Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra” — trebuie să constituie prilejul unei analize atente, al unei discuții responsabile asupra rolului, funcțiilor teatrului în societatea noastră socialistă. (...)

Nicolae Dragoș, „Intunericul” de Iosif Naghiu, „Scinteia”,
22 iunie 1971



PE ROL :

**„ÎNTUNERICUL” („GLUGA PE
OCHI”) DE IOSIF NAGHIU
LA TEATRUL „BULANDRA”**





INSTANȚA CONFIRMĂ SENTINȚA

CONSFĂȚUIREA PE ȚARA A OAMENILOR DE TEATRU

— 23 iulie 1971

Despre stagiunea 1970—1971 și unele probleme privind pregătirea stagiunii 1971—1972

Referatul Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă (fragment)

Deficiențe grave de orientare prezintă unele piese care se înscriu în acea tendință a dramaturgiei noastre actuale de a evita abordarea directă, deschisă, a unei problematici contemporane izvorită din realitatea noastră, și de a se instala într-un univers abstract, rupt de coordonatele concrete ale spațiului și timpului, ale mediului social-istoric. Autorii acestor piese par a-și propune să comunice concluzii filozofice universal-valabile, cu privire la condiția umană în general, independent de timp și spațiu, o „condiție umană” concepută vădit de pe poziții filozofice influențate de existențialism sau de alte curențe actuale, în genere străine de concepția mar-

xistă. În realitate însă, existența oamenilor fiind determinată de condițiile social-istorice și geografice, greu de escamotat, autorii își plasează doar formal subiectele pieselor în spații abstracte, imaginare, sau în spații geografice îndepărtate, convenționale, dar le gîndesc în termenii realității noastre, ceea ce face ca aceste piese să capete un aer ambiguu, adesea confuz, întotdeauna dăunător educației publicului.

Așa stau lucrurile cu piesa **Intunericul** sau **Gluga pe ochi** de Iosif Naghiu, reprezentată de Teatrul „Bulandra”, pe larg și pertinent analizată în cronica ziarului „Scinteia”.

Acel „blestemat limbaj esopic”, cum îl numea Lenin, este tradus aici într-un îndemn „de a se citi printre rînduri”, exprimat de personajul principal al piesei. O asemenea lectură ne face să înțelegem că în piesă nu e vorba de un univers abstract, fără contur precis, nici de critica societății burgheze, cu toate contradicțiile și compromisurile ei morale, cum ar lăsa să se creadă la prima vedere datele exterioare ale lucrării (...). Lipsa unei determinări a cadrului social și a timpului în care se petrece acțiunea duce la ideea că cerul vicios al neputinței, lășității și lipsei de demnitate ar face parte dintr-un mecanism social universal — deci și al nostru — în care individul este implicat, în care condiția intelectualului este în mod inexorabil supusă violenței. Aceste confuzii grave sînt accentuate și de unele replici și trimiteri directe la mentalități și moravuri ce ar aparține intelectualilor de la noi. Faptul că această piesă a ajuns pe scenă și a fost jucată în această formă dovedește grave lacune în orientarea și exigența conducerii Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra” ca și în orientarea ideologică a regizorului care a montat-o și care a accentuat în spectacol confuziile, cu contribuția actorilor.

AUTORUL: SECURITATEA NU IMITĂ ARTA!

Oare cît timp o fi trecut de la clasică și „îmburghezita” butadă „Natura imită arta!” și atît de apropiată încă, și amenințătoare în felul ei, rostire premonitoare a poetului Nichita Stănescu: „Cuvintele atrag realul”? Premoniție care a trebuit să-și aștepte îndelunga și dureroasă înfăptuire, pînă la punct, pentru ca s-o ia de la capăt?

Soarta noastră, a celor din Est, soarta poeziei noastre este să se supună miturilor pe care le-am creat, deliberat sau involuntar.

Intunericul! — metaforă a arbitrariului incoerent, țîșnit din tectonic pentru a invada temporar rațiunea, luminile spiritului. Din această parabolă-avertisment — banală în felul ei, dacă destinul nu ne-ar obliga să o reluăm ciclic — omul-spectator trebuie să-și obțină exorcizarea. Să-și apere singur propria demnitate, de vreme ce polițistul însărcinat cu aceasta n-o poate face din cauza glugii care îi cade pe ochi, obturîndu-i vederea...

Situație tragicomică de sursă cert teatrală. Ca și pretenția a doi spărgători care, profitînd de o pană (istorică) de curent, pătrund în intimitatea unui intelectual, aneantizîndu-l în fapt și de drept.

Situație absurdă, în aparență, și totuși atît de înfricoșător de reală, atît de incredibilă încît mulți intelectuali de marcă au ieșit scandalizați din sala de teatru... Și totuși, încercați să vă închipuiți nu numai poetic această ipoteză, interpretată de niște actori ca Toma Caragiu, Virgil Ogășanu, Cornel Coman și Marius Pepino. Risul izbucnește irepresibil. Viziunea sumbră, avertismentul politic capătă, datorită acelor, viteza demolatoare a comicalului nebun din filmele mute, obligînd poetic să se retragă tiptil pentru a lăsa loc demascatorului hohot al celui ce a fost Caragiu. Un monstru sacru, chaplinian, tupilat în hainele clasice ale bătrînului vagabond-mitocan, și mai tînărul (pe atunci) și talentatul său coleg, Virgil Ogășanu, în rolul hoțului-ucenic, versatil mulat cu suplețe de șarpe pe gongorismul celui dintîi...

Și astăzi mă mir de ce abia după șaizeci de spectacole

cu săli arhipline a reușit puterea să înțeleagă că se vorbea despre ea! Dar și cînd a înțeles! Spectacolul a fost interzis atît la „Bulandra” cît și la Piatra Neamț, două teatre din Polonia (Varșovia, Wrocław) au fost rugate să-și întrerupă repetițiile, ședințe de partid (autocritice) s-au ținut la Teatrul „Bulandra”, la Editura Eminescu (unde piesa apăruse în volum), la „Informația Bucureștiului”, unde criticul Traian Șelmaru elogiase piesa la premieră.

Și acesta a fost doar începutul. A urmat vestita „revoluție culturală”, care (dez)orienta cultura spre dictatura „celui mai înțelept fiu al poporului”.

Foarte ciudat, și eu am crezut multă vreme că textul meu apăruse sub impulsul unei viziuni mult prea sumbre. Că în realitate e imposibil ca unei întregi categorii (societăți) să i se tragă gluga pe ochi, să i se stingă lumina din casă! Doar eram (încă) în centrul Europei în '71, se (mai) publica, se (mai) juca, **Revizorul** lui Pintilie încă nu-și luase bon de ordine la cenzură, iar Ceaușescu era socotit copilul teribil al Răsăritului, cu toate că abia venise din China lui Mao cu o viziune ceva mai orientală asupra feței umane...

Și totuși, cuvintele începeau să atragă realul. Piticii deveneau uriași, calibanii erau avansați pe posturi de sfătuitori ai poezilor, iar cenzorii, sătui să tot dea sfaturi, se apuiau să scrie piese în care personajele principale rosteau, ca din întimplare, tiradele marelui orator.

Astfel a fost reprimată nu doar o piesă ci o întregă generație de dramaturgi care se inspira din parabola contestatară. Iar piesele lor — oprite să mai apară în volume și pe scenele teatrelor. O generație care, lăsată să-și continue drumul — o spun cu toată răspunderea —, ar fi putut schimba nu numai dramaturgia românească, ci și dramaturgia europeană.

Desigur, atunci cînd cuvintele atrag realul, realul își adaptează nu doar cuvintele. Nebunia asta îmbolnăvea o mulțime de oameni (autori, critici, regizori, actori), care pe strada se comportau normal, dar la teatru (care semăna tot mai mult cu o sală de tribunal sau cu o casă de corecție) se nă-



REGIZORUL:

RĂZBOIUL BACTERIOLOGIC



Valeriu Moiescu, povestii-mi vă rog cum s-a lăsat... **Intunericul** asupra spectacolului cu piesa lui Iosif Naghiu, produs de Teatrul „Bulandra” sub titlul *Gluga pe ochi*...

Nu am obiceiul să-mi urmăresc spectacolele seară de seară, dar la ultima reprezentare am fost în sală, și nu chiar din întâmplare. Bineînțeles, nu știam că o să fie ultima, dar simțeam că plutește în aer o primejdie; actorii jucau cu o plăcere extraordinară, și totuși cu o anumită reținere — mereu se anunța pentru locurile de protocol cite o persoană simandicoasă, și pe urmă cite un telefon pe filiera culturală mai tundeă cite o replică, un accent... În seara aceea îl aveam oaspete pe însuși ideologul-șef, Dumitru Popescu. Pe toată durata reprezentației l-am urmărit de la arlechin, printr-o găurică, am văzut spectacolul oglindit pe fața lui. Stranie oglindă! Am să-ți povestesc o întâmplare fără nici o legătură cu subiectul, poate izbutesc să-ți sugerez ce simțeam. Toma era amic cu directorul grădinii zoologice, și acesta l-a invitat să i-o arate mai pe îndelete, într-o zi când nu era deschisă publicului. Ne-am dus împreună. La un moment dat, am intrat într-o încăpere climatizată. Pe un perete erau cuști cu maimuțe care aveau o nebună poftă de joacă, într-un colț, pe o creangă plasată după gratii, ședea cocoțată o pasăre uriașă, poate era o acvilă, iar într-o latură, într-un bazin de sticlă, zăcea un aligator. Nemișcarea lui era absolută — părea mort. Directorul s-a uitat la ceas, a constatat că se apropia „ora prinzului” și a dispus ca aligatorului să i se servească masa. A fost adus și aruncat în bazin un iepuraș. M-am freat la ochi: iepurașul **nu mai era**. Într-o fracțiune de secundă, fălcile se deschiseseră și se închiseseră la loc. Aligatorul era la fel de nemișcat — părea, în continuare, mort; numai țipetele dis-

pustean să strângă mîna flască a falsei puteri. Datorită structurii mele morale, micului meu patetism trecut prin școala celui absurd negru care a fost și rămîne politica sistemelor totalitare, nu am putut adera la un asemenea tip de comportament, potrivit căruia, în raport cu fiecare drogat al puterii, numărul celor care simulează drogarea crește în proporție geometrică. După drogării puterii acești simulanți sînt speța cea mai periculoasă, pentru că, deși vin din Kafka, din Gogol, din Swift, cu marșul lor adulador i-au legitimat pe Hitler, pe Stalin, pe Mao...

Gluga pe ochi sau **Intunericul**, alături de piesele colegilor mei de atunci, Sorescu, Solomon, Chitic, Leonida Teodorescu, Radu Dumitru și alții, a configurat un curent, o viziune poetică a politicului sau, dacă vreți, o formă a contestației politice sub auspiciile mijloacelor grotești ale carnavalului, care, după cum spunea Ștefan Augustin Doinaș, reprezenta prefigurarea intrării regelui (gol) în cetate.

Chiar dacă asemenea formulări sau reformulări vor mai exista, un lucru nu poate fi contestat: „blestematul limbaj esopic” al acestei dramaturgii nu avea numai virulența demascatoare a eticului, ci și aura exorcizării poetice.

Scriu aceste rememorări, al căror scop nu este revendicativ, și, pe măsură ce rindurile îmi devin tot mai străine, la televizor se prezintă fragmente din procesul inculpaților pentru genocidul de la Timișoara. Cîtă corectitudine, cît bun-simț, cîtă dorință de a ajuta mersul neabătut al Justiției la acești foști comandanți ai trăgătorilor de elită, la acești călai ai libertății și gîndirii...

Nu, orice s-ar spune, acești candidi, senini acuzați de la Timișoara nu seamănă deloc cu personajele unor piese ca **Biedermann**... sau **Intunericul**. Dar deloc! Securitatea nu imita arta!

Iosif Naghiu

perate ale maimuțelor îngrozite stăteau mărturie că nu vi-sasem. Retrăiam clipa aceea uitîndu-mă la Dumitru Popescu: neclintit, cu chipul ca de gheață, cu ochii goi ațintiți asupra scenei — mă întrebam dacă raza unei asemenea priviri n-ar putea paraliza fizic un actor. Din cînd în cînd, ca un semnal, insoțitoarea lui întorcea fulgerător capul spre el, și Dumnezeu înclina ușor bărbia: receptat. A doua zi, spectacolul a fost interzis; binecunoscutul articol al lui Nicolae Dragoș a apărut abia peste vreo săptămînă, pentru a legitima interdicția. Neștiutorilor li se crea astfel impresia că semnalul unui critic cu simțul responsabilității civice determina o măsură educativă necesară. În plus, se marca în mod peremptoriu instaurarea „stării de asediu” care a fost revoluția culturală.

Însăși schimbarea de titlu pe care am fost siliți s-o facem arată că drumul acestei piese către reprezentare n-a fost neted. Tema „intunericului” i-a speriat pe mulți dintre cei ce se ocupau cu salubritatea culturală. Închipuie-ți așajul! A proclama **intunericul** pe toate străzile — chiar dacă intunericul fizic a apărut mult mai tirziu — era un risc pe care nu și-l puteau asuma. Să-i înțelegem și pe ei...

Din punctul de vedere al oficialității, după cele două premiere care-l făcuseră oarecum cunoscut (**Celuloid** și **Absența**, la „Nottara”, respectiv Giulești), Naghiu nu era un scriitor de care chiar să te sperii. Dar un debut pe scena Teatrului „Bulandra” cu o piesă de factură mai neobișnuită, și mai ales susținut de un actor de talia lui Caragiu, secondat de doi tineri talentați (Virgil Ogășanu și Cornel Coman) cu mare priză la sală, era cu totul altceva; șansa lui de a obține audiență era foarte mare.

Dacă se va face vreodată un „proces” al modului cum acționa cenzura asupra teatrului, nu va trebui pierdut din vedere faptul că exista deja o vastă experiență în materie de contracarare și anihilare a efectului unei opere asupra publicului. Dacă aceasta, datorită înșelăciunii ei structurale, se anunța de serie scurtă sau vizind o categorie de spectatori restrînsă, „forurile” manifestau o larghețe în stare să-i încinte pe naivi, dispuși imediat să vadă aici semne de „dezgheț”; în fapt, cei mai deștepti dintre demnitarii de rang mai înalt înțeleseseră că n-are rost să dea cu tunul după muște, și loveau dur numai atunci cînd oferta era aptă să suscite o adeziune clară a publicului larg. Piesa lui Naghiu a supărat mai cu seamă din cauza receptării spontane și entuziaste.

Toate acestea mi-au fost din capul locului limpezi, fiindcă nu era prima oară (și n-a fost nici ultima) cînd eram „interzis”: **Proștii sub clar de lună** de Teodor Mazilu la Ploiești, cu Toma Caragiu, nici n-a apucat premiera, **Umbra de Svarț**, tot acolo, cu decorul și costumele extrem de interesante ale lui Camillo Ossorowitz, a fost oprit fără nici o explicație, fiindcă spectacolul lui Esrig de la Comedie deschisese ochii asupra potențialului exploziv al piesei.

— **S-ar putea spune că în viața teatrului perioadele bune au alternat cu cele negre?**

— Nu cred. Am convingerea că teatrul a trăit sub o continuă supraveghere, fiind uneori lăsat să mai și respire; dacă însă nu era destul de prudent și începea să se creadă liber incasa cite o lovitură în plex menită să-i amintească pe ce lume se află. Concomitent cu coerciția administrativă, dar nu în subsidiar, se acționa și prin interpuși. Anumite publicații și anunții semnături erau îndrumați **politic** să minimalizeze, cu argumente ce se voiau **estetice**, piesele și spectacolele care nu conveneau, anumiți vorbitori luau cuvîntul în consfătuiri „înfierînd” experimentele nonconformiste. De vreme ce se dorea diminuarea impactului teatrului, oricine servea acest scop, chiar dacă era mînat de resentimente meschine, era binevenit și merita răsplată unui loc în ierarhia zilei. Chiar și în perioada „liberală” (1964—1970), incontestabil cea mai fastă, marile investiții creatoare nu se finalizau fără o luptă acerbă. Spectacolul Caragiale-Ionescu **5 schițe** — **Cîntăreața**



cheală la Teatrul Mic mi-a adus acuzația de lipsă de patriotism; el a supraviețuit numai datorită tenacității și curajului lui Radu Penciulescu. Nu puțini directori ar fi capitulat în fața unor acuzații atât de grave. De aceea cred că răul nu s-a instalat abia o dată cu declanșarea revoluției culturale, că alinierea teatrului la mijloacele de propagandă a fost îndelung pregătită, pe căi paralele, și că în vara lui '71 se cuseseră condițiile pentru a culege roadele; acum, teatrul putea fi silit să se supună. Adică să se adapteze. Cenzura își atinge scopul nu atunci când „taie”, ci atunci când izbutește să insinueze autocenzura. Este ceea ce s-a întâmplat când am fost definitiv prinși în clește: am încercat să supraviețuim prin compromisuri, prin jumătăți de adevăr, prin expresii încriptate. Vigilența se exersa în „vizionarea internă”, rețezam noi înșine, ca să „treacă”. În acest fel, toți deveneam complici. În orice bătălie cad împușcați soldați, totuși compania merge înainte; dar acesta a fost un război bacteriologic.

— **Parcă mi-e și teamă să formulez ceea ce mi se pare că rezultă din afirmațiile dumneavoastră: a avut teatrul de luptat cu un soi de „coloană a cincea”?**

— E o expresie cam șocantă, în esență însă s-ar putea să fie potrivită, dacă ne gândim cum au fost sistematic torpilate de către unii vorbitori de profesie creațiile ieșite din comun. Ani de zile, la fiecare premieră cu miză artistică mare (să zicem, începând cu *Cum vă place* al lui Liviu Ciulei, montările lui Esrig cu *Umbra și Troilus și Cresida*, *Bertoldo la Curte* de Massimo Dursi în regia subsemnatului, mai târziu montările Büchner ale lui Ciulei, *Tango de Mrožek* și *Regele Lear* ale lui Radu Penciulescu) apărea imediat contrareacția, perfect previzibilă, perfect orchestrată. Recunoscînd implicit regizorul un rol de ideolog, exponenții acestui curent (Paul Everac, Eugen Bărbu, Aurel Baranga, Radu Popescu, Dinu Săraru) denunțau influența regizorului ca pe un pericol public și susțineau necesitatea de-regizării. Că această campanie nu avea caracter estetic o dovedește înlocuirea treptată a regizorilor din posturile de directori de teatre, culminînd cu demiterea lui Liviu Ciulei (după scandalul *Revizorului*). Acțiunea de „demontare” a echipelor n-a fost lipsită de consecințe pentru nivelul teatrului românesc.

Alta dintre aceste „căi paralele”: obstrucția la piesele importante din dramaturgia modernă universală. Înainte de a se fi ajuns la pretextul ridicol al lipsei de valută, invocat în ultimul deceniu, au fost utilizate destule alte argumente împotriva reprezentării la noi a uneia sau alteia dintre operele care schimbau fața teatrului în Occident. Această formă deviată de cenzură a desincronizat teatrul românesc față de teatrul lumii. (În paranteză fie spus, faptul că s-a sărit practic peste o etapă care a rămas „neconsumată” explică, desigur, actualul elan către piesele la care n-am avut dreptul; cu riscul de a deveni încă o dată asincroni, întorcîndu-ne la ceva ce în alte părți și-a trăit demult traiul, va trebui probabil să traversăm și această zonă...) Ca să mă întorc la punctul de plecare: alegerea Teatrului „Bulandra” n-a căzut întîmplător asupra textului lui Naghiu; era una dintre puținele piese românești care, prin scriitură, arunca o punte spre formulele ce se practicau pe plan internațional. Așa că interdicția nu numai că a lovit textul și montarea, ci a și stopat o întregă orientare, iar lui Naghiu i-a deviat traiectoria către un gen mai puțin apt să-i cultive originalitatea timbrului (vezi *Valiza cu fluturi*).

— **Vă mulțumesc, Valeriu Moisescu, pentru grația spirituală cu care știți să ridicați „gluga” de pe ochii ce s-au prea obișnuit cu întunericul...**



SCENOGRAFUL CAPCANĂ ÎN TUNERICULUI

Dan Jitianu, am aflat că aveți acasă, pe perete, o fotografie mărită a decorului la spectacolul *Întunericul*. Vă rugăm să ne spuneți ce a însemnat pentru dumneavoastră acel spectacol.

— Acel decor continuă să aibă pentru mine o importanță aparte, de aceea și țin minte exact câteva lucruri. Primo: a fost „pașaportul” meu de intrare în Uniunea Artiștilor Plastici; am oferit mai multe schițe și fotografii, iar comisia a apreciat că aceasta este scenografia care mă reprezintă, ca valoare. Liviu Ciulei mi-a povestit mai târziu că Ion Pacea, președintele comisiei, a zis: „Văd ceva aici”. Secondo: arhitectul Pompiliu Macovei, care mi-a fost profesor în institut, a venit la spectacol și m-a felicitat, declarîndu-mi — cum puteam să nu fiu emoționat și fericit? — că-și aducea aminte cu plăcere că i-am fost student. Tertio: după premieră, mulțumit de rezultat — nu-mi închipuiam că realizasem ceva fantastic, dar eram convins că a ieșit bine — l-am întrebat pe autor (care, înainte de a fi dramaturg, fusese grafician) dacă-i place decorul. „Pe dracu!” — mi-a răspuns. „Seamănă cu un depozit de făină”.

— **Poate că nu e cazul să luăm aprecierea ad litteram... Naghiu e omul paradoxurilor. Ce intenții materializa decorul?**

— Piese și spectacolului li s-a reproșat absența reperelor spațio-temporale. O spun răspicat: nu am dorit localizarea, nici în decor, nici în costume. Dimpotrivă, am considerat această nondeterminare drept o calitate a textului, care trebuia valorificată în spectacol. Formula scenică înfățișată la spectatorilor n-a fost rezultatul nici al unei improvizații, nici al unor idei preconcepute. Lucrul cu Valeriu Moisescu presupune întotdeauna epuizarea unui mare număr de variante de spectacol; ca de obicei, după ce le-am parcurs pe toate, ne-am întors la prima, ușor modificată.

Să-l descriu puțin, pentru cei care nu l-au văzut. Pe scena italiană de la sala Studio, o încăpere ca un șir de cutii una în alta. Ca să nu se observe lipsa de înălțime, am recurs la un truc, vopsind cei trei pereți în degradé, de la alb la negru, astfel încît camera căpăta înfățișarea unui puț. „Cel de-al patrulea perete” era marcat convențional, printr-un cadru de fereastră, plasat ceva mai sus decît ar fi fost normal; pe pervaz erau două gutui. În mijlocul camerei se afla un pachet de mese de diverse stiluri și înălțimi.

Întrecînt întunericul deținea rolul principal, era vedeta. Decorul a fost gîndit în vederea iluminării nuanțate, cît mai sugestivă. De sus atîrnau o mulțime de fire cu becuri înșurubate în dulii, fără abajururi, introducînd o atmosferă care plana asupra actorilor. Clou-ul scenografiei erau aceste becuri, care se aprindeau și se stingeau după o „partitură” de lumini riguros compusă, potrivit situațiilor din text — uneori rămînea la vedere numai lucirea roșietică a filamentelor —, care îngăduia și proiecția de umbre chinezești pe fundal (de exemplu, plasa hamacului era proiectată pe întregul perete, ca o capcană din care nu se putea evada).

— **V-aș ruga să încadrați acest spectacol, cu problemele sale de creație particulare, în programul Teatrului „Bulandra” din acea perioadă.**

— Piesa n-a nimerit nicidecum în repertoriu prin lucrarea hazardului. Unii i-au reproșat lui Naghiu anumite ecouri din *Biedermann și incendiarii*; mai degrabă aș spune că aceste două piese intră în dialog, și chiar în virtutea acestui fapt teatrul nostru a dorit să joace *Întunericul*, așezînd-o în contextul unor preocupări care tindeau să completeze în sens modern profilul și personalitatea ansamblului; acestei orientări i-au corespuns opțiunile pentru *Leonce și Lena*, *Meteorul*. Există nervi, Acești nebuni fătarnici, și aș dori ca Naghiu



să se simtă onorat de vecinătatea pe afiș nu numai cu Max Frisch, ci și cu Büchner, Dürrenmatt, Sorescu, Mazilu. Era firesc ca Teatrul „Bulandra”, la ora aceea printre cel mai bune din lume, să exerseze și alt stil de teatru decât cel tradițional — sferă înlăuntrul căreia nu mai avea cum evolua — și era la fel de firesc ca acest centru de cultură să fie vizat în mod special de politica represivă.

O RAZĂ DE LUMINĂ CAMUFLATĂ ABIL

S-au împlinit nouăsprezece ani de la premiera la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț a piesei lui Iosif Naghiu, **Întunericul**. Evident, amintirile sînt estompate. Nu știu dacă aș putea să povestesc despre ce e vorba. Am rămas doar cu cîteva senzații: de întuneric, de frig, de violență, de teroare chiar. Am rămas cu o senzație de neputință, de protest sugrumat în fașă, cu o senzație de absurditate, de lipsă de logică ridicată la paroxism.

Răsfoiesc caietul-program. Un program abil. Asta e cuvîntul: abil. Evenimentele se petrec pe alte meridiane, în alte locuri. E vorba despre violență în general. E vorba despre teroare în general. Ar putea fi o aluzie la niște evenimente petrecute în Gualamala, în Filipine sau în Canada. În nici un caz la noi. Așa cum spuneam, programul de sală a fost conceput cu abilitate; n-a „înut”.

După șapte reprezentații în care piesa a fost văzută de 1 588 de spectatori, din dispoziția ministerului, spectacolul a fost scos de pe afiș.

Trebuia să ne prezentăm cu **Întunericul** în Festivalul spectacolelor de teatru pentru tineret și copii de la Piatra Neamț. Îmi amintesc și acum covoarele de afișe care anunțau cu strălucire programul festivalului.

Peste afișul nostru a trebuit să lipim alte afișe — noaptea. Pentru că noaptea e întuneric.

Era un spectacol bun. Vă mai amintiți cine juca? Poate îi cunoașteți: Profesorul Max — Mitică Popescu; Spărgătorul Len — Valentin Uritescu; Spărgătorul Sen — Boris Petroff; Polițistul — Cornel Nicoră; Lin (fata lui Max) — Lucia Ștefănescu; Tinărul — Eronim Crișan (plecat de mult în Germania de Vest). Regia — un tinăr care promitea: Constantin Marinescu (plecat și el); decorurile — arhitect Traian Nițescu.

O piesă bună, un spectacol grav, impresionant. Semăna cu o rază lucidă de lumină în întunericul de dinainte și de după.

Eduard Covali
Grupaj realizat de Ileana Popovici

POST-SCRIPTUM LA CAZUL „REVIZORUL”

CACIALMAUA

Spectacolul Teatrului „Bulandra” cu Revizorul de Gogol (premiera, 23 septembrie 1972) în regia lui Lucian Pintilie a fost interzis în urma unei notițe apărute în presa centrală, invocînd „opinia publică indignată...”. Cred că notița a fost publicată în ziare în ziua în care ar fi trebuit să se joace cea de-a patra reprezentație. Prompt!

Peste o lună, la 28 octombrie, a fost convocată o ședință cu artiștii teatrului și cu membrii de partid; în mod curios, ea urma să aibă loc nu la sediul teatrului, ci la Muzeul de istorie al Municipiului București.

Înainte de începerea ședinței, în holul muzeului, unde ne adunaserăm cu toții, confruntînd diversele ipoteze în legătură cu ceea ce se va întîmpla cu teatrul nostru, s-a răspîdit zvonul

că totul depinde de atitudinea noastră: dacă ne facem autocritica și ne punem cenușă în cap, măsurile nu vor fi severe și Ciulei va rămîne director. Eram îngrijorați, mulți osclau, întrebîndu-se dacă n-ar merita să plătim acest preț, ca să nu pierdem un lucru foarte prețios pentru noi, șansa de a lucra împreună; puțini erau cei ce bănuiau că măsurile fuseseră deja hotărîte.

Ședința a început; în prezidiu au luat loc reprezentanți cu funcții de răspundere „pe linie de cultură” din aparatul de stat și de partid: Dumitru Ghișe, Ion Brad, Ilie Rădulescu, Amza Săceanu, Marin Burcea; Constantin Măciucă, directorul teatrelor, a citit raportul care incrimina grav teatrul — erau acuzați Liviu Ciulei, ca director, Lucian Pintilie, ca regizor, Toma Caragiu, ca secretar al organizației de partid, secretariatul literar (Tudor Steriade și Lia Crișan), Maxim Crișan, director adjunct artistic.

Au urmat discuțiile „pe marginea” expunerii — o veritabilă psihodramă: care mai de care, cei înscriși la cuvînt s-au întrecut în a-și asuma vina principală. Florian Pittiș, pe atunci secretarul organizației UTC, a declarat patetic că el poartă vina cea mai mare, avînd în vedere că funcția pe care o deținea l-ar fi obligat la vigilență. Decan de vîrstă, înțeleptul Fory Etterle a încercat să explice că „un teatru mare face greșeli mari”. Se întîmpla ceva foarte ciudat: pe de o parte, nu se putea să nu admîți că se manifesta un fel anume de solidaritate în trupă — artiști care nu avuseseră nici în clin nici în minică cu spectacolul se simțeau brusc implicați —, pe de alta, plutea în aer impresia de făcătură. „Fă-te frate cu dracul pînă treci puntea!”, desigur, dar cum să nu te simți minjit?!

În atmosfera asta, din ultimul rînd al sălii s-a ridicat Datcu Vasile, ajutor de pictor executant, declarînd răspicat că este mindru că lucrează în Teatrul „Bulandra”, mindru de spectacolul Revizorul, care este extraordinar. Reacția sălii în fața adevărului gol-goluț a fost împărțită: unii, înfricoșați, îi șopteau: „Nenorocitul, taci, stai jos!”, alții au plecat pur și simplu capetele. Reacția lui Ilie Rădulescu, de la prezidiu, a fost violentă; s-a interesat imediat cine este individul care face notă discordantă și strică frumusețe de ședință.

După terminarea discuțiilor s-a dat în sfîrșit citire măsurilor care începeau cu destituirea din funcție a lui Liviu Ciulei și continuau cu propunerea de înlăturare a lui Toma Caragiu de la conducerea organizației de partid, într-o ședință a organizației de bază ce urma să aibă loc imediat. Sala a rămas consternată. Fusesem trași pe sfoară, tot bilciul cu turnarea cenușii în cap nu fusese altceva decît, vorba lui Nenea Iancu, „o manoperă grosolană”, pentru ca ședința să capete un puternic caracter autocritic și să se poată raporta „sus” că totul a decurs cum scrie la carte. La pauză, un grup de artiști l-au înconjurat pe Ion Brad, care tocmai cobora din prezidiu, încercînd să-i ceară socoteală pentru această cacialma penibilă.

Ședința PCR care a urmat a durat foarte mult; noi, ceilalți, așteptam afară. Am aflat pe urmă că s-a pus la vot de numărate ori destituirea secretarului, dar nimeni nu ridica mina. Ilie Rădulescu era din nou și din ce în ce mai violent. Pînă la urmă, Toma însuși a fost cel care a pus capăt situației absurde și jenante, rugîndu-și colegii să voteze așa cum li se cere.

Am plecat de acolo cu un sentiment amestecat, de amărăciune și indignare pentru decapitarea virfului culturii teatrale românești; atunci am convenit între noi că acea ședință va intra în istorie ca „ședința cînd Teatrul «Bulandra» a fost dus la muzeu”.

Dan Iltianu



ÎNSEMNAȚII CONTRADICTORII



Mi-am pus deseori întrebarea: personajul creează situația sau situația creează personajul?

Un răspuns precis e greu de dat; dar sint inclinat să susțin că de cele mai multe ori situația — deseori echivalentă cu conjunctura — e cea care creează personaje; înțelegând prin personaj nu neapărat o personalitate, ci mai degrabă o mimare a personalității. Sint însă și cazuri inverse, precum și unele speciale, când personajele — după cum susține Gombrowicz — se creează unele pe altele.

iulie 1987

In artă actorului, ca și în retorică, considerată la rândul ei o artă, esențialul este să convingi pe cât mai mulți. Pentru aceasta, în ambele cazuri, se cere a stăpîni un limbaj coerent, argumentat, concis, participativ, expresiv. Și totuși... Strădania de a convinge cu orice preț, în clipa în care devine scop în sine, riscă să ajungă o formă lipsită de conținut. Căci nu e deloc ușor să convingi un singur om, darămite o masă eterogenă, gata să pună sub semnul întrebării orice afirmație (categorică) și predispusă, prin educație, nu la cooperare ci la sușpicune.

august 1987

Un artist nu se lasă ușor descoperit; de aceea, mai întotdeauna nu va fi „găsit” acolo unde e căutat de alții, ci acolo unde el însuși, de cele mai multe ori, nu se găsește.

29 decembrie 1987

Indicația regizorală, ca de altfel orice „indicație”, trebuie să aibă un caracter orientativ și nicidecum executiv. Ea tre-

buie să stimuleze creativitatea și nu s-o îngreuească.

Actorul deprins să primească ordine pe care să le execute orbește, actorul educat spre a fi condus pas cu pas și gest cu gest, care preia intonații și nu intenții, se situează sub nivelul unui meseriaș oarecare, căci el acceptă din lenevie ori comoditate să devină, din subiect, obiect.

Cel ce așteaptă să fie manevrat clipă de clipă, cel lipsit de inițiativă, nu cunoaște de fapt direcția către care se îndreaptă, scopul acțiunilor sale îi este confuz, iar participarea (oricît de „angajată”) devine formală și neconvingătoare.

Soluțiile trebuie să se nască în repetiții, în laboratorul creației colective, din izbînză și eșecuri, și nu din dispoziții arogante ale unui atoateștiutor.

8 decembrie 1988

Există spectacole care îți fură ochiul, ca și persoane după care întorci capul pe stradă. Uneori te ciștigă grația, rasa, eleganța, echilibrul, lipsa de ostentație; alteori, ba chiar de cele mai multe ori, dimpotrivă, ostentația este cea care îți izbește privirea.

Dar, în esență, ostentația nu este o formă a contestației ci a nesiguranței. Ea provine dintr-o derută care derutează.

Spectacolele înzorzonate, înțoțonate, împopoțonate, pestrițe, zornăitoare, zângănitore, în care tot arsenalul mijloacelor teatrale este aruncat „în luptă”, nu izbutesc decît să evidențieze incoerența, incongruența și, în ultimă instanță, ineficiența gîndirii și expresiei artistice.

Ceea ce mi se pare ciudat este faptul că, deși această înjghebare se desfășoară sub cupola modernității, produsul concretizat în spectacol, încețoșînd comunicarea

directă cu spectatorul contemporan, izbuște în cele din urmă să fie necontemporan, demonstrînd un paradox (printre multe alte paradoxuri teatrale), și anume că modernitatea și contemporaneitatea pot deveni uneori incompatibile.

28 decembrie 1987

Cind mai aud vorbindu-se de „sprijinirea dramaturgiei originale”, o sintagmă apărută prin anii '50, îmi revine în minte tabloul lui Bruegel „Parabola orbilor”, în care un șir de oameni lipsiți de vedere se „sprijină” unul de altul, lăsîndu-se conduși de cel din față, care se prăbușește într-o groapă.

În fond, cine pe cine se sprijină?

Un text valoros nu are nevoie de sprijin, iar o maculatură nu are de ce să fie sprijinită. Autorul român contemporan se cere a fi mai degrabă stimulat decît sprijinit.

Un important regizor român, care, din păcate, în prodigioasa-i carieră nu prea s-a aplecat asupra dramaturgiei originale, îmi mărturisea astăzi, cu o crudă sinceritate: „ca să pun în scenă o piesă de Cehov, îmi sint suficiente trei luni de repetiții. Un text de Sorescu poate dura un an! De ce? Pentru că se găsesc prea mulți chemați sau nechemați, care se simt obligați să-l «sprijine» pe autor, iar dacă el nu prea simte nevoia de «sprijin» sau pur și simplu nu vrea să se lase «sprijinit», încep discuții interminabile. În cele din urmă, rezultatul depinde, evident, fie de cel care cedează mai repede, fie de cel care rezistă mai mult. Eu sint un încăpățînat, a încheiat interlocutorul meu, nu-mi place să cedez, dar nu dispun de timp pentru a rezista”.

26 aprilie 1979
Valeriu Moisescu

LEGĂTURI MISTERIOASE LA BUZĂU

Tot căutînd prin biblioteci după „caragialisme”, am dat, vara trecută, peste un extras din „Limbă și literatură” (tom XVII/1968) cu studiul **I.L. Caragiale și Buzăul**, de Gabriel Cocora. Un istoric literar de care nu știam (și nu știu) nimic, însă textul pare serios documentat. De aici am aflat, între altele, două lucruri surprinzătoare. Unul despre Leonida Condeescu, celălalt despre... Suzana Gădea.

Leonida Condeescu, înduioșător-rizibilul primar al urbei Mizil, din **O zi solemnă**, s-a sinucis în ianuarie 1906, aruncîndu-se înaintea unui tren ce venea de la Ploiești. (Care-i capitala județului Prahova, îl întrebasese profesorul pe junele viitor primar? Mizilul, răspunsese acesta. Iată că Ploieștiul s-a răzbunat fioros). Cu numai două luni înainte, minat de același patologic panmizilism megaloman, Leonida Condeescu venise la București, în Cameră, ca să-i ofere lui Griguiță Canatacuzino-Nașabul două miliarde (!) pentru a se putea achita toată datoria publică. Sfîrșitul lui stupefiant leagă scrisul lui Caragiale de realitate într-un fel „metafizic” neașteptat. Un alt — însă real — nenea Anghelache.

Leonida Condeescu a revenit brusc în atenția noastră odată cu **Eseul** lui Mircea Iorgulescu (v. pp. 93—103), ca figură subtextuală a lui Ceaușescu și ca echivalare a Mizilului cu întreaga Românie a „epocii de aur”. Pînă mai ieri, megalomania primarului ni se părea doar ridicolă. Din perspectiva ultimelor decenii, ea este crîncenă și omniculpabilizantă: „Se mai poate spune, în aceste condiții, că Leonida Condeescu nu este decît un imbecil caraghios? Că inițiativele lui sînt stupide și grotești, produsul unei minți bolnave? Că energia lui debordantă nu este decît prostie activă? Nu, de bună seamă, nu (...) triumful primarului din Mizil se poate explica doar prin existența unui fond general de însușiri similare cu ale lui. Leonida Condeescu nu este o excepție, el este un exponent (...) Caricatura lui are bază de mase. El dă formă, reliefîndu-le și organizîndu-se, unor latențe. Captează, canalizează și valorifică un anumit potențial, impune o conduită, stabilește un tipar de gîndire pe care cei din jur și-l însușesc, socotindu-l reprezentativ...”

Că Leonida Condeescu aproviziona cu vin restaurantul lui Caragiale din gara Buzău, de la via sa din Vadul Săpat (moștenire a soției, Filofteia Iordache), unde trăgea la umbră viticolă împreună cu G. Ranetti — nu-i mare lucru. Dar că sora lui, Ana Condeescu, s-a măritat cu căpitanul Matei Eminovici din faimosul Regiment 32, cel atît de imperios „solicitat” de viitorul primar și că fiica lor, numita Ecaterina Eminescu, devine, deci, nepoată de soră a lui Leonida Condeescu — personajul caragialian — aceasta-i o realitate aptă să ne dea frisoane. Plăcute, desigur.

Acestei „descoperiri” i se adaugă una de-a dreptul magnifică: Suzana Gădea, ministrul culturii ceaușiste, faimoasa „mamă dragă”, omul pus de soartă să reprezinte, cu vidul său demn de compătimire, misologia (ura de cultură) a familiei blestemată, era, nici mai mult, nici mai puțin, decît fiica berarului lui Caragiale. Chiriicul său din birtul gării din Buzău. Birtașul lui Caragiale din 1895 — părintele nefericitei parașutate la cîrma spiritului național la 1980: ce sumbră, dar și superbă răzbunare a (cum să-i spui, oare?) geniului național al eșecului!

Ștefan Șt. Stănescu (6 oct. 1875 — 5 aug. 1965), spune Gabriel Cocora, a avut trei copii: Suzana Gădea, Ion Stănescu (decan, în 1968, al facultății de tehnologia mașinilor din Brașov) și Alexandrina Teodorescu, domiciliată la acea dată în

Buzău, str. Mărgeanului, 4. Răposatul Stănescu, fost brigadier silvic, își amintea cum îl vizitau pe Caragiale — Gherea, Leonida Condeescu și Basil Iorgulescu, directorul liceului „B.P. Hașdeu” din localitate, toți trei legați de opera caragialiană prin destule fire palpitate. Cît despre Suzana, nu încapă neînțelegere: la data studiului semnat de G. Cocora, în 1968, era președinta consiliului național al femeilor din România. Greu de închipuit o confuzie!

Dar — să trecem! La Buzău, Caragiale a locuit pe str. Călărașilor, în piața gării. Din 1905, strada s-a numit Nicu Constantinescu, iar la 1968 îi zicea „colonel Buzoianu” (colț cu bd. Lenin). O mai exista și astăzi? Ștefan Șt. Stănescu locuia pe str. Ciochinescu. În 1958, mai trăia (avea 80 de ani) Paul Heinrich, fiul proprietarului casei, trecîndu-se printre familiarii dramaturgului. El își amintea mesele vesele ale chiriașului cu Basil Iorgulescu, Petre Zaharescu și cpt. Benone Anastasescu. Între cei de înscris la capitolul salutări de departe, figurau Scutaru și Perșinaru, după cum ne arată scrisoarea lui Caragiale către actorul Const. Ionescu din 17 mai 1900. Ca și Piticescu, despre ale cărui convorbiri cu Caragiale (v. de ex. ziarul buzoian „Ordinea” din 17 febr. 1902) vom discuta cu altă ocazie. Caragiale a conferențiat, cum se știe, și la Atheneul din Buzău („Cauzele prostiei omenești”, la 3 febr. 1895, „Opiniunea publică”, în ian. 1897), după cum în mai 1908 (v. cuvîntarea proaspătului conservator democrat în „Adevărul”, 20 mai 1908) se afla-n plină campanie tachistă, în chiar fieful marghilomanic, care-a fost Buzăul. De bună seamă că-i telegrafia de aici lui Zarifopol: „Și acum din Budzău, c’coane! multă sănătate”. Și tot la Buzău a fost botezat Lucky, la biserica Banu.

De ce ne (mai) interesează astfel de lucruri azi? Pentru a desfrunzi prejudecată. Opera și viața lui Caragiale cuprind, practic, **toată** geografia României. Masivitatea „monumentului” bucareștean (sau, mai larg, regătean) e înșelătoare, acaparează vederea și s-a tabuizat de la sine. Numai că expansiunea tentaculară a acestei biografii înghite Moldova și Ardealul cu fulgi cu tot, pentru a le transfera în contul nostalgiilor berlineze. Un indice analitic al orașelor prezente în pagina literară, dar, mai ales, în biografia lui Caragiale (indice pe care l-am alcătuit, urmînd a vă plictisitor-gratula cu frînturi din el) lărgiște considerabil aria pronunțat bucareșteană a Cazului. O „fișă de oraș” în cazul acestei opere reprezintă ceva mai mult decît un simplu reper cronologic. E un semn de mentalitate: a autorului, dar și a epocii. Un semn politic (în funcție de forța electoral-deputătească a zonei, sînt regiuni cu accent liberal, altele cu accent conservator, etc.), un semn cultural, emanat din prezența unor factori locali ce depășesc benefic tradiția locului (un exemplu va fi aici Tr. Severin), etc. În operă apar, explicit, foarte puține, dar biografia lui Caragiale („cel mai sociabil autor român”, nu-i așa?) este încă plină de multe surprize. De aici, al doilea motiv: există o serie largă de nume presărate incidental în viața dramaturgului, sau prezente constant decenii de-a rîndul, citate, însă, doar de una-două ori în corespondență, evocări, articole. Ele trebuie descoperite, desprăfuite, recompuse biografic, re-identificate, așadar. Fără ele, tot „humusul” fenomenului caragialian riscă să se usuce. Vorbim mereu de Caragiale ca „ogîndă a epocii”, dar aproape exclusiv prin tipologia socio-literară etalată; la propriu-zisul ogînzii, la **identitățile** ca atare, ne uităm prea rar. Ceea ce nu e drept de vreme ce ... ele ne privesc toată ziua.

Dan. C. Mihăilescu

INEXISTIBILUL ETERNITATII

DIALOG

TEATRUL — ARTĂ A MEMORIEI

convorbire cu George Banu, secretar general al Asociației Internaționale a criticilor de Teatru (A.I.C.T.)

Un dialog scurt, desfășurat între câteva vizite, câteva telefoane, câteva îngrijorări legate de posibilitatea de a ajunge în toate locurile în care a ajuns.

Disponibilitate intelectuală încălzită de surisuri delicate, curtenitoare atenție acordată ideilor, o știință anume de a-l asculta și a-l evalua pe interlocutor...

— La întâlnirea pe care, împreună cu Andrei Șerban, ați avut-o cu oameni de teatru din România, ați afirmat că, pe plan internațional, se face vizibilă o tendință de reconsiderare a artei regizorale, în sensul în care viziunea regizorală devine mai greu reperabilă, acordându-se o importanță sporită actorului, ca și valențelor textului așa cum a fost conceput de către dramaturg. Vă refereați, în primul rînd, la textul clasic?

— Firește. Toate marile inovații, în arta teatrală, se aplică textelor clasice. Lecturile regizorale memorabile au avut ca punct de plecare astfel de texte. Aserțiunea mea era într-adevăr legată de convingerea că se petrece o reîntoarcere a regiei la perioada stanslavskiană (păstrînd proporțiile, desigur), deci la un tip de regie care nu urmărește să se impună. Este vorba despre o reabilitare a raporturilor organice între regie și text, și poate că acesta este cel mai interesant și mai important fenomen ce se petrece în prezent.

Meyerhold stă la originea regiei ca artă „reperabilă” în întregul spectacular. Or, ultimii ani au adus în prim plan o punere în discuție a regiei ca „mașinărie de fabricat concepții autoritare”. A apărut chiar o reacție violentă împotriva acestui tip de regie, și chiar a regiei în general. Reacție întru totul falsă, fiindcă actorul rămîne complet descoperit fără regizor. Pînă la urmă, ceea ce s-a întîmplat a fost faptul că regizorul a devenit, sau tinde să devină, dintr-un tată autoritar, un tată socratic. Dar rămîne, totuși, un tată. El este prezent și absent în același timp. E un panteism al regiei. A dispărut punctul de vedere și a apărut o formă de căutare a sensurilor metafizice care nu se exprimă printr-o concepție, ci caută să adîncească sensurile textului, să le redescopere. Bineînțeles că multe dintre aceste încercări sînt sortite eșecului. În esență, însă, aș spune că regia contemporană tinde tot mai mult să se întoarcă la o povestire a piesei, a sensurilor ei adînci.

— Credeți că această tendință se leagă în vreun fel de faptul că mulți dramaturgi contemporani binecunoscuți au început să propună o nouă convenție textuală, uneori chiar preluînd și prelucrînd mari texte clasice? Tom Stoppard, Edward Bond sau Heiner Müller sînt asemenea dramaturgi. Oare dramaturgul contemporan, el însuși autorul unui punct de vedere asupra textului clasic, a influențat retragerea regizorului dintr-o exercitare ostentativă a mijloacelor specifice?

— Nu, nu cred. Sigur că stilul dramaturgilor contemporani a avut o mare influență asupra modificărilor de convenție privind spectacolul. Pot spune că Heiner Müller a impus cel mai puternic concept de ambiguitate. El a găsit formula stilistică a imposibilității de a da sens unic unui text, organizând caleidoscopic lumea fictivă. Există regizori care lucrează cu mare plăcere asemenea texte. De pildă, Jean Jourdeuil și Jean Francois Peyrot. Dar punerea în chestiune a autorității regizorale s-a născut ca urmare a unei mutații petrecute în curentele ideologice ale secolului nostru. Ea e legată de marele proces intentat oricărui „maître penseur”, de tipul Marx, sau Hegel, deci de un proces intentat sistemelor filozofice integratoare. Aceste sisteme nu mai oglindesc mentalitatea lumii moderne care înclină către relativ, către caleidoscop, fragmentar. În cascadă, această mutație a antrenat și punerea în discuție a regizorului ca „maître penseur”. Regizorul de azi nu mai spune: „Vreau să fac o piesă pentru a spune asta sau cealaltă”, ci „vreau să fac o piesă pentru a o explora”.

— **Se ține cont în această explorare a general umanului de tradiția piesei, de timpul în care ea a fost scrisă, de marile lecturi regizorale pe care le-a cunoscut?**

— Da. Regizorii mari, ca Peter Stein, Chéreau, Vitez, respectă timpul piesei tocmai pentru a descoperi ce rămâne adevărat despre om astăzi, ca și atunci. Acel tip de modernizare, de aducere la zi a textelor clasice prin ignorarea tradiției lor e depășită. Regia de acum nu caută nici trecutul, nici prezentul, ci un timp intermediar, o înrucișare între prezent și trecut. Personajul este chiar acest nod între prezent și trecut, actorul aducând în scenă timpul însuși. De altfel, regia modernă nu mai este atât de preocupată de spațialitate, cit de temporalitate. **TIMPUL** este pus în scenă. Este un timp impur (nici trecut, nici prezent), un timp „bastard”. Teatrul e din ce în ce mai mult considerat ca o artă a memoriei, care funcționează pe conjuncția dintre trecut și prezent.

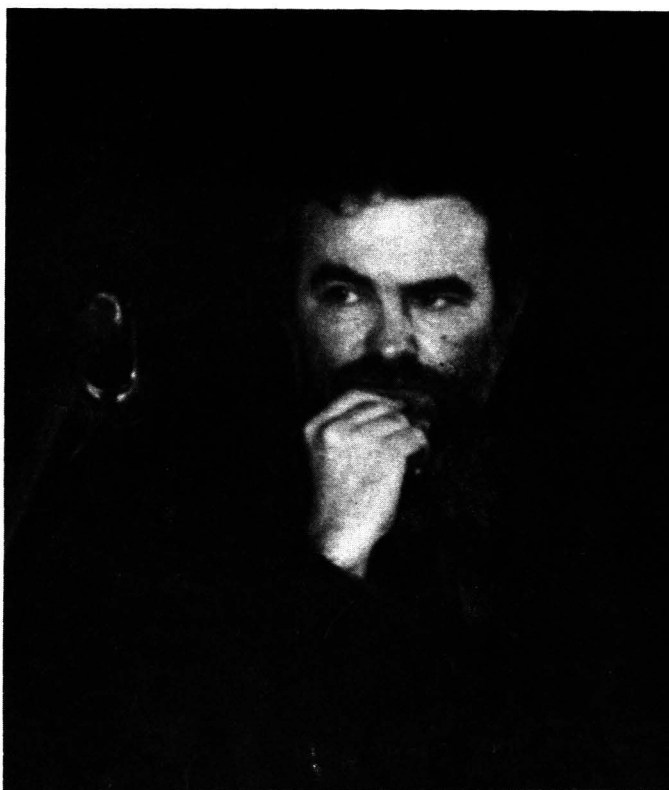
— **Cum vedeți situația teatrului în România de după Revoluție?**

— Este un moment dificil, dar cred că e trecător. Va veni o vreme când discursurile politice, realitatea vieții din jur, spectaculozitatea ei, își vor pierde farmecul, noutatea. Teatrul românesc se va deschide reflexiei metafizice, existențiale, asupra destinului omului. Revoluția ne-a ridicat la dimensiunea omului istoric, iar arta va trebui să se plaseze tot timpul compensatoriu față de ceea ce realitatea actuală satisface ca dimensiune umană. Înainte, societatea era paralizată, și ca urmare teatrul era activ, era o oază a dinamismului. Acum, societatea e foarte activă, iar teatrul trebuie să devină un loc al contemplației. Și al meditației în același timp. Teatrul va trebui să-l învețe pe individ să-și recapete știința de a gândi singur, cu sine însuși. Ieri, **Mizantropul** era un spectacol care răspundea unei nevoi a grupului social de a se curăța de minciună. Acum, **Mizantropul** sună cu totul altfel. Problema teatrului este însă o problemă mult prea complexă ca să poată fi epuizată într-o conversație grăbită.

— **Credeți că în România va cîștiga teren teatrul comercial?**

— Probabil că și teatrul comercial. Dar va fi loc pentru teatrul de artă. Oricum, trebuie spus și subliniat că teatru de calitate nu se poate face fără subvenție de la stat. Și teatrul grecesc era subvenționat de mecenajii cetății. Teatru de calitate nu înseamnă teatru pedagogic. Înseamnă artă exemplară. Impozitele nu se plătesc doar pentru salubritatea orașelor, ci și pentru a plăti teatrele. În acest sens, mă alătur afirmației lui Jean Vilar — teatrul este un serviciu public. Cu întreaga răspundere și importanță pe care o are un asemenea serviciu în metabolismul organismului social.

Interviu realizat de Corina Șuteu



DIALOG

TOP "UNDE FUGIM DE ACASĂ?" (Marin Sorescu)

* credeti-ne,
e mai bine
acasă

* fugiti, dar
pe propria
raspundere

* * *
dacă tot
vreți să
fugiti
de acasă...

* * *
la un spectacol
ce nu trebuie
pierdut

* * *
la un spectacol
eveniment

	Cristina Dumitrescu	Alice Georgescu	Miruna Ionescu	Victor Parhon	Marian Popescu
Henric IV de Luigi Pirandello (Teatrul „Nottara“)	👁️ 👁️	👁️ 👁️	👁️ 👁️	👁️ 👁️ 👁️	👁️ 👁️ 👁️
D-ale protocolului de Paul Everac (Teatrul de Comedie)	👁️	👁️	👁️	👁️	👁️
Dom Juan de Molière (Teatrul Mic)	👁️ 👁️	👁️ 👁️ 👁️ 👁️	👁️ 👁️	👁️ 👁️	👁️ 👁️ 👁️
Cadrilul de Eugen Mirea după Oscar Wilde (I.A.T.C.)	👁️ 👁️	👁️ 👁️		👁️ 👁️ 👁️	
Vărul Shakespeare de Marin Sorescu (Teatrul Național din Craiova)	👁️ 👁️ 👁️	👁️ 👁️ 👁️	👁️ 👁️	👁️ 👁️ 👁️ 👁️	👁️ 👁️ 👁️ 👁️
Piațeta de Goldoni (Teatrul Mic)			👁️ 👁️ 👁️ 👁️	👁️ 👁️ 👁️ 👁️	
Al treilea martor de Sorin Holban (Teatrul „Giulești“)		👁️			

NOTA: numele criticilor urmează, după cum se observă, ordinea alfabetică; o „căsuță“ necompletată nu înseamnă decât că spectacolul nu a fost văzut de respectivul critic.



A large, bold, black letter 'C' dominates the frame. Inside the white space of the 'C', the word 'CRONICA' is written in a bold, black, sans-serif font.

CRONICA



ÎN ZONA ABȚINERILOR

VĂRUL SHAKESPEARE de Marin Sorescu • Teatrul Național din Craiova • Data premierei: 15 martie 1990 • Regia: Mircea Cornișteanu • Decoruri: Viorel Penișoara-Stegaru • Costume: Ștefania Cenean • Distribuția: Tudor Gheorghe (Shakespeare, dramaturg și actor), Ilie Gheorghe (Sorescu, un danez), Natașa Raab (Doamna Bruna), Angel Rababoc (Hamlet), Marian Negrescu (Voicea), Mirela Cioabă (Tilirez Tine-Cal), Valentin Mihali (Gilma), Tamara Popescu (Vrajitoarea), Gabriela Băciu Negrescu (Idele lui Marte, Prologul), Teodor Marinescu (Sir Downton, Calaul), Ion Colan (Porcius Blișter), Diana Gheorghian (Camelia, sora Ofeliei), Ștefan Mirea (Thomas Blur, Heifer), Vladimir Juravle (Richard Zero), Lucian Albanezu (Fly), Iléana Sandu (Mary - Valy, doua gemene), Tudorel Petrescu (Ariel, Craniul, Un mascarici), Anghel Popescu (Solul), Gabriel Manescu (Un alt mascarici).

Înainte de a deveni un spectacol al Teatrului Național din Craiova, **Vărul Shakespeare** de Marin Sorescu a fost... o legendă. O legendă de largă circulație în lumea teatrului — a culiselor, mai bine spus — despre o piesă „cu probleme”, căreia nu i se va „da drumul”, fiind inevitabil sortită cenzurărilor repetate înainte, după, ba — dacă ar fi fost cu puțință — și în timpul unei eventuale dar puțin probabile premiere. Cu lăudabila stăruință întru cauze bune, Naționalul craiovean a reușit, însă, înscrierea ei în repertoriu, iar premiera — șansa de a avea loc după revoluție! — a fost scutită de amputări.

Dintr-un mai vechi reflex, poate, nu reușim să alungăm o întrebare: oare ce s-ar fi tăiat, ce n-ar fi convenit? Multe n-ar fi convenit, începând probabil chiar cu numele autorului, Marin Sorescu, totdeauna incomod, din familia năzdrăvanilor cărora nu știi „ce le dă prin

minte”, chiar când lucrurile par „în ordine”. Ar fi displicut, apoi, ideea ridicolei neputințe de a suprima forța gândului, a talentului, de a „corecta” genialitatea. Șicanele, loviturile pe la spate, intimidările devin derizorii pentru că sînt înlanțuite de măsura, inevitabil trecătoare, a clipei. Prostia, invidia, delațiunea, chiar oprimarea sînt ale oamenilor, deci muritoare; nemuritoare e doar flacăra spiritului pentru că aparține umanității, nu oamenilor. Împotriva forței intelectuale orice armă devine fragilă: nici măcar cenzura nu ajunge la duritatea, amploarea, feroarea mistuitoare a autocenzurii. Ce importantă poate avea sancționarea de către pigmei a operei, dacă o punem în balanță cu indoiala — fie și de secundă — a creatorului însuși?

Și ar mai fi speriat, poate, în piesa lui Sorescu, conducînd-o spre patul lui Procust, propensiunea autentică spre universal, spre peren, lipsa oricărei prejudecăți — sau timidități — în permanenta transla-re din planul fanteziei în acela al notației realiste, din istorie în actualitate, din ideal în terestru. Rigoarea versului clasic poartă spre noi nu numai „înalte adevăruri” ci și observații vizînd cotidianul, eleganța metaforei poetice e pigmentată de cuvîntul frust, sentimentul tragicului traversează întreaga alcătuire dramatică, dînd umorului, ironiei, persiflării dimensiuni și accente surprinzătoare, de forță expresivă. Foarte frumoasă, uneori chiar seducătoare la lectură, piesa ridică însă probleme deloc simple pentru o montare, dramatismul său, al ideilor propuse, neconvertindu-se decît uneori în dramaticitate. Construcția pare mai apropiată de poemul epic decît de textul dedicat scenei, personajele sînt, limpede, purtătoare de mesaj dar nu la fel de limpede caractere dramatice.

Despre transpunerea scenică a piesei **Vărul Shakespeare** la Naționalul craiovean e destul de greu de vorbit pentru că, — fapt neobișnuit la un spectacol semnat de Mircea Cornișteanu — există o indecizie, o lipsă de fermitate a imaginii regizorale în măsură să îndemne pe spectator mai curînd la „abțineri” decît la vot lămurit, pro sau contra. Indecizia nu este (sau nu pare a fi) a gândului, a intențiilor ci mai curînd a tonului, a ritmurilor, a tensiunilor interioare — dar pentru transmiterea nealterată și precis descifrabilă a gândului, a intențiilor, toate acestea sînt esențiale. Spectacolul are (încă) aspectul

unei variante de lucru cuprinzînd, deopotrivă, pagini trecute „pe curat” (apariția lui Iuliu Cezar, de pildă, impune prin expresivitate scenică), altele aflate în stadiu de ciornă, precum și unele ce în „ediția definitivă” ar putea fi omise în beneficiul operei. Ne gîdim, de exemplu, la glumele trimiteri în actualitate cu rol de „captatio benevolentiae” a publicului (scandarea aceluia binecunoscut tuturor „nu plecăm”, să zicem, sau la fel de binecunoscuta „Lambada”), la unele punctări minore față de adevăratele trimiteri în actualitate, de un alt calibru, pe care textul și spectacolul le conțin.

Încă „în lucru” pare a fi și interpretarea. Mai conturat, mai aproape de finisare, personajul lui Ilie Gheorghe, un Sorescu (e numele eroului) la care zeflemeaua se împletește mereu cu seriozitatea, care-l corectează cu bunăvoință pe Shakespeare, îi dă sfaturi lui Hamlet, intră în universul marelui Will cu „adidașii” în picioare, dar înțelege, prețuiește, știe să discearnă, își așază pe umeri, pînă la urmă, veșmintul elisabethan. Inegal, cu momente foarte bune, de reală pondere, dar și cu altele destul de cețoase (fără a fi eronate ca interpretare) este personajul principal, „vărul”, încredințat lui Tudor Gheorghe. Se întîmplă cu acest personaj ceea ce se întîmplă cu întregul spectacol: multă, foarte multă vreme aștepți, parcă, să „treacă la fapte”, să „se pronunțe”, practic, să înceapă efectiv. Ultima parte a spectacolului aduce unele din precizările necesare, dar abia ultima parte și doar unele.

Corecte, exact puse în ecuație dar ne-rezolvate pînă la capăt, insuficient conturate, contribuțiile scenice semnate de Natașa Raab, Angel Rababoc, Marian Negrescu, Mirela Cioabă, Valentin Mihali, Tamara Popescu, Diana Gheorghian.

Cu decorurile lui Viorel Penișoară-Stegaru și costumele Ștefaniei Cenean ieșim din zona abținerilor și intrăm în aceea a votului decis: **pro**. Scenografia are coerența de interpretare, bogăția de sugestii, subtilitatea și forța de expresie pe care le-am fi așteptat (și doar în parte le-am regăsit) de la întregul spectacol. Pe care încă le așteptăm pentru că, așa cum am mai spus, nu un punct de vedere eronat se poate reproșa, ci insuficienta conturare a punctului de vedere, percutanța comunicării lui scenice.

Cristina Dumitrescu



Natașa Raab și Tudor Gheorghe



VISUL SPULBERAT

PIAȚETA de Carlo Goldoni • versiune românească de Silviu Purcărele • Teatrul Mic • Data premierei: 28 martie 1990 • Regii: Silviu Purcărele • Scenografia: Nina Brumușilă • Muzica: Vasile Șirli • Distribuția: Mihai Dinvale (Zorzetto), Adriana Șchiopu (Lucietta), Ana Ciontea (Gnese), Monica Ghiuță (Madam Orsola), Monica Mihăescu (Gasparina), Simona Măicănescu (Madam Pasqua Pollegana), Ioan Chelaru (Sansuga), Coca Bloos (Madam Cotte Panchiana), Paul Chiribuță (Cavalerul Astolfi), Constantin Bărbulescu (Anzoletto), Sorin Medeleni (Fabrizio Leretort).

Nu mi se pare de mirare că regizorul Silviu Purcărele a revenit asupra unui text care-i dăduse prilejul creării unui incântător spectacol la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț: **Piațeta** de Carlo Goldoni. Firească, însă, mi se pare întrebarea dacă în noua punere în scenă de la Teatrul Mic și-a propus numai refacerea unei montări de succes, având aceeași gândire și construcție care-i reușiseră atât de bine cu patru ani în urmă, sau dacă piesa lui Goldoni nu constituie pentru regizor una dintre acele teme de meditație asupra căreia simte nevoia să revină periodic pentru a o aprofunda, pentru a-i găsi alte și alte corelări cu timpul, cu istoria, cu sufletul omenesc. Trebuie să mărturisesc, mi-e greu să discern cu cât de cită exactitate care au fost motivațiile interioare ale acestui remake, întrucât spectacolul de la Teatrul Mic reface, cel puțin în aparență, pe cel anterior. De la decor și costume, semnate de Nina Brumușilă, la interpretii principali — Coca Bloos, Simona Măicănescu, Paul Chiribuță —, de la ideea integratoare a spectacolului (apariția misterioasă a străinului „extras” din burtă imensului pește eșuat în piațetă și plecarea celor trei intruși în barca de hirtie arzind asemenea unui gând ce nu poate depăși limitele cunoscutului, lăsându-i pe cei simpli să-și ducă mai departe, cu nesătâvilită poftă de viață, existența sărmană

și lărmuitoare) la linia ce conturează fiecare caracter în parte. Judecată din acest punct de vedere, montarea de la Teatrul Mic este mai puțin unitară, mai săracă în invenție, mecanismul armonizării trupei nepărînd a fi indeajuns de bine pus la punct. Dar spectacolul de la Piatra Neamț exista mai cu seamă prin perfecțiunea mecanismului întregii șurubării care constituie angrenajul complex și delicat al reprezentației, a celui atît de unic spirit de echipă ce caracteriza trupa. Omoogenitatea, bucuria de joc, niciodată excluzînd personalitatea, „capul de afiș”, ci potențînd-o tocmai prin pasiunea și bunul profesionalism al celorlalți, deveneau substanță a concepției regizorale, a spectacolului ca tot unitar. Este cu puțință translarea într-un alt teatru a unei montări depinzînd de caracteristicile amintite? Experiența cu **Piațeta** la Teatrul Mic pare a fi o negație. Tocmai unitatea dată de acel aproape inefabil spirit de echipă de la Piatra Neamț a fost ruptă; atmosfera, aerul aparte care era respirat de spectacol, grăunțele de nebulie care-i dădea savoare au dispărut. În lipsa lor, punerea în scenă de la Teatrul Mic pare mai săracă în invenție, construită din „scene” nelegate într-o lume, cu individualitatea ei. E adevărat, Coca Bloos compune o apariție de o opulentă vitalitate, cu visul ei ghidus de mărițiș, cu urîtenia ei, cu gura știrbă ce n-o împiedică să rostogolească vorbe la nesfîrșit, iuți, răutăcioase și nu rele, cu ochii sclipind de o șiretenie ce-i trădează în loc să-i ascundă intențiile; Simona Măicănescu, în Pasqua, reușește încă o dată să creeze un personaj cu o perfectă logică interioară, lungă și subțire ca mătura de care nu se desparte, cu privirea timpă uitîndu-se în gol, cu picioarele pe care nu și le poate stăpîni, arlăgoasă dar ușor de domolit, obosită dar mereu activă; în străinul cavaler, Paul Chiribuță reface cu măiestrie profesională alura singuraticului fără vîrstă ce încearcă să-și trateze melancolia cu doctoria larmei voioase a prostimii, își cizează cu finețe apariția de dubios diavol de cabaret. E adevărat, de asemenea, că și alți interpreți se străduiesc a contura bine rolurile. Ca Ana Ciontea, de pildă, care ne lasă să întrevădem în Gnese trăirea cu o undă de nerăbdare tristă a delicatului moment aflat la granița dintre copilăria neștiutoare și atrăgătoarea tinerețe cu încă nelămuritele ei ciudățenii și frumuseți. Ca Mihai Dinvale, ce face un Zorzetto lipsit de istețime, prostănac, cu instincte ce încep să-l tulbure. Poate mai puțin Monica Ghiuță, ce se agită prea mult și fără haz, pîrînd a se sprijini mai

degrabă pe aparența personajului creată prin costum, decît pe un gînd interior, sau Adriana Șchiopu, care este o Lucietta atrăgătoare, dar fără farmec, sau Ioan Chelaru care își alcătuiește o mască pitorească, dar și el pe o notă unică. Corecți, Constantin Bărbulescu, în gelosul Anzoletto, și Monica Mihăescu, o Gasparina plăcută ca înfățișare, dar în limitele unei oneste creionări a personajului. Cel mai neizbutit mi s-a părut a fi fost Sorin Medeleni în rolul unchiului Gasparinei, zbierînd cuvinte ce nu se înțeleg, agitîndu-se prea mult fără vreo motivație interioară. Așa stînd lucrurile, spectacolul cu **Piațeta** de la Teatrul Mic a părut mai puțin riguros în construcție, comicul forțat și nu născut din firească relevare a caracterelor. Ritmul, dat prin acordarea perfectă a echipei la Piatra Neamț, a suferit aici sincope care, din fericire, nu s-au prelungit într-atît încît să-l facă să sucumbe definitiv.

Observam, cu prilejul premierei de la Piatra Neamț, că verva, capacitatea de invenție comică, veselia cuceritoare a lumii din piațetă erau dublate de o rafinată nuanță de tristețe ce se insinua dincolo de aparențe. O notă care părea de vis frînt, care era o meditație asupra destinului fiecărui personaj dădea profunzime, complexitate comicului și îl certifica, rîsul sănătos fiind căpțușit de o undă de caldă înțelepciune. Această tristețe ce de-abia se lăsa ghicită în prima montare, aici e mai clară, chiar predomină, apăsă, parcă, existența personajelor. Dar nu-i numai atît: Silviu Purcărele schimbă într-un mod indirect, dar evident, echilibrul celor doi poli ai reprezentației: universul oamenilor simpli, cu viața lor pulsînd viu și colorat, și străinul ce apare ca prin miracol, nobil ciudat venit să se adape la bucuria sănătoasă a vulgului. Dacă în primul spectacol cavalerul ajungea să fie „folosit” întru bucuria și desfătarea, fie și de-o clipă, a celor săraci, aici străinul reușește, într-adevăr, să-i „dreseze” pe cei mulți. O căsătorie salvatoare pentru finanțele cinicului cavaler și o masă de pomină le știrbesc libertatea: jocul și-l face, pînă la capăt, cavalerul, iar tristețea plecării este anulată de dansul zănatec al locuitorilor piațetei. Un dans frenetic din care, parcă, lipsește bucuria și care seamănă mai degrabă cu o animalică dorință de a șterge iluzia de-o clipă, cu o incrinčenată încercare de reîntoarcere în matcă. Poate în vechea matcă a speranței. Acest gînd regizoral autentifică demersul artistic și reluarea textului cu **Piațeta** de Carlo Goldoni pe scena Teatrului Mic.

Miruna Ionescu



ORGOLIU ȘI UMILITATE

SMERITA după F.M. Dostoievski. Dramatizare și traducere: Doina Vamoș
• Teatrul Național din Tirgu Mureș
• Data premierei: 11 martie 1990 • Regia: Dan Alecsandrescu • Scenografia: Rodica Arghir • Distribuția: Dan Glasu (Markar Petrovici Teremski), Mihaela Rădescu (Anna Egorovna), Ion Sasaran (Ilia Kuzmici), Ion Fiscuteanu (Feodor Pavlovici), Mircea Anca (Efimovici), Livia Gingulescu (Avdotia Gavrilovna), Iolanda Dain (Lidia Gavrilovna), Radu Olăreanu, student anul III (Studentul), Elena Jitcov (Căpităneasa), Dan Ciobanu (Schroeder), Daniela Diaconescu (Lukeria).

În atingere cu opera dostoievskiana interpretările critice, traducerea, dramatizarea, ca și punerile în scenă sînt constrînse să-i preia antinomiile fundamentale. Întreprinderile amintite sînt prin ele însele nemăsurat de orgolioase, iar șansa lor nu poate sta, totuși, decît în umilitate. Nu în prosternare, nu în respect inhibitoriu, anchilozant, ci într-o accepție superioară a umilității, ținută să dea samsa de substanță și fond, într-o nesfîrșită reinventare de perspective, de forme, de posibile și dorite „echivalări” transfiguratoare. Reciproca e și ea valabilă într-o și mai evidentă măsură, absența sau imposibilitatea acestei lăuntrice umilități creatoare, denunțînd deșănțarea orgoliului, involuntar ridicol în puținătatea-i lumească. Organicitatea e semnul umilității și al accederii la substanță. Aleatoriul

e, dimpotrivă, semnul orgoliului și al derivei.

Spectacolul Naționalului din Tirgu Mureș ne invită la o atare meditație. Dramatizarea **Smeritei** nu ezită să introducă la un moment dat, în textul pentru spectacol, personajul unei alte scrieri dostoievskiene, fără să poată oferi însă punerii în scenă șansa convertirii epicului în dramatic. Reprezentația nu depășește astfel nivelul ilustrării enclavelor conflictuale ale textului. Derularea acestora e uneori trenantă, tocmai pentru că succesiunea lor rămîne tipic narativă. Nedecurgînd cu necesitate (potrivit legilor genului dramatic), apariția unor personaje în scenă ca și ivirea scenelor ca atare, în textul dramatizării, funcționează mai curînd pe principiul **quod erat demonstrandum** pentru teza dată, decît pe principiul adevărului artistic, elocvent prin el însuși. Deranjează nu numai și nu atît faptul că spectacolul e foarte lung (de aproape trei ore și jumătate, cu două pauze), cît impresia că el poate dura oricît, într-un ritm fără legătură cu teatrul. Și asta în ciuda unei solide edificări scenice, de către un regizor experimentat, ca Dan Alecsandrescu, în ciuda unei elaborări minuțioase în detaliu, însă mai puțin preocupate de perspectiva ansamblului.

Reprezentăția continuă să intereseze — doar se joacă „un” Dostoievski! — dar, neputînd să și placă pe întreg parcursul ei, prelungit, nu convinge de adevărul dezbaterii implicate, punînd pe talgerele balanței tocmai orgoliul și umilitatea. Și cîtă nevoie am fi avut, poate mai

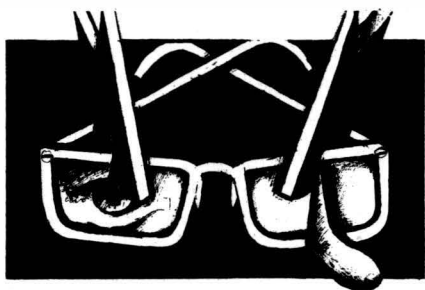
ales în aceste zile și mai ales la Tirgu Mureș, să ne scrutăm conștiințele, să vedem cît rău ne poate aduce emergența orgoliului, în absența unei elementare umilități, fie și creștine. Ceea ce ar fi putut să ne cutremure riscă să treacă pe lîngă noi fără ca măcar să ne tulbure. Cine ar putea să se recunoască într-un discurs care îi rămîne depărtat și străin, fără legătură cu ceea ce se întîmplă, cu ceea ce i se întîmplă, aici și acum?

Cîteva strădanii actoricești sînt fără îndoială notabile: Mihaela Rădescu dă o plauzibilă imagine a personajului ei, Smerita, jucînd cu finețe (nu și cu destulă forță!) o partitură dificilă, în care tăcerile devin de multe ori mai grăitoare decît cuvintele. Dan Glasu, în rolul cămătarului Teremski, e un soț aprig dar iubitor, actorul reușind să surprindă în bună măsură natura contradictorie, predominant vindicativă, a personajului. Păcat că, jucînd mereu „în forță”, devine fără să vrea monocord. O icoană a sufletului slav e zugrăvită cu înțelegere, în tușe subtile nuanțate, de Ion Sasaran (Ilia Kuzmici). Ion Fiscuteanu (Feodor Pavlovici) trece pe lîngă un personaj demonic, coborîndu-l în pitoresc facil, grosier și răcnit. Pentru Actorul cu același nume nu cred că există un dușman mai mare decît această manieră Fiscuteanu, în care se complăce în ultima vreme. Deplasarea accentelor spre pitoresc e vizibilă în jocul Lievei Gingulescu (Avdotia) și al Iolande Dain (Lidia Gavrilovna), iar sublinierea patologicului cu ostentație grevează aparițiile lui Mircea Anca (Efimovici) și Radu Olăreanu (Studentul). Corectă, prezența Elenei Jitcov (Căpităneasa).

Scenografia Rodică Arghir permitea o mult mai fluentă desfășurare a spectacolului, oferindu-i totodată dimensiunea spirituală, specifică, printr-un decor-fundal sugestiv, de părăsită calapeteasmă.

Victor Parhon





IMATURITATEA CA STARE DE SPIRIT

LIVADA DE VIȘINI de A.P. Cehov
 ● Teatrul de Stat din Oradea ● Data premierei: 22 martie 1990 ● Versiune scenică în limba română de Elisabeta Pop și Laurian Oniga ● Regia: Laurian Oniga ● Scenografia: Ujvárossy Gyöngyi ● Distribuția: Simona Constantinescu (Ranevskaia Liubov Andreevna), Mariana Presecan (Ania, fiica ei), Mariana Vasile (Varia, fiica ei adoptivă), Ion Abrudan (Gaev Leonid Andreevici, fratele ei), Petre Păniț (Lopahin Ermolai Alexeevici, negustor), Doru Fărte (Trofimov Piotr Sergheevici, student), Marcel Popa (Simeonov-Pișcik Boris Borisovici, moșier), Alla Tăutu (Șarlotta Ivanova, guvernanta), Ștefan Mareș (Epihodov Semion Panteleevici, contabil), Ileana Iurciuc (Duniașa, fata în casă), Nicolae Toma (Firs, lacheu), Emil Sauciuc (Iașa, lacheu), Ion Ruscuț (Un trecător).

Nu pot să ascund, scriind acest articol despre spectacolul lui Laurian Oniga, că nu eram într-o deplină libertate de spirit: ceea ce se întâmplase la Tîrgu Mureș mă obseda într-atît încît o singură întrebare-țipăt mă fulgera înspăimîntător. Cum s-a putut întîmpla, la sfîrșit de secol, să existe ciocniri mortale între oameni trăind laolaltă de-atîta vreme? Dar, în Europa în special, un duh al grabei parcurge acum istoria universală, de la barbaria sclavagistă, la cruzimea medievală, de la splendoarea spirituală a Renașterii la atrocitățile războaielor mondiale, într-un ritm sufocant care nu poate suporta o explicație unică.

Acesta poate fi faptul care să determine criticul teatral să privească un spectacol cu o piesă celebră nu atît prin comparația cu alte puneri în scenă — deși modul comparației și-a spus și el cuvîntul —, cit mai degrabă prin racordarea prezentei lui stări de spirit la expresivitatea teatrală a montării regizorului Laurian

Oniga. Ce surprinde, deci, la prima vedere?

Regizorul și scenografa Ujvárossy Gyöngyi au creat un spațiu de joc — „camera copiilor” — care explicitează în bună măsură viziunea regizorală. Revenirea acasă a Ranevskaiei, a lui Gaev, fratele ei, și a Aniei, fiica ei, se produce prin atracția imediată a acestei camere. În scenă, deci, vor fi cițiva căluți de lemn, păpuși, panouri pătrătoase, mari, mobile; pe jos, pe toată întinderea podelelor, un material cu flori și vișine (!) luîndu-ți ochii. Planul din spate al scenei e dominat de un panou (sistem glasvand) care se deschide în două părți. Cînd se deschide, se poate observa un disc tapetat cu același material ce acoperă podeaua. La mijlocul scenei, sub un uriaș con-cupolă, e un pat enorm cu plasă ca pentru gimnaști.

Care e semnificația teatrală a acestui spațiu de joc, invadat de personaje agitate de emoția revenirii, de întîlnirea cu cei ai casei și, mai tîrziu, de spectrul pierderii livezii de vișini? În orice caz, Laurian Oniga ca, mai în urmă cu mulți ani, alți regizori, (Otomar Krejca, Peter Brook) renunță deliberat la atmosfera marcat rusească (nu e nici un samovar pe scenă!). Numai detalii de costum precum și monodia creată de un instrument ciudat (oriental, cred) sugerează spațiul fizic al piesei și epoca întîmplărilor. S-ar putea spune că montarea acuză un ritual scenic acreditat de istoria culturală a piesei. Noutatea interpretării surprinde aici prin simplificarea operată de regizor: „camera copiilor” devine **spațiu existențial**. Maturii sînt incapabili de a evada din claustranta condiție ludică. Se vor juca în limitele unui destin prevestit de accelerarea semnelor timpului (invazia vilegiaturistilor). „Camera copiilor” este un spațiu al puterii magice pierdute: copilăria absorbită de timp.

Roland Barthes, în *Despre Racine*, scria referitor la cameră că „este în același timp adăpostul PUTERII și esența ei, căci PUTEREA nu este decît taină: forma îi dizolvă funcția: ea ucide pentru că este nevăzută”. În *Livada de vi-*

șini, pentru Laurian Oniga „camera copiilor” devine spațiul prin excelență al imaturității ca stare de spirit.

Relațiile între Duniașa și Iașa, Petea Trofimov și Ania, zbenguiala lui Pișcik, abulia lui Gaev obsedat de jocurile biliardului, hilar-insisteanta tendință a lui Lopahin de a convinge pe Ranevskaia și pe ceilalți despre **motivul real** pentru care trebuie să renunțe la livadă, toate acestea configurează în spectacol un mod surprinzător al ludicului. De aici și riscul: drama cehoviană nu mai apare decît presimțită și nu fundamentează demersul regizoral. Laurian Oniga fusese atras de piesa lui Gombrowicz, *Ivona, principesa Burgundiei*, unde gîndirea autorului polonez formula cel mai clar teza **imaturității și a formei ca deformare**.

În *Livada de vișini* am resimțit — bîzîndu-mă numai pe alegerea repertorială anterioară — existența continuității unui gînd: Cehov este interpretat aici din perspectiva ideatică a unei imposibilități. Acaparantul spațiu de joc, „camera copiilor”, devine simbol al tragicului refuz al exteriorului, al neputinței de a ști cum să analizezi și să interpretezi ceea ce ți se întîmplă. Similitudinea cu imaturitatea contemporană, evocată de rîndurile-confesiune de la început, mi se impune, deși pare că n-aș vrea s-o accept.

Pentru că această montare orădeană cu *Livada de vișini* propune evident re-interpretarea **actuală** a modului tragicomic cehovian. La început personajele cască prelung, apoi se agită în așteptarea Ranevskaiei, Petea se dezbracă în scenă invitînd-o și pe Ania, Șarlotta Ivanovna e asediată de Epihodov, Duniașa, în absența stăpînilor, apare obosită de amor și în dezordine vestimentară etc. Plecînd, în final, personajele vor lua și două valize pe care scrie cu litere mari: Paris, Moscova.

Încercarea lui Laurian Oniga de a da un sens propriu „comediei” cehoviene, prin simplificare, înseamnă, pentru jocul interpreților, grade diverse de expresivitate. Ranevskaia este, prin jocul Simonei Constantinescu, un complex de stări adus de la tonul tragicomic spre drama in-



Simona Constantinescu și Petrică Panait

terpretată în context. Actrița, dacă nu domină, în schimb intervine prin marcarea accentelor stării ludice a celorlalți. O evoluție în doi timpi are Varia, interpretată de Mariana Vasile, mai întâi în zona așteptării frénétique, mai apoi autoritară, în presupusa ipostază de soție a lui Lopahin. Acesta, jucat de Petre Panait, conduce, de la un moment dat, jocul, nesfărîmîndu-i regulile, ci remodelîndu-le în interesant. Mariana Pîrescan, în Ania, după debutul agitat în spectacol, diminuează apoi portanța personajului.

De altfel, versiunea scenică în limba română semnată de Elisabeta Pop și Lau-

rian Oniga, altminteri suplă, suportă deplasări de accent favorabile ideii regizorale precum în cazul lui Petea, interpretat credibil de Doru Fărte, cu o dinamică gestuală de reținut. Gaev, prin Ion Abrudan, se înscrie în aceeași predispoziție ludică, jucată într-un registru mediu de semnificații ca și Pișcik (Marcel Popa). Șarlotta (Alla Tăutu) are o dată un moment de dramă (tentativa de sinucidere) resorbită prin deficitul de dramă al lumii celorlalți. Zglobie, veselă, dar cu unele exagerări, Ileana Iurciuc (Duniașa) compune un personaj agreabil. Interesant este modul în care îl „ve-

de” Emil Sauciuc pe Iașa, o undă de cinism parcurgîndu-i tendința arivistă. În Epihodov, Ștefan Mareș dezvoltă agresiv miza personajului său. Fîrs este compus cu minuție de către Nicolae Toma.

Livada de vișini este o încercare pe tema imaturității lumii cehoviene. Teatrul de Stat din Oradea, consecvent cu ideea de repertoriu valoros, își poate înscrie în palmares acest spectacol dacă nu prin „spectaculozitate”, măcar prin tentativa creatorilor săi de a descifra alte sensuri ale capodoperei cehoviene.

Marian Popescu



REVERBERAȚIE AMPLĂ, „BĂTAIE” ACTUALĂ

INVENȚIA SECOLULUI de Tudor Popescu • Teatrul Dramatic „Maria Filotti” din Brăila • Data premierei: 11 martie 1990 • Regia: Mihai Lungeanu • Scenografia: Gheorghe Mosorescu • Distribuția: George Țoropoc (Iacob); Vasile Nedelcu (Nanu); Adrian Năstase (Ticu); Bujor Macrin (Stancu); Liliana Ghiță (Suciu); Mioara Tîrziu (Mirela); Ildy Năstase (Lola); Mircea Valentin (Țițină); Sorin Dinculescu (Firescu).

Inspirat și inepuizabil, Tudor Popescu pare a se întrece într-o cursă cu sine. Mereu lucid, mereu echilibrat, cu un ris bonom și puternic de dincolo de replici, el pare a scrie fără efort, fără metodă. Dar tocmai ușurința cu care nu lasă să se întrevadă osteneala și procedeele e o metodă, dacă se poate spune așa, proprie stilului său de creație, fecundă și liberă căci, cum spune Cehov, „scrisul se revarsă liber din sufletul lui”. O confirmă, de altfel, și ultima sa comedie, **Invenția secolului** (publicată în almanahul **Thalia** al revistei **România literară**).

Moralistul devine aici mai acid, mai

virulent și demontează fără cruțare fațada intransigentă a unui mecanism social perimat, care se bazează pe sistemul relațiilor demagogice și false. Creativitatea, susținută pompos de un angrenaj incompetent, devine, în context, propria ei negație, manifestare rizibilă a lipsei de obiect și fundament real prin care să se poată exercita. Invenția unor cercetători — sîrguincioși și cinstiți, altfel — este, din motive obiective, un iremediabil eșec. Comedia începe din momentul în care chiar cei doi par a-i descoperi, totuși, o utilitate ipotetică produsului și, odată lansată ideea, calea aberației se deschide larg și fabulos, antrenînd o sumă de factori ierarhici și controversate rizibile privind particularitățile lui olfactive și gustative. Autorul dezlănțuie o cavalcadă ironică asupra personajelor, prinse în acest joc al mistificării din care nu se mai pot sustrage. Un joc care scoate la iveală metehne adînc înrădăcinate, produce servile transferuri de opinie, crize de competență etc. Culminație și deznoadămint inevitabil — falimentul unei structuri anacronice, clădite pe minciună, care se neagă pe sine. În configurația genului, comedia e de reverberație amplă. În context teatral, o piesă cu generalizări multiple.

Tînărul regizor Mihai Lungeanu a sim-

țit „bătaia” actuală a acestor generalizări și a montat-o, în premieră pe țară, la teatrul din Brăila, într-o notă de inspirație și comprehensiune, punînd în valoare, în termeni expresivi, sinuozitățile derizorii ale unui veritabil „lanț al slăbiciunilor”. Într-un decor prea declarat tehnicist (un laborator cu aparatură ultramodernă) evoluează personaje care propun și izbutesc, într-o gradație abilă și studiată, formule diferite ale comicului, de la timida tentativă a celor doi cercetători (Vasile Nedelcu — Nanu și Adrian Năstase — Ticu), la nervoasa manifestare a șefului ierarhic (George Țoropoc — Iacob) și controversata expunere de opinii a trio-ului feminin, constituit într-o comisie de omologare ad-hoc (Liliana Ghiță — Suciu, Mioara Tîrziu — Mirela, Ildy Năstase — Lola). Cele mai izbutite efecte, în această gradație, le obține suita ierarhică alcătuită din directorul Stancu (Bujor Macrin, excepțional în labilitatea demagogică a sărilor compuse), directorul centralei, Țițină (Mircea Valentin, savuroasă mască de decrepit, cu aere de bonomă autoritate), inspectorul Firescu (Sorin Dinculescu, impenetrabil și de temut, ca o taină, sub părul răvășit pe ochi).

C. Paraschivescu

GRADUL II DE PROSPETEȚIME

Dan Profiroiu, Adrian Ciobanu,
Oana Ioachim și Ruxandra Enescu



CADRILUL (Buna seara, domnule Wilde) de Eugen Mirea după Oscar Wilde • Studioul de teatru al I.A.T.C., clasa prof. univ. Ion Cojar, prof. asociat Leopoldina Balanuță • Data premierei: 8 martie 1990 • Muzica: H. Mălineanu • Scenografia: Diana Cupșa • Coregrafia: Roxana Colceag și Roxana Ciucă • Distribuția: Dan Profiroiu (John Worthing), Ștefan St. Banica (Algernon Montcrieff), Adrian Ciobanu (Dr. Chasuble), Ruxandra Enescu (Lady Bracknell), Lămia B. Ilian (Gwendolen Fairfax), Oana Ioachim (Cecily Cardew), Erika Băieșu (Miss Prism), Ștefan Velnicu (Oscar Wilde), Adrian Vilcu (Lane, valetul lui Algernon; Merriman, valetul lui John).

Trebuie să recunoaștem de la început: la premiera cu musicalul **Cadrilul** (oare de ce nu se mai cheamă **Bună seara, domnule Wilde?**) ne-am dus cu sacul mare. Dar — trebuie, din nou, să recunoaștem — ne-am întors cu el nu prea împovărat.

Cu sacul mare, pentru că piesa lui Oscar Wilde în versiunea semnată de Eugen Mirea și H. Mălineanu, cunoscută din montări anterioare, promitea un binevenit (acum, mai mult ca oricînd) intermezzo de umor în cascadă, ironie acidulată, dans, muzică ș.a.m.d. Și cine putea fi mai potrivit decît trupa studenților pentru a ne smulge ziarele din mină și a ne dezlipi ochii de televizor, obligîndu-ne să fredo-





PROȘTII SUB CLAR DE LUNA de Teodor Mazilu • Teatrul de Nord din Satu Mare, secția română • Data premierei: 23 martie 1990 • Regia, scenografia și ilustrația muzicală: Ioan Ieremia • Distribuția: Corneliu Jipa (Emilian), Rodica Baghiu (Ortansa), Nicolae Cristache (Gogu), Olimpia Ion Nicolescu (Clementina), Ion Tifor (Tatăl Ortansei), Viorica Suci (Mama Ortansei), Corneliu Frimu (Chelnerul), Radu Sas (Prezentatorul).

Într-un moment deloc comod pentru viața teatrală a țării, Ioan Ieremia propune curajos o nouă lectură a celebrei piese maziliene, piesă atât de chinuită în anii șaizeci, pretext de proces de intenție pentru autor, caz pentru cenzură, cum bine știm.

În pofida bonomiei și generozității sale, Mazilu avea concepții ferme, oarecum chiar restrictive în privința contribuției creatoare a regizorului față de text și, fără luări de poziție vehemente, prefera îndeobște pe acei regizori care citesc în adîncime o piesă, nu pe cei cu „exces de fantezie”. A fost un autor jucat, iubit aprig și contestat și mai aprig, cu un public al lui, așa zice încă insuficient de larg; piesele sale au prilejuit cîteva spectacole cu totul remarcabile, mai ales în ultimii zece ani.

năm în loc de a face politică (sau mini-politică) la domiciliu?

În locul unui spectacol scînteietor, am văzut însă un spectacol bine intenționat, corect pus în scenă, dar destul de lipsit de vlagă. Ritmurile sînt cumpătate, verva — potolită, elanurile — cuviincioase, acidul — diluat, pentru evitarea oricăror pericole. În general, totul pare a avea, vorba lui Bulgakov, gradul II de prospețime. Cu toate că interpreții nu „se cruță” și că au, cei mai mulți dintre ei, calitățile necesare acestui tip de spectacol.

Și atunci, ce se întîmplă? Tinerii interpreți comit o greșeală pe care am mai observat-o și altădată pe scena de la Casandra: din dorința de a da senzația unei „solide profesionalități”, probabil, își

GOGU ȘI TERORIȘTII

Cum sună **Proștii sub clar de lună** acum? Regizorul susține, încă din caietul program, că foarte actual. Nu-mi permit să-l contrazic, observ doar că varianta sa de scenariu schimbă puțin raporturile: se elimină complet relația Emilian—Clementina, iar inconfortabilul personaj Vasilica (pozitiva colegă de birou a lui Emilian, care moraliza proletar și ajută la țeserea farsei) apare acum ca un fulger în actul întîii, în **grande vampe**, și dispare la fel de inexplicabil, fără nici un folos în economia reprezentației.

Altminteri, spectacolul este, de la început pînă cu un minut înainte de final, plin de calități (minus decorul, semnat tot de regizor, funcțional dar complet inexpresiv). Cea dintîii idee lăudabilă este plasarea, ritmică, a unor momente ale acțiunii pe un peron de gară. Soluția face astfel ca anumite repetiții să se atenueze și are acoperire în adîncimea simbolică: oscilațiile sentimentalo-afaceriste ale eroilor capătă un statut de voiaj, de du-te vino, o mecanică precisă. Apoi, printr-o frumoasă structurare a grupului de figuranți care umplu gara (călători, femei de serviciu, cerșetori, milițieni, ceferiști, dame), grup ce devine adesea cor, ansamblu de balet, comentator colectiv etc., se lărgeste sfera de semnificare, se implică, în lumea personajelor, una pe măsură. Cel mai bun moment este chiar unul al figurației: trenul pleacă, înșiruiți la rampă oamenii flutură gingaș din baste (cu mîna dreaptă), în timp ce stînga fiecăruia glisează în buzunarul vecinului, într-un lanț viu, de o savoare comică remarcabilă.

Trebuie subliniată capacitatea regizo-

rului de a radiografia la vedere, cu acuitate, relațiile, în întreaga lor subtilitate și cu o vie imaginație, lucru care îi ajută adesea pe actori. Emilian (Corneliu Jipa, într-o formă de zile mari, jonglează abil între perplexitatea trucată și inflexibilitatea de oțel, cu deosebită finețe a nuanței), își dezvăluie conflictul cu Ortansa (Rodica Baghiu, în general corectă, cu oarecare alunecări spre amatorism), și mai ales cu părinții ei (Viorica Suci și Ion Tifor, portrete de fin profesionalism, alcătuiind un cuplu impecabil, de găunoase fanteze pseudo-aristocrate). Nu în ultimul rînd se decupează relația Gogu—Emilian, scenic plină de haz și de perfidie conținută, în pofida faptului că Nicolae Cristache nu e prea convingător în strădania sa de a da viață personajului central, ieșind adesea învins din lupta cu strălucitorul fante fără scrupule al lui Mazilu. Olimpia Ion Nicolescu e necesar patetică, dar fără umor în Clementina.

O altă calitate a spectacolului este consecvența în a tenta în anume stil special de rostire și gestică, pe care Ioan Ieremia l-a imprimat întregii echipe. E vorba de o teatralitate marcată dar ne-ostentativă, cu dichis parodică, bine ținută în frîu, și care mi se pare a oferi un real cîștig în abordarea oricărui text mazilian.

Necazul este că exact în momentul în care dai să te lovești cu capul de nor, în plină levitație artistică, se produce ireparabilul. Trioul Gogu—Clementina—Ortansa, la punctul culminant, cînd să intre pe ușă controlul financiar, cînd să răscolim cu fior după „rămășița de omenesc” menită a conduce la catharsis, ce credeți dumneavoastră că face? Se îmbracă în cochete ... zeghe; înconjurați de simpatici figuranți costumați așijderea, ... după cîteva clipe de muzică apoteotică scot din sin mici pistoale automate, ... lumina se stinge și se pun cu toții pe mitraliat populația pașnică din sală!!!

Plonjeul în tragicul nostru cotidian e atât de artificial, atât de descumpănitor, atât de în contradicție cu întregul, atât de pueril didactic, încît n-ai încotroși suporta o noapte de insomnie, întrebîndu-te obsesiv, cu maximă tristețe, cum e posibilă o asemenea gafă, cum își poate demola un creator, altminteri riguros, un spectacol stimabil de dragul... de dragul a ce? Neliniștitoare întrebare, la acest început de drum...

Cristina Dumitrescu

Miruna Runcan

NICI NU STRICĂ NICI NU FOLOSEȘTE

WEEK-END DE ADIO de W. Home și M.G. Sauvajon, versiune românească de Angela Plati • Teatrul Giulești • Data premierei: 3 martie 1990 • Regia: Mihai Berchet • Decoruri: Paul Bortnowski • Costume: Virgil Moise • Distribuția: George Bănică (Hugh Preston), Ileana Cernat (Liz Preston), Agatha Nicolau (D-na Gray), Adriana Trandafir (Patricia Forsyth), Eugen Ungureanu (John Brownlow).

Bine scrisă, beneficiind de o replică spirituală, alertă, **Week-end de adio** nu depășește totuși condiția comediei bulevardiere, ce-i drept amuzante, care nici nu strică, nici nu folosește. A-i cere piesei să fie altceva decît și-a propus ar fi o eroare. A-i cere, însă, spectacolului să fie măcar la înălțimea piesei, oferind publicului două ore de rîs care să nici nu știi cînd au trecut, înseamnă a-i pretinde de fapt singurul lucru ce l-ar putea legitima.

Simplu de spus, dar greu de făcut. Mult mai greu decît pare, tocmai pentru

că piesa e din categoria celor ce par „să se pună singure”, comicul de situație, imprevizibilă și inepuizabilă vervă a replicii garantînd automat succesul la public. Ceea ce nu mai e chiar așa, șarmul actorilor, dozajul efectelor și ritmul drăcesc al montării devenind îndeobște atributele indispensabile ale unui veritabil mare succes de public. Giuleștiul ni-l oferă numai pe jumătate. Ritmul e lent. Supralicitarea hazului nu-l și produce cu promptitudinea și subtilitatea necesare, înregistrîndu-se în schimb „compensatorii” tente vulgare și puerile comicării regizorale, surprinzătoare pentru experiența și dexteritatea lui Mihai Berchet. Se joacă gros nu o dată, într-un decor oarecare, purtînd totuși semnătura lui Paul Bortnowski.

Vrînd să meargă la sigur, actorii sînt preocupați să respecte fiecare propria rețetă a succesului la public, fără să încerce a o depăși în vreun fel, sau a se subordona unei intenții stilistice de ansamblu. Nu aflăm lucruri noi nici despre bogatele po-

sibilități ale Adrianei Trandafir (Patricia Forsyth), nici despre farmecul tandru al Ileanei Cernat (Liz Preston) sau despre disponibilitățile compoziționale, grevate acum de un joc cam apăsător ale Agathei Nicolau (D-na Gray). George Bănică nu e rău, dar e tot George Bănică, chiar dacă rolul (Hugh Preston) „îl prinde”, iar Eugen Ungureanu e și el același, ba chiar același din spectacolul trecut, cu aceeași piesă, jucată la Pitești, unde publicul era invitat să se edifice asupra titlului **Rujul meu nu lasă urme**. Nici actualul spectacol nu lasă. Altfel, „prestația” e în genere corectă, cu destule momente agreabile, încît acea parte a publicului care dorește să-și piardă vremea cu o deconectare oarecare poate fi chiar satisfăcută. Lipsește însă binecuvîntatul grăunte de nebulie ce poate să transforme meseria în artă.

Parafrazînd un binecunoscut calificativ, de tristă amintire, spectacolul e mai ales „bun pentru turneu”. Unde va și avea, probabil, succesul scontat.

Victor Parhon

PISICA PE SCENA CĂLDUȚĂ

AL TREILEA MARTOR de Sorin Holban • Teatrul Giulești • Data premierei: 22 martie 1990 • Regia: Mihail Stan • Scenografia: Vladimir Popov • Distribuția: Liana Mărgineanu (Iuliana Barcan), Anca Neculce (Cornelia Lupan), Mircea N. Crețu (George Barcan), Jorj Voicu (Tiberiu Onoriu Stănescu), Constantin Cojocaru (Machedon M. Machedon), Athena Demetriad, Virginia Rogin (Aglaiă Machedon), Florin Dobrovici (Radu Barcan), Mirela Atanasiu, Iuliana Ciugulea (Tamara Opreșcu).

Într-un interviu cu sine însuși publicat în caietul-program, Sorin Holban răspunde, la una din întrebările pe care și le adresează („De ce ați scris piesa **Al treilea martor**?”), astfel: „Nu voi înceta niciodată să cred în nevoia de adevăr a oamenilor; nu voi înceta niciodată să sper în frumusețea relațiilor dintre oameni...” Cea mai la îndemînă replică la această declarație este că nici atît de nobila credință și nici atît de meritorea speranță nu presupuneau neapărat convertirea lor în lucrare dramatică. Dar, odată faptul împlinit, ar fi fost normal, dacă nu chiar obligatoriu, ca în textul rezultat să se regăsească măcar o fărîmă din sentimentele care, s-ar zice, l-au însuflețit pe autor. În **Al treilea martor** însă, nici

pomeneală de așa ceva. Piesa e o impecabil monotonă înșiruire de impecabile truisme și clișee. Începînd cu meandrele fabulei (o avocată dintr-un orașel de provincie refuză, în ciuda feluritelor presiuni morale, să preia cazul unei doctorițe din „nomenclatura” locală, vinovată de accidentarea automobilistică a unei bătrîne de extracție joasă — cum ar spune G. Călinescu —, bătrînă care, prin pură coincidență, e bunica sensibilei prietene a adolescentului fiu al incoruptibilei avocate al cărei soț, tot prin pură coincidență, e amantul culpabilei șoferițe al cărei soț — tot prin... — e profesorul corupt al junilor încă necorupți care sîrșesc prin a fugi de acasă, inițiativă ce se bucură de asentimentul avocatei căreia apariția taman la pont a unui martor ocular al accidentului îi confirmă încrederea în imanența justiției, ba chiar în iminența ei, dat fiind că în aceste condițiuni, desigur, adevărul nu va întîrzia să iasă la iveală, iar vinovata, desigur, își va primi etc., etc.; sperăm că v-ați făcut o idee despre această premieră absolută din dramaturgia originală), continuiînd cu „psihologia” personajelor și sîrșînd cu dialogurile, absolut totul este și, cînd nu este, pare de mult cunoscut. Bunii sînt perfecți, răii sînt perfectibili și toată lumea e mul-

țumită. Inclusiv regizorul Mihail Stan (alias actorul cu același nume), care nu și-a asumat altă misiune decît pe aceea de a ne preveni din timp, prin inserturi muzicale și efecte de lumină, de apropierea oricărei surprize, cît de mici, în desfășurarea conflictului. În decorul impersonal și aseptico-lustruit al lui Vladimir Popov, spectacolul curge netulburat la vale, actorii sînt corecți și conștiințioși — Liana Mărgineanu, patetică; Anca Neculce, funestă; Jorj Voicu, intrigant de operetă; Florin Dobrovici și Iuliana Ciugulea, ingenui; Constantin Cojocaru și Virginia Rogin, comici „populari”, Mircea N. Crețu, frămîntat (uneori, deefortul de a auzi suflerul), tonul e mereu egal... Și stai, și te uiți, și uiți că viața trece pe lingă tine, pe lingă piesă și pe lingă spectacol, și că arta rămîne departe, și te cuprinde, insidios și definitiv, o torpoare de neînvins... Noroc că, deodată, din culise apare, vie și naturală, o pisică. E atît de limpede că nu are și nici nu vrea să aibă vreun amestec în cele ce se întîmplă pe scena pe care o traversează cu liniște imperturbabilă, încît te readuce brusc la realitate, amintindu-ți și de viață, și de artă, și de multe altele ce nu au nimic a face cu mostra de teatru mortal la care asîști. Din nefericire, nu văm putea asigura că incidentul o să se repete și la următoarele reprezentații.

Alice Georgescu



OGLINZI PARALELE

GRABA STRICĂ TREABA

Zicala din titlu e bună. Valoarea ei devine evidentă mai ales după ce „treaba” s-a făcut prost. Când s-a ales praful, cu alte cuvinte. Se pare că în teatru graba e, la noi, un mediu favorabil exercițiului creator. Sînt și excepții, firește. Despre cum s-a manifestat graba **înainte**, nu are rost acum să vorbesc. Oricum, pentru cronicarul teatral, graba este congeneră meseriei sale. El nu poate, în mod normal, întîrzia în exprimarea opiniei sale în legătură cu spectacolul teatral. Cum s-ar zice, aici graba face treaba. Important e s-o facă bine, căci multă lume este cu ochii pe dînsul, ca să nu mai vorbim de propria onestitate și conștiință care atît așteaptă: ca graba să strice treaba.

După șocul și metamorfoza lui decembrie, teatrul românesc suferă de o stare de tranziție. Teatrele prezintă premiere cu piese românești și străine, gîndite **înainte**. Pregătesc viitoare premiere despre care aflăm cîte ceva. Critica teatrală, în ebuliția jurnalistică a acestor luni — care amenință să salte capacul de pe o oală fierbînd în clocotul diurn —, după inerta năuceală, își revine treptat în fire. Unii chiar în primele săptămîni de după decembrie au forțat revenirea la normalitate (care?), scriind — cum surprinzător a procedat Valentin Silvestru în **România literară** — panorame debile ale anului teatral trecut, evaluînd în stil propriu ce-a mișcat în teatru, fără tresărire față de mediul înconjurător absorbit de teatrul din stradă. În condițiile începutului de democratizare a societății noastre, a mai primi defilarea trupelor teatrale mi se pare neavenit.

Unele ziare sau săptămînale încep să se intereseze din nou de fenomenul teatral, fie prin cronici specializate, fie prin scrutarea situației prezente: lipsa spectatorilor, în proporții variînd de la caz la caz. Semnături noi sînt mai rare. În general, combatanții sînt aproximativ aceiași. Unii chiar cu aceleași nărvuri. Senzația mea este că singurele beneficiare ale ieșirii din scenă a marelui

critic teatral care a fost Tamara Dobrin vor fi teatrale, eliberate de spectrul punitiv al „specialistei” (la care vor fi contribuit și alți cîțiva ochi critici), și mai puțin criticii. Căci aceștia vor avea de-a face cu o dezvoltare de alte dimensiuni ale fenomenului teatral. Cît de pregătiți vor fi?

Cu unul dintre ei, Ion Toboșaru, ne-am luat de-o grijă, căci generoasa Uniune a Scriitorilor l-a primit în rîndurile sale pentru meritele de critic teatral din ale cărui scrieri să mă bată Dumnezeu dacă am înțeles vreodată ceva, în afara faptului că ar putea fi o sursă pentru lecturi vesele. Ori problema — care nu e nouă — a criticii noastre teatrale este aceea a limbajului apt să se deschidă, ca act de cultură, spre public. E încă puțină personalitate în acest limbaj critic și puține „instrumente” moderne de analiză a spectacolului teatral. Investitura critică a vreunui semnatar s-a produs prea degrabă pînă acum. Îmi aduc aminte, după ce scriesem primele cronici sau articole despre teatru, că nu mă recomandam „critic teatral”. Mi se părea cam mult.

Observînd rubricile de „specialitate” — căci așa sînt numite —, m-am întrebat adesea cîtă specialitate și cîtă veleitate există în cuprinsul lor. Cîtă frivolitate și cîtă sete de a împărți pontifical verdicte, cîtă lipsă de altceva mai bun de făcut și cîtă dedublare.

Evident, nu cred că trebuie luat totul de la zero. Paul Everac, în tripla sa ipostază de producător, proprietar și beneficiar al unui oficiu „celebru” de magistratură teatrală, e de aceeași părere în scurta proză **De la zero!** (în **Evenimentul**, 4/1990), unde teza **pro-domo** e atît de subțire pe cît de albă e ața cu care, meșter cumu-i, abil țesut-a-n ani. Deci nu de la zero, dar nici de la cum eram acum cîteva luni. Graba de a exersa în continuare oficiul critic poate strica treaba teatrului.

Marian Popescu



'BETȚIA DE CUVINTE

„Deplorabil te poate face oricine; numai tu însuși te poți face ridicul.”

CARAGIALE

COMPLEMENTARITATEA ÎNGEMĂNĂRII

V-am prezentat, în numărul trecut, câteva fragmente din volumul IV, cel mai recent (1990), al unei vaste opere teatrologice intitulată **Consemnări — arta teatrului contemporan**. Ne opriseam, dacă mai țineți minte, abia la pagina 30, întrucât capacitatea noastră de absorbție se dovedise prea modestă față de concentrația de idei a scrierii (amintirea frazei cu „expresia expresivă” ne dă și acum vertij). Ce-i drept, prea ne-am întrecut atunci cu degustarea aserțiunilor teoretice ale autorului. De astă dată, ocupându-ne de examinarea modului în care se aplică ele practic în domeniul teatrului — spicuind, adică, din recenzii și cronicile aceluiași —, sperăm să ajungem cu bine la capătul opului. O să ne întoarcem doar o clipă înapoi (gest pentru care sperăm că ne veți ierta...), fiindcă nu trebuie să uităm că „Scena transcrisă în critică, de cele mai multe ori, își recunoaște imaginea scenică devenind recognoscibilă prin «jocul» ideilor” (p. 27), iar „Critica de teatru orientează publicul și publicul își poate examina judecata critică în funcție de autoritatea demersului critic” (ibid.). V-ați lămurit care e treaba criticii, nu-i așa? În acest caz, să trecem la cheștiune. Pentru ca, însă, coborîrea din atât de înalte ceruri conceptuale pe terenul ferm (mă rog, vorba vine) al vieții teatrale să nu fie prea bruscă, să mai reținem că „S-a dovedit a fi regia regenta spectacolului, ivind convenția scenică și teatralitatea din poezia literaturii dramatice, uneori pură și de cele mai multe ori redimensionată într-un scenariu de autor” (p. 44). Așadar, convinși că „Originalitatea creației scenice, universul inedit construit de actor poartă sigiliul cultural și temperamental în complementaritatea îngemănării dintre durată istorică și clipea actualității” (ibid.), iată-ne în posesia unui minimum de informații necesare pentru a înțelege de ce „Titus Popovici, emul al teatrului politic în drama-pilot **Puterea și Adevărul** și în drama istorică **Moștenirea**, sporește prin conceptualizare și creație prolegomenele confluenței artelor” (p. 52) și cum anume „loneștiile lui Platon Pardău intersectează continuitatea și discontinuitatea dramei sociale și psihologice în pluriforme imagini de tensiune emoțională, coroborate

cu intenționalitate consubstanțială pathosului dramaturgic” (p. 53). Este, poate, cineva care nu a înțeles? Dar e foarte clar... Mergem mai departe! „Dramaturgia lui Paul Everac, D.R. Popescu, Marin Sorescu, Titus Popovici, Ecaterina Oproiu, Dina Cocea, Mircea Radu Iacoban, Gheorghe Vlad, Dan Tărchilă, Ion Brad — poet și dramaturg —, Dumitru Solomon, Tudor Popescu, Th. Mănescu, Iosif Naghiu, Adrian Dohotaru, Eugenia Busuicoeanu, Paul Cornel Chitic, Ion Bălan, a mai noului autor Ion Girmacea și a altora, egali în valoare, alcătuiește un periplu literar-dramatic convingător de eflorescență a arborelui cultural al națiunii noastre” (p. 91). Doar n-o să ridicați obiecții la adresa unei judecăți critice atât de fine, capabile să descopere în opera a 19 dramaturgi (sau, vă îndoiiți că...?) elemente care să-i facă, în devălmășie, „egali în valoare”? Ori vreți să spuneți, cine știe, că a scăpat ceva neegalizat? Fiți liniștiți, căci „Se adaugă landului dramaturgiei mai tinerii dramaturgi în arta scrisului: Adrian Dohotaru (sic!), Platon Pardău, Dinu Grigorescu, Ion Bălan (chiar așa!), Ion Girmacea (intocmai!), tutelați de modernitatea exponențială a culturii teatrale” (p. 92). Familie mare, bietul Pristanda! Dar să mai lăsăm focului pustia de dramaturgie națională și să mergem la teatru să-i vedem pe clasici. Gorki, Vassa Jeleznova, la Naționalul bucureștean: „Literaritatea dramei și convenția teatralității viiază într-o îngemănare în matca căreia (s.n.) cultura spectacolului pare a fi virful de lance al teatrului, azi” (p. 101); „A răspuns crezului (...) regizoral (...) un conclave actoricesc de elită. În interpretarea de excepție a Florinei Cercel, în Vassa Jeleznova, protagonista, se întrupează o lume a rapacității prin particularități de expresivă expresie scenică” (p. 102); Vă atragem atenția asupra remarcabilei constanțe stilistice a autorului! Shakespeare, **Regele Lear** la Naționalul timișorean: „Ioan Ieremia, directorul de scenă al spectacolului, s-a angajat constructor într-o uriașă întreprindere imaginată, în uzina Shakespeare, extrapolind din acest imens spațiu — istoric și dramatic, real și poetic, continental și oceanic — datele semnificative într-un

edificiu ce se vrea autentic istoric și contemporan mental sub raportul racordărilor cu cugetarea (s.n.) semenilor noștri” (p. 106); „Spectacolul timișorean a beneficiat de o distribuție inspirată, de un conclave artistic înzestrat...” (p. 107). Cehov, **Livada de vișini**, la „Notara”: „Detășindu-se de opera scenografică încifrată și nefuncțională din sfera spectacolului și de prezența copilului Grișă, chiar cu bunăvoința măturii de creație pe care o caligrafiază cu suplete culturală Dominic Dembinski, **Livada de vișini** în demersul regizoral se validează printr-o lectură scenică încărcată, în sensul nobil al termenului, de atmosfera, climatul și poezia cehoviană, în cheia unei drame de lirică sorginte purtând amprenta accentelor morale, sociale și simultan psihologice ce (s.n.) dau contur unei imagini globale, în al cărei cerc tradiția și inovația plutesc într-o complementaritate de altitudine modernă și de suplete contemporană” (p. 110); „Spectacolul dovedește arta unei inspirate lecturi scenice, capacitând potențialitatea artistică a unui conclave actoricesc de marcă” (p. 111).

...Gata! Nu mai pot. Pînă la sfîrșit mai sînt 60 de pagini, plus nelipsitul rezumat în franțuzește, alte 20. Dacă cineva doarește să continue lectura, îi țin oricînd volumul la dispoziție, contra unui rezumat în românește, chiar și oral. Aveam de gînd, după reproducerea citatelor, să fac un comentariu vioi, acid, eventual inteligent, în orice caz impertinent, căci independent. Acum cred că nu ar mai avea nici un haz. Și nici un rost. Mai voiam și să număr de cîte ori apar unele cuvinte (doar) în extrasele pe care le-am dat, și să număr în general cuvintele folosite, și să... Nu mai pot. Cred că m-am îmbatat și eu...

Înainte să mă duc la culcare, un singur amănunt. Autorul acestui volum — și al celorlalte opt despre care am pomenit în numărul trecut — este un proaspăt membru al Secției de dramaturgie și critică dramatică a Uniunii Scriitorilor, membru al Biroului Secției de critică a UNITER, șeful catedrei de teatrologie a viitoare Academii de studii teatrale și cinematografice, profesor universitar doctor Ion Toboșaru. Văit.

Alice Georgescu

TELE-TESTE

Prin însuși rolul pe care și l-a asumat în revoluție, Televiziunea Română s-a supus unei experiențe, probabil, unice: o instituție ternă, plictisită și plictisitoare, specializată în învățămînt politic la domiciliu, s-a desprins de sol ca o rachetă cosmică, propulsîndu-se instantaneu în teritoriul libertății și dobîndind în ochii noștri statut de oracol. O țară întreagă s-a lăsat de bunăvoie ținută în fața televizoarelor, multe zile și multe nopți; un fel de serial palpitant, cu tot mai multe personaje, care trăgeau cu pușca, stingeau incendii, prindeau bandiți și făceau dreptate, într-un vîrtej de tragedie și speranță, a șters hotarul dintre actori și spectatori, înglobîndu-ne parcă și modificîndu-ne raporturile cu televiziunea.

Cine, oare, a obosit mai întîi: ei, cei de dincolo de micul ecran, cărora le ceream imposibilul — căci nimeni nu poate viețui în permanență la cota sublimului (iar de la sublim la ridicol, se știe, nu e decît un pas...) — sau noi, cei tracasăți de multe probleme pe care ni le pune viața în libertate? Fapt e că un cor de proteste și de ironii a luat la fel de brusc locul atmosferei de euforie: oracolul mințe, jos oracolul! Valul încrederei acordate necondiționat s-a retras, refluxul lăsînd pe țărm sfărîmături peste care plutește o nelămurită tristețe. Din cînd în cînd, o coardă prea întinsă plesnește: a trăi în prim-plan pare să fie la fel de primejdios ca pe front, în linia întîi.

Să recunoaștem că TVRL s-a aflat (și se află încă, întrucît n-a reușit s-o depășească) într-o situație imposibilă. Salutul (mortal? ar fi păcat!) din zona parcalată a dogmatismului imbecilizant către un tărîm lipsit de orice jaloane a trecut mult pe deasupra cotei reperelor ce evaluează activitatea companiilor de televiziune din lumea largă, care mixează în proporții diferite programe de informare, de divertisment, de cultură, însă nu au de făcut față cerințelor unei investiții spirituale cvasimistice, emanație a unei voințe naționale în ebuliție. Cum să trăiești în imponderabilitate, pe acest sol lunar, cum să-ți adaptezi respirația la aerul rarefiat? Calea înapoi e închisă, pentru a merge mai departe e nevoie de curaj. Și nu numai!

După ce a oscilat scurtă vreme între tentativa de a conferi emisiunilor o acută vibrație morală, un ton franc și o perspectivă elevată (cale dificilă și plină de riscuri, întrucît problemele abordate nasc în proporție geometrică alte probleme, sporind pericolul numărului celor lezați de investigații inconfortabile) din stilul populist (accesul neîngrădit în fața camerelor, dezvăluiri ieftinoase, mult sport, divertisment poleit, coșulețe cu flori, piini împletite, anunțuri lacrimogene), TVRL pare că încearcă să facă media, așezîndu-se în matca „normalității”, alternînd registrele potrivit unui ritm tranșilizant și căutînd tonul civilității surizătoare. Din ce în ce mai rar se dau în transmisie directă întruniri de maximă importanță politică ale unor foruri de decizie — aparatul trece rapid peste imagini mute, însoțite de o relatare neutră a crainicului. E, desigur, o formulă posibilă, chiar dacă uneori

rămii perplex în fotoliu, simțind cum situația își scapă; mă tem însă că accelerata (și nu prea abila) renunțare la transparență, în fond o dezangajare față de ceea ce numeam investitură, se poate încheia cu un veritabil blocaj al comunicării.

Pentru a ieși din acest impas, aș încerca să dedramatizez întrucîtva relația TVRL-spectator, mutînd discuția pe planul profesionalismului gazetăresc. Aș îndrăzni să avansez ipoteza că un număr oarecare de greșeli de gramatică și de ortografie televizivă, care în vremuri obișnuite ar fi fost taxate ca atare, fiind însoțite de o resemnată ridicare din umeri, citite azi în alt cod și însumate devin elemente de bruiaj al mesajului cu un efect pervers greu de stăpînit. Întrucît n-am întreprins o înregistrare sistematică, propun, pentru „dezamorsare”, un joc cu cîteva așa-numite teste, extrase din scheme repetitive instalate în acest interval și care au subminat nivelul și impactul unor emisiuni, indiferent de temă (sans malice! — denumirile sînt la fel de convenționale ca și semnele electorale).

● **Testul struțului.** Orice situație dramatică escamotată se răzbuună însutit. Fi-rește că uneori e teribil de dificil să-ți asumi pe loc răspunderea de a aduce în emisie un fapt care are toate șansele să neliniștească lumea (nu mai e cazul să dăm exemple!); redactorul e și el om, ezită, tergiversează în nădejdea că lucrurile se vor rezolva de la sine. S-a dovedit că prețul plătit pentru frică e mult mai us-turător decît cel plătit pentru curaj. Căci pe stradă se zice imediat: **cine are interesul să ascundă adevărul?**

● **Testul barometrului.** Climatul psihic nu permite orice fel de alăturări și consecuții în program. Meteorologie: într-o după-amiază de duminică bîntuită de averse cu descărcări electrice, încercarea de a calma spiritele presărînd secvențe roz, de destindere, printre vești proaste produce, paradoxal, o iritare sporită. Verdictul public, inevitabil: **diversiune!**

● **Testul păunului.** În ciuda atmosferei de Hyde Park înflorind, în unele zile, în studio, datorită perindării oratorilor improvizati, autorilor de proclamații și inițiatorilor de asociații (redactorii, acuzați de partizanat și asediați, la propriu, nemaiîndrăznind să refuze nimănui cuvîntul), ciștigul pe planul democratizării este minim, aluviunile astupă filtrul ideilor. Confruntîndu-se cu strada, televiziunea își pierde ascendentul. **Olé, olé, olé...** ce se refren suplu!

● **Testul ciocănitorei.** Cum se situează reporterul, în raport cu personalitatea interviu-ată? Cîteodată timiditatea, cîteodată nepriceperea, fac din el un simplu suport de microfon, programat să și mulțumească politicos în final. Dar să-l prinzi, de pildă, în dreptunghiul de lumină pe primul ministru, pe procurorul general, pe ministrul de interne, să înregistrezi pasiv monologul ponderat pe care orice demnitar îl pregătește în vederea întîlnirilor cu presa și să ratezi prilejul de a-l impresura cu (unele dintre) întrebările care bîntuie societatea românească și de a obține de la el răspunsuri spontane și argumentarea acestora!

● **Testul cîrțiței.** Anchoretele pe teme de interes cetățenesc, în care se investește nebanuit de multă muncă, seamănă une-

ori cu ceea ce se vede la suprafață din truda sus-numitei: un șir de moviile pierzîndu-se în zare. Responsabilul în cauză (de oficiu poștal, de magazin alimentar, de șantier de construcții, de coloană de transport etc.) își expune mai mult sau mai puțin fluent rezultatele și dificultățile, în timp ce în imagine vedem niște saci, un galantar gol (eventual plin! — depinde dacă realizatorul emisiunii e un pesimist sau un optimist), o chiuveță spartă pe fundalul unui perete igrasi-os, un șir de camioane sau orice altceva. Și ce-i cu asta? Îți vine să-ți întrebi, de vreme ce nu se ajunge la capătul unui i. **Praf în ochi!** conchid cei care au necazuri în respectiva „cestiune arzătoare”.

● **Testul foarfecii.** Cînd ți-e lumea mai dragă fiindcă ai prins un subiect pasionant (cine și-ar fi închipuit că vom apuca ziua cînd vom considera drept subiect pasionant o ședință de guvern ori un interviu cu un om politic?! — haști! se taie imaginea. Timpul, de! S-a depășit ora planificată. Pe urmă stăm lungi pauze holbîndu-ne la o poză cu o floare sau cu un peisaj montan... **Jos cenzura!** (ecou).

Oprim aici acest joc, deși s-ar putea continua, după formula de progresie a noii loterii naționale, păstrînd cîteva rînduri pentru a schița cele două direcții fundamentale în conceperea programelor; între acestea, după părerea mea, televiziunea are acum de ales — miza acestei opțiuni fiind refacerea punților cu acea categorie a publicului care așteaptă din partea TVRL mai mult și altceva decît flux informațional și agendă culturală. Cea dintîi constă în extinderea suprafeței investigate, tinzîndu-se către un tablou cît mai complet. Timpul fiind fatalmente limitat, imensul puzzle de oglinzi se sparge în cioburi din ce în ce mai mici; tabloul nu se încheagă, rezultă o senzație de oboseală și de frustrare. Cealaltă direcție lă-să suprafața pe seama presei, care parcelează realitatea cu o armată de reporteri, și avansează în adîncime, folosîndu-se de filtre de selecție și de procedee de concentrare, fără a periclită prin această dezideratul principal, cel al obiectivității; dimpotrivă. Aceasta presupune ca unii dintre cei mai capabili dintre realizatori să se implice în acțiuni de anvergură, de pe poziția unor analiști de problemă, alcătuiind, cu concursul unor interlocutori avînd cele mai înalte răspunderi, inclusiv din guvern și din Biroul Executiv al CPUN, emisiuni compacte de 60-80 de minute sau chiar seriale, dense și totodată clare, pînă la epuizarea respectivului „dosar”. A discuta cu franchețe și cu un superior grad de angajare despre fenomenul manifestațiilor de stradă sau și despre reversul acestuia, absenteismul de la muncă, despre învățămîntul superior și despre perspectiva șomajului, despre dezideratul improprietății țăranilor, despre psihodrama națională declanșată de misterioasa capacitate de supraviețuire a Securității — iată ce ar trebui să cuprindă acea oră de seară în care adevărul ar pătrunde nestingherit în casele noastre și ne-ar da putere să facem față neliniștilor ce ne așteaptă a doua zi.

Ileana Popovici

ARTE ■■■■■

POLITICĂ, DRAGOSTE ȘI FANTEZIE...

...astfel ar putea fi rezumată — parafrazind titlul unei pelicule a lui Luigi Comencini — tematica celor 15 filme prezentate, între 18 și 24 martie la București, sub genericul „Italiana”, și grupate în două secțiuni: „Cele mai recente tendințe ale cinematografului italian” (1985-1990) și „Cinema și literatură” (cuprinzând producții apărute între 1954 și 1977). Între „ultimul Fellini” (**Vocea Lunii**, 1990) și **Ultimul împărat** (Bernardo Bertolucci, 1987), filmul de înăugurare și, respectiv, cel de închidere ale săptămânii, pe ecran s-au perindat nume și opere celebre ori doar vag cunoscute, alcătuind, împreună, imaginea coerentă (deși nu lipsită de contraste) a uneia dintre cele mai fertile și mai solide cinematografii din lume. (Chiar și la ora actuală, în ciuda viziunii pesimiste a criticului Lino Micciché, care, într-o expunere rostită la Asociația criticilor de film și a filmologilor din România, a emis opinia că, în Italia, cinematograful se află într-o stare acută de criză.)

În secțiunea „noutăților”, în afară de **Vocea Lunii** și de **Ultimul împărat**, superproducție de mare bogăție scenografică și de prea mare ambiție politico-psihologică, deținătoare a 9 premii Oscar — ceea ce spune (aproape) totul despre film —, au mai putut fi văzute: **Să sperăm că va fi fetiță** (1985) de Mario Monicelli, cu o distribuție de categorie supergrea (Liv Ullmann, Catherine Deneuve, Philippe Noiret, Giuliana De Sio — proaspătă vedetă peninsulară, Stefania Sandrelli), **Doar Paradisul e de vină**, agreabilă comedie sentimentală, regizată, în 1985, de Francesco Nuti (care apare și ca protagonist, alături de Ornella Muti), **Francesco** de Liliana Cavani (1989), biografie romanțată a sfântului Francisc din Assisi, interesantă ca reconstituire istorică, dar destul de ilustrativă și de plicticoasă, **Nu ne rămâne decât să plingem** (1984), peliculă SF de... — care ar fi contrariul „anticipației”? —, în care doi dintre cei mai populari actori comici italieni de azi, Massimo Troisi și Roberto Benigni (semnatari, de asemenea, ai scenariului și regiei) evoluează în postura amuzantă a doi contemporani rătași în secolul XV, **Familia** de Ettore Scola

(1987), o „saga” tandru-ironică, extinsă pe parcursul a vreo 80 de ani, ce servește drept fundal unei delicate și imposibile povești de dragoste (în fruntea cast-ului, Vittorio Gassman, Fanny Ardant și Stefania Sandrelli); în fine, **Poveste cu băieți și fete** de Pupi Avati (1989). Operă de autor, realizat în alb-negru (opțiune, astăzi, extrem de riscantă, dar perfect adecvată subiectului), cu actori în majoritate prea puțin cunoscuți și cu un buget modest, filmul te cucerește imediat prin prospețime și simplitate. Umorel lucid, mai blind sau mai mușcător, cu care sînt priviți reprezentanții celor două categorii sociale (mic-burghezi citadini și, respectiv, fermieri înstăriți de la munte) ce se întîlnesc, în Italia mussoliniană a anului 1936, la un pantagruelic ospăț de logodnă, nu rămîne scop în sine, ci se transformă în metodă de investigație psihosociologică. Prim-planurile numeroase și insistente dezvăluie, mai expresiv decît dialogurile anodine, suferințe și bucurii, înfrîngerii și victorii, înfrîpări și destrămări de idile, de speranțe și de iluzii — toate măruntele mișcări sufletești din care e alcătuită viața obișnuită a oricărui om ce trăiește printre oameni.

Din setul ecranizărilor, incluzînd **Grădina familiei Finzi Contini** (Vittorio De Sica, 1970, după Giorgio Bassani, cu Dominique Sanda, Fabio Testi, Helmut Berger), **Deșertul tătarilor** (Valerio Zurlini, 1970, după Dino Buzzati, cu — între mulți alții — Jacques Perrin, Vittorio Gassman, Philippe Noiret, Max von Sydow), **Un burghez mic, mitfel** (Mario Monicelli, 1977, după Vincenzo Cerami, cu un Alberto Sordi dramatic), **O blestemată escrocherie** (Pietro Germi, 1960, după Emilio Gadda, „policier” politic, în care Germi apare alături de Claudia Cardinale și Franco Fabrizi), **Senilitate** (Mauro Bolognini, 1961, după Italo Svevo, cu — iarăși — Cardinale, Anthony Franciosa și Betsy Blair), ne-am oprit asupra a două. **Conformistul**, realizat în 1970 de Bernardo Bertolucci după romanul lui Alberto Moravia (în distribuție Jean-Louis Trintignant, Stefania Sandrelli și Dominique Sanda) este povestea unui om oarecare (*l'uomo qualunque*, prototi-

pul victimei sigure a ideologiei fasciste), ce devine colaborator al poliției secrete și, aproape fără să-și dea seama și fără să vrea, mărtor pasiv — așadar, complice — la un dublu asasinat politic. Obsesiile tematice ale viitorului autor al **Ultimului tango la Paris** — subconștientul ca determinant al acțiunilor conștiente, pulsivitatea sexuală ca factor decisiv al existenței — se întîlnesc cu obsesiile scriitorului — perioada fascistă și efectele ei asupra psihologiei individului — într-un film dur, chiar crud, impecabil construit și de o rece (iar uneori, prea căutată) frumusețe formală; desigur, compoziția savantă a cadrului, cu efecte cromatice și de lumină atent calculate, se datorează și artei operatorului Vittorio Storaro (care semnează imaginea și la **Ultimul împărat**). Mult lăudatul **Senso** (Simț, într-o traducere foarte strictă; **Simțuri**, în una mai exactă ca înțeles) al lui Luchino Visconti, pentru prima oară difuzat în România, a stîrnit murmure de insatisfacție. Pe nedrept. Apărut în 1954 (sînt totuși, 36 de ani de atunci), filmul marchează desprinderea brutală de neorealism a regizorului și anunță senzualismul baroc care, prin **Ghepardul** și apoi prin „trilogia germană” (**Căderea zeilor**, **Moarte la Veneția** și **Ludwig**), devine marca „stilului Visconti”. Fabula, extrasă din romanul lui Camillo Boito (fratele libretistului verdian), e o destul de subțire melodramă, tenta politică datorîndu-se mai mult regizorului: în preajma războiului de eliberare a Italiei, o contesă venețiană (Alida Valli, în cel mai bun rol al ei), îndrăgostită de un locotenent austriac, va trăda toate „legămintele sfinte” pentru a-și ajuta iubitul să scape de armată, apoi, rănită de cinismul și de frivolitatea lui, îl va denunța autorităților militare, care îl execută. Geniul viscontian transformă însă materialul într-o operă (termenul poate fi luat aproape a la **lettre**) de incontestabilă splendoare plastică și intensitate emoțională. Dincolo de rafinamentul cu care se completează și își răspund comentariul muzical și opulența imaginii, „gheara leului” se face simțită în studiul de caracter: întîlnirile dintre cei doi sînt filmate în lungi planuri

americane a căror neutralitate afectivă subliniază tensiunea jocului actoricesc pînă la a o face dureroasă. Este aceeași senzație de suferință atroce și impalpabilă pe care o exprimă chipul lui Dirk Bogarde în *Moarte la Veneția* — setea chinuitoare de ceva pierdut pentru totdeauna.

Am lăsat la sfîrșit *Vocea Lunii*, filmul cel mai așteptat, poate, al săptămînii — și pentru că este foarte nou, și pentru că numele lui Fellini exercită, pînă și asupra acelor care nu-l simpatizează în mod deosebit, o fascinație constantă. Pe mulți i-a dezamăgit, pe cei mai mulți i-a contrariat; pe mine m-a neliniștit. De ce? Fiindcă se simt în el o tristețe adîncă și o iritare ascunsă care nu sînt atît artistice, ale operei, cît particulare, ale omului. Oare spectacolul lumii, care părea să-l amuze atîta pe regizor în *La dolce vita* și în *8 1/2*, în *Roma* și chiar în *Repetiție cu orchestra* ori *E la nave va* (traducerea „Și vaporul merge mai departe” e corectă, dar prea greoaie) a ajuns acum să-l dezguste și să-l plictisească? Amintindu-ne cîteva momente din *Interviu* (și nu numai secvența cu Anita Ekberg și Mastroianni, ea diformă, el ofilit, revăzînd filmul tinereții lor superbe), ne vine să credem — și să ne temem — că da. Seninul Fellini, histriionul Fellini, pentru care cele mai triste întîmplări își arătau, neașteptat și încurajator, fațeta veselă, vede acum, *sînte* acum cenușiul și amărăciunea de sub masca viu colorată și rîzătoare a lumii de azi. *Vocea Lunii* a fost turnat exclusiv pe platou. Desigur, mai toate filmele lui au părți masive realizate în decor construit, iar *La nave...* și *Repetiție...* au fost filmate în întregime astfel, dar acolo era vorba de „povești” declarate confecționate. *Vocea Lunii* face parte însă din familia *Romei* și a lui *Amarcord*, în care își găseau loc și „peisaje naturale”. În *Vocea Lunii*, absolut totul este reconstituit, chiar și ruinele; și pentru că, din cauza costurilor ridicate, a *trebuit* să renunțe la fabricarea unui lan cu spice de plastic, regizorul a pus să se însămînțeze special un teren, necultivat pînă atunci, din vecinătatea studiourilor. S-ar zice că Fellini a refuzat cu obstinație orice atingere cu realitatea și, obligat să aibă de-a face cu ea, și-a creat una personală, nouă, pură. Acest dispreț (sau această spaimă?) față de viața înconjurătoare se simte în film. Prin distrugerea sistematică a oricărei structuri narrative, fragmentarea story-ului pînă la pulverizare, lumea văzută de Fellini cu ochii lui Ivo (Roberto Benigni), un fel de Pierrot de la Lune, de clovn alb, și ai lui Gonella (Paolo Villaggio),

un fel de *clochard* bătrîn, de „nebun” shakespearian, este doar un amestec încilcit de amintiri, năluci și întîmplări fantastice (pînă și secvența unei infocate acuplări capătă un aer de suprarealism hazliu și puțin dement). Iar atunci cînd apare în *proprio*, lumea este urîtă, agresivă, stupidă, jalnic conformistă în zgometos clamatul ei nonconformism. Secvența valsului dansat de Gonella în discoteca în care *punk*-iștii se contorsionează grotesc în urletele hard-rock-ului e de o nostalgie sfîșietoare; mult mai incisivă, mai „rea” este, în schimb, aceea a întrunirii televizate prilejuite de capturarea și înlănțuirea Lunii, la care Statul și Biserica, reprezentate de oficialități de profil, încearcă să tragă, fiecare pe turta sa, spuza „evenimentului”. Lumea de azi, văzută de un Fellini care a împlinit 70 de ani, nu mai e nici măcar „nebună, nebună, nebună”, ci doar stearpă și banală. „Aceasta e încercarea, poate un pic disperată, care străbate întregul film, personajele, relațiile dintre ele, dialogurile lor; totul este atît de evident, de plat, de familiar încît și-a pierdut orice sens de individualitate, de noutate, de aventură personală”, spune Fellini despre *Vocea Lunii*. Și, neliniștit, fără să-ți poți da seama dacă intenționat sau nu, în film răsună ecouri mai puternice ori mai stinse din aproape toate operele felliniene, de parcă regizorul ar fi vrut să-și întocmească un rezumativ memoriu de activitate. Pentru cine? De ce? *Vocea Lunii* e un film trist; nu atît pentru ceea ce se vede în el, cît pentru ceea ce se simte în el: dezamăgirea, oboseala, descurajarea unui om și a unui artist. Cînd se termină, îți vine să exclami, aproape să implori: „Nu renunța, Federico, nu încă; poate, totuși, mai urmează ceva!...”.

— Alice Georgescu



ARTE FILM

NOI TEATRE

Fiecare cu faliții lui SCORPION

În sfârșit, și o societate teatrală particulară: **Scorpion**. Cît de potrivit îi este numele nu-i de discutat, singura speranță a iubitorilor Thaliei fiind a nu se autootrăvi. O sală de spectacole și o revistă sint primele (și probabil cele mai de seamă) manifestări ale sale. Cam peste mină de ajuns la clădirea ce-o adăpostește (11 iunie, nr. 41), dar vorba poetului hispan: „Călătorule, nu există drum Drumul se face mergînd”. Și am mers la inaugurarea plină de promisiuni: **Sînt enorm și vād monștruoși**, scene din comediile lui Caragiale prezentate de studenți ai anului III actorie, clasa Mircea Albuлесcu, avînd-o ca invitată pe Rodica Mandache drept ...doamnă a doamnelor lui Caragiale. O scurtă prezentare făcută de regizorul Tudor Mărăscu — unul dintre directorii societății, celălalt fiind Dinu Grigorescu — ne-a luminat întrucîtva asupra scopurilor artistice și a destinației sălii. Mai întîi, ni s-a spus, din experiența de profesor, domnia sa a constatat cît de importantă este pentru tînărul actor începător, „inefabila relație cu publicul”. Drept pentru care, am dedus, aceasta nu va fi singura apariție pe scena **Scorpion** a unor studenți ai IATC. Apoi, conlucrarea cu un artist profesionist, a continuat gazda, este benefică pentru ambele părți: actorul „crește” prin infuzia de imaginație, de adevăr și autenticitate încă nepervitite ale învățăceilor, iar ei au prilejul unui aprofundat studiu asupra tehnicii atît de bine puse la punct a actorului profesionist. Pe de altă parte, la **Scorpion** se urmărește crearea unor spectacole la care să-și dea concursul actori din diferite teatre din țară care „altfel n-ar avea posibilitatea să lucreze împreună”. Ideea nu-i deloc rea, se practică în multe țări din lume, rămînînd, ca totdeauna, de văzut cum va fi realizată, așadar, cum va fi fiecare dintre reprezentațiile viitoare. Bănuim, deci, că pînă una-alta **Scorpion** este o sală, o gazdă care, sigur, își va selecta invitații (sperăm că după criterii de valoare artistică) și nu o trupă cu un program bine definit.

Firesc, studenții lui Mircea Albuлесcu au prezentat un studiu. Tema, reluată de cite doi parteneri: scenele V și IX din actul I al piesei **D'ale carnavalului** de I. L. Caragiale. A existat și o idee unificatoare în spectacol: toți interpreții intră în scenă privindu-se unii pe alții și mai ales pe noi, publicul, cu o mirare încruntată, cu un fel de suspiciune dusă pînă la ură, într-o stare de tensiune gata să izbucnească dintr-o clipă într-alta în agresivitate. Ei toți vor și rămîn pe podium asistînd — de subliniat: nu amorf, ci conform caracterului creionat, participînd într-o relație mută, indirectă — la acțiunea în care sînt angrenați Mița și Pampon sau Mița și Nae Girimea. Dorința, ambiția de a propune de fiecare dată o viziune proprie a personajului caragialian a fost relevată mai în toate cazurile. O Mița plîngăreață, isterică din neputință, a construit *Irina Movilă*; una șleampătă, jucînd fără ca ea însăși să creadă în efectul ei, scena cu „stecluța cu vitron”, a închipuit *Ozana Oancea*; o femeie fatală stil șatră, *Manuela Hărăbör*; una puternică, sigură pe sine, doar prefăcîndu-se a se lăsa înșelată, *Dana Dembinschi* (după gustul meu, cea mai matură artistică). Dintre actori, *Petre Marin Patric* a avut șansa de a fi și Pampon și Nae, în două momente care au relevat un actor deja format. Cam stingaci, dar nu cu rare clipe de bună concentrare, *Marian Despina*. Numai *Marian Ghenea* mi s-a părut a lăsa totul peseama înfățișării, punînd numai puțină atenție în modelarea pe dinlăuntru a personajului (Nae Girimea).

Desigur, momentul cel mai bun ar fi trebuit să-l constituie „lecția” dată de Rodica Mandache. Din păcate, însă, scoase din contextul și atmosfera spectacolului său (ce a avut premiera la Teatrul Giulești anul trecut), cele cîteva secvențe s-au diluat într-o exagerată alintare, textul n-a prea ajuns la spectator, înecat fiind de valuri după valuri de sclifoseli bine dantelate, dar sclifoseli.

Și o revistă lansează Societatea teatrală **Scorpion**. Sigur, titlul e omonim, dar cu ambiția de a topi în paginile sale de centru și o „nouă serie” a cunoscutelor reviste **Rampa**. Iar dacă la lectura celor 16 pagini ai mereu senzația de „deja citit” — stereotipia frazelor se potrivește de minune cu talmeș-balmeșul tematic și cu sentimentul că toți o iau de la ...'48, dacă poți trece cu vederea inactualitatea și stingăcia în tratare a subiectelor, ca iubitor de teatru nu poți să nu te neliniștești la vederea aței cam cizmărești cu care sînt înșălate paginile ce s-ar dori să aducă a **Rampa**. De reținut hazul (bănuiesc involuntar) al rubricii „Pînă unde a ajuns absurdul...” din care reiese, nici mai mult nici mai puțin, că textul **Ciripit de păsărele**, semnat de Dinu Grigorescu, a suferit teribil de pe urma cenzurii ceașiste. Cum adică, să n-avem și noi faliții noștri?

Miruna Ionescu

TEATRUL ALEXANDRU

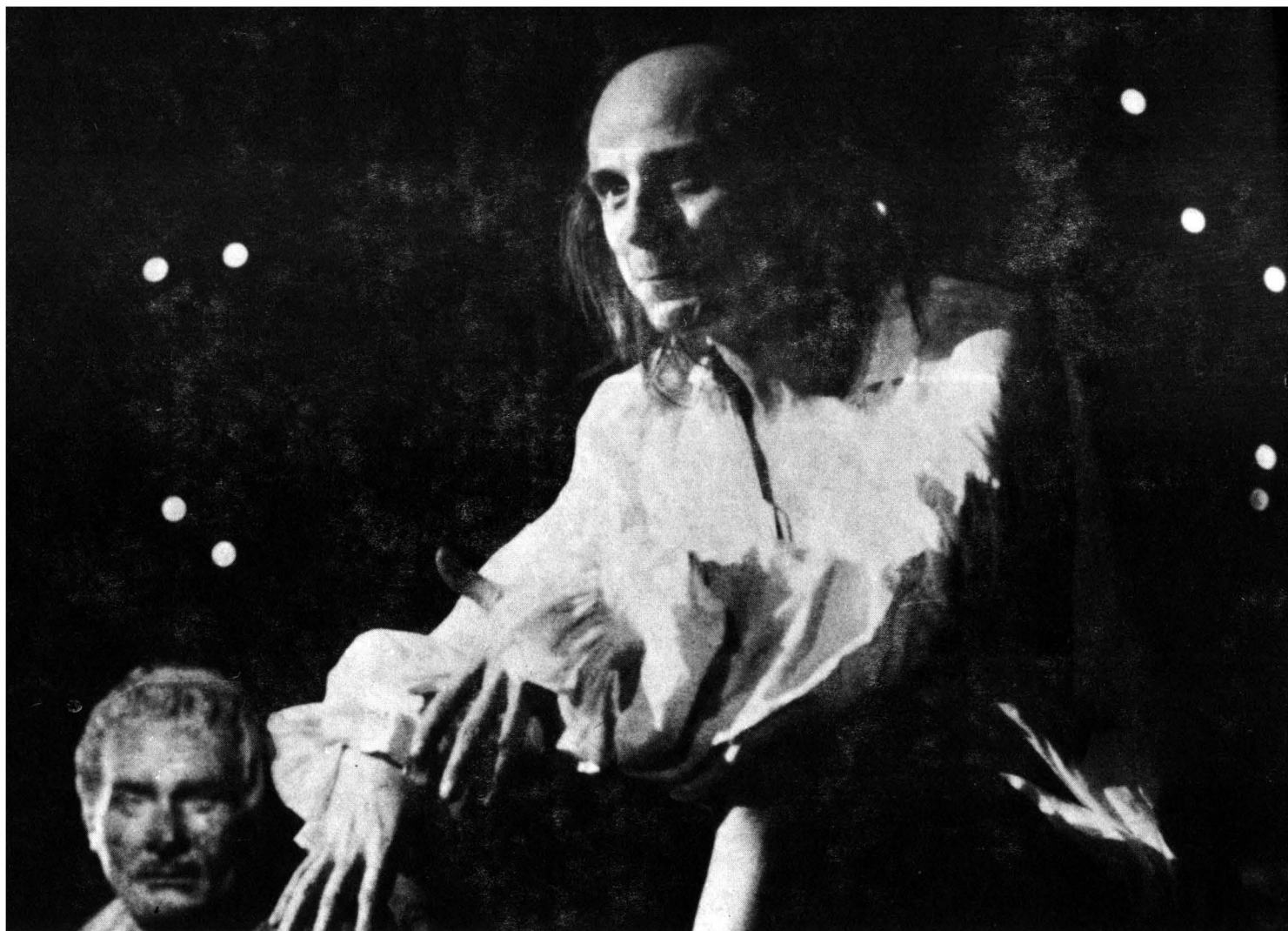
Sala de spectacole, vis-à-vis de restaurantul „Cișmigiu”, se cuibărește în recentul sediu al nu știu căruia partid. Proaspăt făgăduită, încă nu miroase a teatru ci a sală de ședință renovată. A vopsea și nu a respirație întretăiată, emoționată. La intrarea mea la primul spectacol al primului teatru particular am întrebant cuvințios unde este directorul. În fața ușilor batante clevețeau cu dezinvoltura celor obișnuiți să stea prin fața cinematografelor, cîteva grupuri de persoane, în general tineri. Nimeni nu știa să spună nimic despre director. Din gură în gură — ah, toți se cunoșteau între ei! — cineva a aflat că venisem din partea acestei reviste și m-a condus prin sală — (în ea, spectatori puțini și cu un aer de trecători aflați într-o sală de așteptare) — spre culise. Aici, un domn într-un frac lăliu (am observat eu, ulterior, dar cîți oameni știu să-l poarte?), așezat pe un scaun, scria de zor numele unor domnișoare, doamne, domni, mame cu fetițe și tătici cu băieți care-i susurau la ureche ce vor cînta, recita, spune, juca, dansa! Atunci se încropea programul serii!!! O „cîntare a României” dezastruoasă! Diletanți sadea, veleitari în plină forță de autoiluzionare, navetiști care chiuiesc de la serviciu în numele artei ...doamne! Penibilul ridicat la rang de eșuată încercare de sușă! Program de grădiniță cu orar redus! Serbare școlară în care se dau în spectacol premianți suspecti... Primul teatru particular e ultimul (sperăm) loc de refugiu pentru înșălări proletcultiste, populiste, ugeseriste. Ajunge! Prea multă atenție, strică.

Paul Cornel Chitic

SCENA LUMII



Sylvie Nodheim, Gérard Desarthe, Vincent Solignac in „Catastrofa” de Beckett



LUCIDITATE ȘI PASIUNE

GERARD DESARTHE

Pînă de curînd, pentru mai toți Gérard Desarthe nu era decît un nume de interpret al teatrului francez, al teatrului european. Ecouri ale marilor sale roluri — de la Don Juan la Hamlet, de la Peer Gynt la Lorenzaccio —, ale lucrului său cu unii dintre cei mai importanți regizori francezi (Roger Planchon, Patrice Chéreau, André Engelm, Jean Jourdeuil), italieni (Luca Ronconi, Giorgio Strehler), ale obținerii unor rivnite premii de interpretare (ca acela din '78: cel mai bun actor al anului) ajunseseră pînă la noi prin intermediul unor reviste întîrziate, ale unor scurte note transmise pe unde. Iată-l acum în România, stînd ore întregi de vorbă cu colegii de-aici, cu criticii, dar mai cu seamă apărînd pe scenă într-un spectacol-recital ca o strălucitoare lecție de actorie: **Jean Jacques Rousseau** (text: J. Jourdeuil și B. Char treux, regia Jean Jourdeuil, decor Lucio Fanti, costume P. Cauchetier) și **Catastrofa** de Samuel Beckett (regia Virgil Tănase, decoruri și costume Pierre Dios). De fapt, două momente relevînd două ipostaze ale acestui actor căruia inteligența nu-i atenuază, ci-i potențează pasiunea, arderea întru teatru. Spectacol „fetiș”, cum e numit de criticii francezi, cel cu **J.J. Rousseau** a fost reluat periodic de Desarthe în mai fiecare dintre cei unsprezece ani care au trecut de la premieră,

și nu-i de mirare. Căci, creator lucid, el reușește aici un fapt de artă numai arareori întîlnit: construind personajul prin intermediul unei selecții din textele sale (ritmul, cadența, fluiditatea frazelor, frumusețea și muzicalitatea limbii în care sînt rostite captează și incită auditoriul) și, totodată, fără a ieși nici o clipă din rolul asumat, îl dublează cu o ironică detașare, nu persiflîndu-l sau punîndu-l în ridicol, ci relevîndu-i omenescul, strecurînd cu abilitate imaginea unui genial paranoic. Exact notează Mathieu Galey în „Le Quotidien de Paris”: „Nu numai că visezi o dată cu el (cu J.J. Rousseau, n.n.), dar îl și privești visînd, plăcere dublă și atît de vie, încît ora trece ca prin somn”.

Cît despre **Catastrofa** — splendidă piesă scrisă de Beckett, dedicată lui V. Havel pe cînd era în închisoare —, în rolul regizorului cosmic ce dictează fiecare mișcare, ce impune pînă și înfățișarea victimei, Desarthe e tăios, cinic, transmițînd un soi de plăcere sinistră a celui care manipulează, o duritate rece și batjocoritoare.

Spectacolul-recital Gérard Desarthe — un dar făcut spectatorilor, o nobilă lecție de actorie.

Miruna Ionescu





VIRGIL TĂNASE:

„O cultură națională nu se
poate clădi fără ca statul
să-și asume
responsabilitatea“

— *Premiera piesei **Catastrofa** de Samuel Beckett, în interpretarea unor actori francezi a avut loc la București, în contextul amplului turneu **Printemps de la liberté**. Oricât ar părea de ciudat, a fost prima întâlnire a regizorului Virgil Tănase cu publicul bucureștean. Cum se explică această cunoștință tirzie?*

— Pentru că am lucrat puține spectacole în România. **Burghezul gentilom** la Iași, apoi, la Reșița, **Steaua fără nume**, **Căsătoria** de Gogol care nu a fost văzută de public, **Luna dezmoșteniților** pe care din prudență nu l-am semnat (apărea curînd după ce nu apăruse **Căsătoria**). Dacă s-ar fi știut că-mi aparține s-ar fi căutat la nesfîrșit noduri în papură și am vrut să evit acest lucru.

— *De ce a fost interzisă **Căsătoria**?*

— Au existat patruzeci de obiecții la prima vizionare și șaiszeci la a doua, observații determinate mai curînd de obseșiile cenzorilor locali și ale celor de la centru decît de spectacol. Descoperiseră în montarea noastră niște înțelesuri care mie nu mi-ar fi trecut toată viața prin minte. De pildă: plecînd de la ideea că în piesă se mișcă o masă amorfă de oameni, animată doar de pețitoare și de Cocikariov (diavolul, pentru că la Gogol există totdeauna un diavol), am conceput spectacolul ca pe o reprezentație de marionete ce începea cu pețitoarea care deschidea o cortină, diavolul care cînta la flașnetă și personajele situate pe o turnantă, descoperite de sub o pinză pe măsură ce treceau pe sub ochii spectatorilor. Cenzorul a văzut aici un popor de marionete manipulate de un „el“ și o „ea“, deci de cuplul infernal. Toate observațiile erau de același tip. Am încercat să răspund cu argumentele posibile în context, dar n-am avut cîștig de cauză. La reproșul privind umanitatea monstruoasă pe care o prezenta spectacolul, am răspuns că este vorba despre societatea burgheză dinainte de revoluție, dar cenzorul — băiat subțire — mi-a replicat: „Cum, adică, vreți să spuneți că Revoluția din Octombrie nu a avut adversar?“ De fapt, totul era inutil, dialogul se desfășura în perimetrul nebuniei. Încă un exemplu: cerusem scenografului să-mi picteze o tăblie de pat kitsch, cu lac, lebede, castel, și așa mai departe. Ob-

servația a fost următoarea: lacul e albastru, luna — galbenă, acoperișul castelului e roșu, deci ironizez drapelul românesc, ceea ce în viața vieților mele nu m-aș fi putut gîndi.

— *Pentru publicul bucureștean, numele lui Virgil Tănase nu este, deci, cunoscut (oricum, nu de pe afișele de spectacol). Dar pentru publicul parizian?*

— Nu ca om de teatru. În momentul în care am ajuns în Franța nu-mi puteam permite să exercit două profesii care au nevoie — fiecare dintre ele — de o investiție pe termen lung pînă devin lucrative. Am scris cărți, așa cum le gîndeam eu, dar abia cîțiva ani mai tîrziu am reușit să vînd un număr suficient de mare de exemplare. Nu mă puteam risipi pe două fronturi așa că la început am făcut teatru doar ocazional. Am avut, de altfel, la doar două luni după ce ajunseseam la Paris, și neșansa unei... șanse neobișnuite. Am primit, în același timp, două propuneri tentante: un spectacol la Barault și un altul la festivalul de la Nancy. Conformîndu-mă prejudecăților de acasă, am optat pentru prima variantă și am greșit, alegînd un teatru prăfuit, neinteresant. De altfel, multe prejudecăți cu care venisem din România am fost nevoit să le reformulez. De la București, de exemplu, nu puteam vedea că teatrul francez se află într-o criză gravă. Și este o realitate! Spectacolele sînt făcute pentru plăcerea autorilor, pentru plăcerea actorilor, rareori a regizorilor, dar niciodată pentru public. Critica este integrată unui sistem de interese economice avînd ca efect pierderea creditului la cititor, astfel încît sălile nu prea sînt invadate de spectatori. Franța are actori extraordinari dar, din păcate, nu are regizori, nu există o școală de regie, această profesie nu se învață la Paris. Este elocvent faptul că marii directori de scenă din Franța nu sînt francezi.

Toate acestea m-au făcut să nu lucrez decît ocazional în teatru deși iubesc foarte mult regia și cred că ea completează bine activitatea de scriitor; cu atît mai mult cu cît, sînt convins, teatrul este la fel de deosebit de literatură ca și muzica. Am făcut, deci, cam un spectacol pe an, nu mai mult.

Într-o perioadă am dat și lecții de actorie, dar am renunțat curînd.



— *Era neinteresant?*

— Nu era deloc neinteresant, dar aveam senzația că trișez. Pentru ca un curs să fie convenabil din punct de vedere material — deci viabil — trebuie să ai un număr mare de elevi. Asta însemna că nu se poate face nici o selecție la admitere sau, oricum, cei acceptați trebuie să fie foarte numeroși. Or, eu știu că într-un curs de trei ore se poate lucra cu un elev, maximum doi. Actoria nu se învață stînd pe bancă și privindu-i pe ceilalți cum lucrează.

— *În viitor, teatrul va avea același loc în activitatea dumneavoastră?*

— Sper că nu. Mi-am făcut o trupă (în Franța, după cum știți, în afara Comediei Franceze nu există, practic, nici o trupă) și cred că la anul voi avea și un teatru. Chiar dacă nu voi reuși să am un teatru, am angajat, oricum, sala la care am lucrat pentru un an întreg. Primele două piese le-am și ales. Prima va fi **Cadavrul viu**, într-o versiune proprie, mai strînsă. La Tolstoi există o particularitate — conflictul este purtat totdeauna de personajele secundare. Cred că pentru spectatorul modern este mai convingător ca informația, conflictul să apară din înfruntări directe ale eroilor. Cu acest **Cadavru viu** rescris pentru cinci personaje voi deschide stagiunea, după care voi monta Mazilu, **Somnoroasa aventură**. Voi relua **Melodia varșoviană**, după care voi pune în scenă un text antic. Transpunerea în practică a proiectului meu de repertoriu este legată însă și de sistemul de subvenții, de cum „vor merge” primele spectacole.

— *Ce știați despre teatru cînd ați ajuns la Paris, ce ați învățat în România, v-a fost util sau a trebuit reconsiderat?*

— În România există o școală de teatru foarte serioasă, deci teatrul care se face e foarte bun. După această experiență a fost neplăcut, de-a dreptul jenant să constat că, în Franța, am de-a face numai cu amatori. Mă amuzam în sinea mea cînd îmi aminteam că, înfuriindu-mă împotriva actorilor de la Reșița, îi tratam drept amatori, fără să știu că față de parizieni ei sînt profesioniști în cel mai deplin sens al cuvîntului. Atîta am lăudat peste tot teatrul românesc încît am fost într-o situație delicată după venirea la Paris a Naționalului bucureștean cu două spectacole care n-au încîntat deloc publicul de acolo. Eu am înțeles însă, cu acel prilej, un lucru. Generația de actori bătrîni care acum au dispărut — Birlic, Giugaru — practicau un tip de teatru care funcționa perfect prin ei, ca actori, chiar dacă regizorul nu era foarte inspirat. După aceea a apărut însă o generație de mari actori — Marin Moraru, Gheorghe Dinică — făcuți să se exprime la maxima valoare într-un spectacol conceput de un mare regizor. Nu am prea văzut teatru românesc în ultimii ani, dar știu că, în afara actorilor extraordinari pe care îi avem, există și regizori foarte înzestrați: Alexa Visarion, Dan Micu, Alexandru Tocilescu, Silviu Purcărete. Nu știu exact ce lucrează ei acum, cum au evoluat, dar le cunosc și le recunosc talentul. Ei, și nu numai ei, sînt, incontestabil, regizori de talie europeană.

— *Spuneți că în Franța nu mai există trupe de teatru stabile? De ce?*

— Nu mai există trupe pentru că nu mai există animatori care să aibă suficientă personalitate pentru a reuși să „lege” de ei un număr de actori. Pe de altă parte: cum să convingi un actor să facă repetiții și să joace un număr mare de spectacole pentru un salariu, oricît de bun, cînd filmul îi aduce, pentru o lună de muncă, de zece ori mai mult? Tu îi dai, să zicem, 5000 de franci pentru o nuanță, o relație

pe care o lucrezi o zi întreagă și la televiziune ia aceeași sumă pentru a intra în cadru și a spune „bună ziua”. A existat în ultimii zece ani convingerea că televiziunea este o artă, că cinematograful este foarte interesant profesional, dar adevărul e că actorul nu se realizează deplin decît pe scenă, doar acolo se obțin marile sale performanțe artistice. Un mare actor de teatru poate găsi satisfacții și în cinema; invers, e mai greu, dacă nu imposibil. Acum, însă, sînt tineri actori care doresc efectiv să facă teatru, să se realizeze. Sylvie Nordheim, de pildă a făcut un serial de televiziune cu 500 de episoade și nu poate merge pe stradă fără să o oprească lumea la fiecare pas. Ea părăsește toate acestea, acum, din dorința de a face teatru.

— *Și criza de regie, despre care vorbeați, cum v-o explicați?*

— Cauzele sînt mai multe, probabil. Una dintre ele este de ordin economic, cred. Mulți dintre cei talentați s-au dus spre cinema. O altă cauză ar putea fi următoarea. În anii '50, cînd teatrul din întreaga lume s-a înnoit, Franța a avut doi mari autori, Beckett și Ionescu (pe care, în paranteză fie spus, nici unul din marii regizori nu i-a pus în scenă. Nici Brook, nici Kantor, nici Strehler, nici Grotowski). Cînd textul se înnoiește, cînd piesa este eclatantă, regizorul nu are altceva de făcut decît să adopte o formulă cît mai simplă, cît mai clasicizantă, pentru ca să fie înțeleasă piesa.

Și a mai existat, cred, încă o cauză. După modelul Comediei Franceze, probabil, regizorii s-au desprins dintre marii actori, dar un actor are un demers de creație, nu de comunicare. Nu este aceeași vocație, chiar dacă uneori un singur om le reunește. Ele sînt, însă, în mod cert, două vocații diferite.

— *Teatrul românesc — mă refer la instituția de spectacol — se află acum într-un moment de colitură, de reevaluare a drumurilor ce-i stau în față. Se vorbește tot mai insistent, de pildă, despre o posibilă privatizare, dar există temerea firească a turnurii comerciale pe care ar putea-o lua, în aceste condiții. Ce am avea de învățat și ce ar trebui să respingem în momentul în care ne aflăm, din experiența teatrului francez, de pildă?*

— Faptul că există un teatru de artă și un teatru comercial mi se pare pozitiv. Gravă e doar confuzia valorilor. Să nu crezi, atunci cînd mergi să-ți speli creierul, că te îmbogățești spiritual. Misiunea culturală este un dat ce interesează colectivitatea și interesează și următorul secol. Noi, indivizii, sîntem astfel făcuți încît nu prea reușim să avem în vedere interesul colectiv și secolul următor. Statul are deci datoria de a se gîndi la ce va însemna un popor, o națiune peste o sută de ani. Statul francez a cam uitat de această misiune a sa și tocmai de aceea nu mai există teatre de referință. Reperele de valoare sînt indispensabile pentru orientarea tuturor celorlalte trupe, reglează un întreg sistem artistic.

Chiar dacă vor fi teatre particulare în România — nimic rău în asta — important e ca statul să nu demisioneze din misiunea lui de a gîndi secolul viitor. Și pentru asta e nevoie de instituții culturale puternice. O cultură națională nu se face fără ca statul să-și asume responsabilitatea. Aceasta e concluzia la care am ajuns după ce am parcurs experiența a două tipuri diferite de societate.

Interviu realizat de
Cristina Dumitrescu

UN RECITAL DE TEATRU PUR

Acum un an dispărea, o dată cu Bernard-Marie Koltès, una dintre speranțele dramaturgiei franceze actuale, un autor care, la numai 41 de ani, lăsa în urmă o operă destul de modestă ca număr de titluri (un roman și șase piese de teatru), dar neobișnuită ca profunzime, rigoare și fior poetic. Lucrările sale dramatice, de la prima (*Combat de nègre et de chiens*, 1983) și pînă la ultima (*Le retour au désert*, 1988), sint, așa cum le definește Patrice Chéreau, creatorul lor scenic, „metafore ale lumii contemporane”, parabole în care meditația amară, declarat antisentimentală asupra violenței și însingurării ce au transformat, pe nesimțite, viața modernă într-un infern familiar, se aliază cu un lirism parcă involuntar, mereu cenzurat de luciditate. Regăsim aceste caracteristici și în piesa *Dans la solitude des champs de coton* (*În singurătatea cimpurilor de bumbac*, 1986), dialog reluînd tema incommunicabilității între oameni. Sint detectabile aici ecouri din Edward Albee (*Zoo Story*), din Sartre (*Huis clos*) și din Beckett, topite însă într-o compoziție de netă originalitate prin echilibrul de tip clasic al construcției și prin insolita ei structură muzicală: motivele contrastante ale celor două personaje se unesc, în final, în același lamento al singurătății disperate, definitive, ireductibile.

Spectacolul realizat de Patrice Chéreau la Théâtre des Amandiers de la Paris-Nanterre preia muzicalitatea interioară a scriiturii restituind-o în desenul scenic al mișcării personajelor și în orchestrarea efectelor de lumină; nimic de mirare, căci Chéreau este nu doar unul din regizorii de prim ordin din teatrul francez (și european), ci și un reputat autor de montări de operă (*Inelul Nibelungilor*, la centenarul Wagner de la Bayreuth, între altele). În spațiul absolut gol de pe axa mediană a sălii, actorii — Laurent Malet și Chéreau însuși — pășesc pe teritoriul realității (podeaua nudă), lăsîndu-le spectatorilor plasați pe cele două laturi impresia că asistă la o întîmplare obișnuită (și nu este, oare, astfel?), la întîlnirea banală dintre doi oameni care se înfruntă și se caută, care își oferă și își refuză, unul celuilalt și fiecare sieși, o clipă de înțelegere, de apropiere, de căldură. E un joc tandru și crud, de un „naturalism” existențial deprimant, pe care însă virtuozitatea cerebrală, rece, riguros carteziană a discursului regizoral îl sublimează, cu (auto)ironie implicită, în fapt artistic. Pe fondul singurelor elemente de scenotehnică reprezentate de trei reflectoare, o mașinărie de produs ceață artificială și o bandă sonoră minimă, performanțele actricești ies și mai puternic în evidență. Laurent Malet (Clientul), contorsionat, violent, chinuit, și Patrice Chéreau (Dealer-ul; în traducere argotică — Bișnițarul), stăpînit, concentrat, cu o extraordinară „prezență” ce te face să-l urmărești cu atenție chiar și atunci cînd tace, oferă, împreună, un recital de teatru pur pe care, după avalanșele de „semne”, alegorii și fantasmagorii scenice complicate, îl primești cu bucurie și recunoștință. Pentru că îți amintește, din nou, că teatrul înseamnă și cuvînt, și gest, și sunet, și lumină, și actor, și regizor...

Alice Georgescu



ANTOINE VITEZ: O INTRODUCERE

ZIUA MONDIALĂ A TEATRULUI, 27 MARTIE, a însemnat în România, pe lângă decernarea sub egida UNITER, a PREMIILOR criticii teatrale pe anul 1989, și începutul TURNEULUI extraordinar — „Printemps de la liberté” — al unor personalități din lumea teatrală a Franței în țara noastră. În acea zi, sala mică a Teatrului Național din București a găzduit o surpriză pentru noi: Antoine Vitez recitînd poezii.

Pentru oamenii de teatru personalitatea lui Antoine Vitez — regizor, actor, director al Comediei Franceze — era cît de cît cunoscută. Mai puțin la fața locului, cît mai ales din ceea ce se scrisese despre el. Creativitatea acestui mare regizor european a impus o nouă modalitate a expresivității în teatru. Vitez e subiect astăzi de simplă cronică teatrală, dar și de teză de doctorat. Face școală și prezintă pentru toți oamenii de cultură interesul unui veritabil model al comunicării prin teatru.

Surpriza noastră însă a fost să-l vedem și să-l ascultăm ca recitator. A început prin a spune că nu are nimic să ne învețe. Mai bine de o oră, în urma unei selecții „de inimă”, ne-a oferit poeme de Ronsard, fragmente din Pascal și Cioran (despre „superba inutilitate”), cîteva poezii ale lui André Frénaud și Saint-John Perse, dar și un „haiku” al Anei Blandiana, recitat în românește.

Vitez povestește la început de ce chiar prima poezie este a lui Mistral (*A la Roumanie*, 1880): poetul provensal o scrisese în urma formidabilului ecou european al cuceririi Independenței de către români. Omagiul indirect al omului de teatru francez pentru „eliberarea” noastră de azi a fost evident și emoționant.

Vitez povestește apoi despre dragoste și moarte, despre mărire și decădere, uitînd uneori că este determinat să citească și nu să joace ceea ce citește. Gestica și frazarea sa, urmînd volute și modulări uneori previzibile, dar și neașteptate alteori, desenează rapid o schiță de portret celui care gîndește prin arta rostirii scenice, improvizată în acest recital.

Evident, dorința noastră de a-l cunoaște pe omul de teatru care este Vitez n-a avut cum să fie satisfăcută. Important și emoționant ar putea fi faptul că Antoine Vitez a ținut să fie la București, dînd semnificație unui contact cultural-teatral vitregit amaric în anii din urmă.

Marian Popescu

■ La ora la care revista intra la tipar, presa anunța încetarea din viață a actorului Antoine Vitez



CUVÎNTUL CREATORULUI

FAC O PAUZĂ

Întimplarea a făcut ca Revoluția să mă găsească într-o fază avansată de repetiții cu **Vărul Shakespeare**. Luptasem mult, conducerea teatrului craiovean și cu mine, ca să obținem introducerea în repertoriu a piesei lui Sorescu, lucrare de referință a dramaturgiei noastre actuale. Timp de peste un an, prin persuasiune, telefoane, deplasări la București, audiențe, rezistențe de tot felul, ba chiar umilințe (ultima a fost aceea că Tamara Dobrin ne-a ținut, pe Sorescu, pe directorul Emil Boroghini și pe mine, timp de vreo trei ore în anticameră, deși ne convocase la oră fixă), am tot încercat să primim acceptul de începere a repetițiilor. În cele din urmă l-am primit, în septembrie 1989. Piesa are două mari teme: lupta actorului cu sine însuși și raporturile sale cu puterea și cu conjunctura ostilă. Știam ce s-a spus, cum s-a spus ceea ce doream, în așa fel încât comisiile de vizionări să poată fi derulate de ambiguitatea punerii în scenă, și mai știam și cui mă adresez, cărui public vorbesc. Aveam deci repere precise și adrese cunoscute, astfel încât lucrul la spectacol a fost o mare bucurie pentru toți cei ce participam la el. Ajunsesem să „ridicăm în picioare” aproape toată piesa, premiera urmînd să iasă pe la mijlocul lui ianuarie.

...Și a venit 22 decembrie. Evident că repetițiile s-au întrerupt, ceea ce se întimpla era infinit mai important decît ceea ce făceam noi. Le-am reluat după vreo trei săptămîni. Am revăzut spectacolul în faza aceea crudă în care-l lăsasem. „O, Doamne, palavre, doar palavre?”, ca să-l parafrazez pe Shakespeare al lui Sorescu. Aproape totul părea fără rost, fără miez, fără haz. Scenele pe care mizam cel mai mult mi se păreau acum lipsite de orice interes, modul aluziv în care atît textul cît și interpretarea noastră comunicau și semnificau nu mai avea nici un farmec. Timp de peste patru decenii toți artiștii, indiferent de arta practică, și-au format un fel de a spune ce doresc, ce simt, ce vor, ce-i doare, ce-i frămîntă, care să fie și inteligibil pentru public, dar care să-i și apere pe ei înșiși de o posibilă represiune care de obicei urma dacă spuneau adevărul în mod direct. Alegoria, parabola, metafora erau armele cele mai des folosite și pe care oamenii învățaseră să le decodifice foarte bine. Ajunsesem și eu un „maestru” al unor puneri în scenă în care orice tălmăcire exactă a intențiilor critice să poată fi oricînd răstălmăcită ca inofensivă. După cîteva spectacole interzise cu mare tăm-

bălău (Există nervi, O scrisoare pierdută, Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă — la Craiova, Mă propun director — la Cluj) eram tot mai des pus în situația de a folosi căile ocolite de exprimare a adevărului. După 22 decembrie acestea nu-și mai aveau rostul, adevărul putea fi (și trebuia) spus direct. De aici, și senzația pe care am trăit-o revăzînd **Vărul...** așa cum îl lăsasem înainte de revoluție.

Ne-am apucat să relăcem spectacolul, dar ceva nu mergea, lipsea ceva. În primul rînd imi cam dispăruse interesul față de teatru în general. Mă gîndeam mai mult la ceea ce s-a întîmplat, la ce este și ce va fi, totul era mai interesant și mai viu în afara teatrului decît în interiorul său. Dacă pînă în decembrie teatrul era mai viu și mai adevărat decît viața, dacă era o oază de bucurie și speranță într-un deșert moral-material, acum raportul se inversase. Aș fi vrut să stau pe străzi, să aud și să văd oamenii, să citesc toate ziarele, să mă uit la TV, să ascult radioul, dar trebuia să stau în teatru 10-12 ore și să repet. Nu mai știam precis ce doresc să spun prin textul pe care-l puneam în scenă, care-și vătuiase și el multe dintre atacurile la adresa unei puteri și conjuncturi acum dispărute. Nu mai eram sigur că știu cui mă adresez, vădit fiind că lumea, care venea buluc la teatru înainte de 22, își pierduse brusc interesul față de acesta, dovadă săliile aproape goale la mai toate teatrele. Tot ceea ce știam era cum să fac, din punct de vedere al imaginilor teatrale, spectacolul. **Vărul Shakespeare** a ieșit în cele din urmă, pe 8 martie, în premieră mondială: un spectacol fastuos, cu destule imagini de o mare frumusețe plastică, bine făcut din punct de vedere profesional, dar fără strălucirea necesară, în lipsa căreia nici o operă de artă nu poate exista cu adevărat.

Constat cu mîhnire că plăcerea, că bucuria de a face teatru nu mi-a revenit încă. În absența lor mi-e imposibil să lucrez, și am refuzat o mulțime de propuneri atrăgătoare. Am nevoie de un răgaz pentru a reînvia viața, pentru a afla noile adrese la care să găsesc pe cineva acasă. Am și avem cu toții, cred, nevoie de liniște, de calm, de o situație stabilă, în lipsa căreia teatrul, artele în general, nu-și pot găsi audiența dorită. Pînă atunci, fac o pauză.

Mircea Cornișteanu

ÎN CENTRUL PROPRIEI ATENȚII

Contemporan cu Shakespeare, într-un anume fel, Marin Sorescu este. Mingiiera dulce că și noi (cei care jucăm) sintem, ne gîdilă vanitatea.

Găsind un spațiu ideal pentru autentificarea poeziei clasice (de metafore îmbibată) pe scena noastră, poetul-dramaturg a riscat aventura de lansare „la apă” (citește „la public”) a unui text savuros (la prima lectură) și plin de substanță vitală, abil comentariu al stabilității valorilor în lumea de ieri, de azi și de mine.

În postfața la „Tineretea lui Don Quijote” vărul lui Shakespeare invită creatorul „să dialoghezi despre problemele fundamentale ale tale” și, mai departe, „totdeauna ești centrul propriei atenții”. Aparenta atitudine egolatră a lui Marin Sorescu este spulberată de către evidentul caracter popular al scriiturii, de către îndoilele permanente ale artistului adevărat, de către cartelul estetic al celor doi protagoniști (poet-dramaturgi) care cu mult haz lumesc ne conduc spre tilcuri înțelepte.

Materializînd tridimensional acel spațiu ideal amintit mai

înainte am dezvoltat pe verticală o construcție cu dublă funcție:

a. de închidere — locul de joc a fost strict delimitat prin panouri rigide (lemn) și moi (pinză) și

b. de separare — dispuse în înălțime, din mormînt la terase, pentru pături sociale diverse (actori, public, autorități, lumpeni, victime etc.)

Închiderea distribuită simetric desenează interiorul și exteriorul, înăuntrul și afară, protecția și riscul.

Separarea a decis subsolul și aerianul, josul și susul, realul și fantasticul.

Complicarea nu voită, ci necesară a locului de joc realizat și similitudinile cu scena engleză din Renaștere au dat dimensiune monumentală spectacolului.

Culoarea distribuită savant în costume și desenul lor plin de humor în acvariul brun al decorului contribuie substanțial la cota vizuală a reprezentației.

Viorel Penișoară-Stegaru



UN NUMITOR COMUN: SONETELE

Cine s-ar fi gândit pe vremea când pășteam vacile, pe Geangalia, pe la Tarifa sau pe Pradila, cu alu Pircuși, cu Lie alu Bădiță, cu Gogu alu Treanță, că voi ajunge să-l întruchipez cîndva pe Will alu Shakespeare?

Cred că mi-era mai ușor Sorescu (aveam măcar un numitor comun, vacile!) sau Voicea (în spatele casei noastre e un fel de Dealul lui Cacă foc) decît ăsta alu Shakespeare din Stratford.

Nu mi-a plăcut niciodată să arăt felul în care-am ajuns, cînd am ajuns, la o finalizare artistică. Mi-a fost și rușine și frică.

Drumul creatorului, avatarurile lui pe întortocheatul traseu al actului artistic cred că trebuie să rămînă ascunse „beneficiarului”. Marele anonim, cel care a creat arta noastră populară, nu ne-a lăsat nimic din și despre „atelierul” lui de creație. Ne-a lăsat doar o operă fundamentală pentru spiritualitatea universală.

Un amănunt, nu fără importanță cred, pot totuși să dau despre căutările mele în drumul către Shakespeare: cînd am început să repet am și început să scriu sonete.

Așa:

VI.

Te simt pe-aproape, imaterială,
Cum aș simți în beznă-un roi de fluturi
Încrămășiți pe-o umbră de petală
Cu răsufierea ta să vii să-i scuturi.

Hai, vino, și-mi atinge ochii-n noapte
Cînd te visez dezlănțuind dezastre
Din universul meu păzit de șoapte
Răpește-mă și-aruncă-mă-n tre astre.

Îți e ușor, întinde numai mîna
Și degetele lungi și tremurînde
Vor fi izvorul inundînd fîntîna
Care sînt eu. Te mai aștept? Te mai aștept? Răspunde.

De nu-i răspunsul, da! Să taci, iubire
Mă va ucide vorba-ți din privire.

Tudor Gheorghe

UN DANEZ AL VREMILOR NOASTRE

Premiera absolută a piesei „Vărul Shakespeare” de Marin Sorescu la Teatrul Național din Craiova a stîrnit, cum ne și așteptam, un viu interes atît în rîndul publicului spectator cît și al cronicarilor de specialitate. Faptul că am reușit să montăm această piesă în polida atîtor piedici puse constituie el însuși un succes. Textul scris în versuri „shakespeareene” este, și nu mi-e frică să folosesc cuvîntul, o capodoperă. Semnificațiile lui se așază în atît de multe straturi încît numai forînd cu grijă și fără grabă le poți descoperi pe toate și te poți bucura de frumusețea lor.

Așa a început regizorul Mircea Cornișteanu lucrul la acest spectacol: cu grijă multă, cu atenție și mai ales fără grabă, căci așa cum spune autorul „chiar marea pare-o baltă celui grăbit să vadă-n valuri smîrcuri”.

Mi s-a încredințat rolul „Sorescu” — Un Danez. Un Danez al vremilor noastre care datorită „unor cute ale timpului”, mecanism ce nu aparține nici științei și nici ticnelii, izbutește să se întîlnească cu Shakespeare, cu Hamlet, cu alte personaje ale anului 1601. În ciuda faptului că trăiesc în vremi diferite, reușesc să se înțeleagă ca niște contemporani, formînd cum se zice aceeași... „gașcă”; fiindcă, așa cum spune autorul, „aceleași vorbe atrag aceleași gânduri, materia înfloarește aceleași stări, cristale ale minții și probleme comune ca-ntr-o peșteră-i adună, cu toții umbre”. Personajul este atît de interesant, textul ce-l rostește atît de frumos, cu atît de multe sensuri, și atît de limpezi, încît mărturisesc că bucuria cu care-l joc este foarte mare. Colaborarea cu regizorul a fost și de data asta benefică pentru ambele părți. Meritul lui mare este că reușește încă de la lecturile la masă să limpezească atît de bine relațiile și sensurile textului încît, trecînd la scenă, mișcarea devine o problemă de simțire interioară. Nimic impus din afară ci dirijat a se naște dinlăuntru. Fenomenul de respingere nu mai apare, iar scopul urmărit, valorificare în primul rînd a substanței dramatice a textului, se împlinește. Am lucrat mult cu regizorul Mircea Cornișteanu, lui îi datorez mari satisfacții, dar acum i-am înțeles mai bine ca oricînd gîndurile, intențiile, scopul.

Încea de la începutul spectacolului, dar mai ales în actul al II-lea și finalul actului III, Sorescu — personajul își plasează relația dintre el, Shakespeare și Hamlet în zona de interferență a comicului cu tragicul, o zonă extrem de riscantă dacă-ți pierzi cumva echilibrul; și aici regizorul a vegheat cu foarte multă atenție. Scenele în care Sorescu îl învață pe Shakespeare cum să rescrie *Hamlet*, „clarificîndu-l cu privire la condiția artistului, sînt realizate de asemenea pe muchia dintre parodie și tragic, satira la adresa nechemațiilor ce schilodeau cu indicațiile lor arta autentică, fiind extrem de virulentă. De această satiră s-au temut cei care n-ar fi vrut să aprobe montarea textului. Dar, după cum spune un proverb românesc, „de ce ți-e frică, nu scapi”. Premiera „Vărul Shakespeare” a avut loc, interesul stîrnit este justificat, iar satisfacțiile noastre, ale actorilor-interpreți, sînt mari.

Ilie Gheorghe

COUPE DIN ISTORIA TELEVIZIUNII ROMÂNE LIBERE

Accepții culturale ale democrației

După ce ne-a prezentat — într-un interesant reportaj T.V. — regizorul, scenograful și actorii spectacolului **Henric IV** de Pirandello, la Teatrul „Nottara”, d-na Elisabeta Mondanos, avînd în sîrșit libertatea de a proceda și în acest domeniu în chip democratic, ne-a făcut cunoștință cu întreaga echipă, neomițînd mașiniștii, electricienii, cabinierile și perucherile teatrului. Nu ni s-ar părea deci exagerate protestele pompierului și portarului, fără de care, probabil, imaginea globală a actului de cultură teatrală riscă să rămînă grav afectată.

O nouă versiune a

Scrisorii pierdute

Cea mai recentă montare a **Scrisorii pierdute** desfășurîndu-se în Parlamentul țării, în jurul vitalei probleme a milionului, felicităm televiziunea pentru preluarea și transmiterea promptă a spectacolului, care trebuie să intre neapărat în filoteca de aur a patrimoniului nostru național. Ar fi păcat ca urmașii urmașilor noștri să nu aibă acces la această versiune modernă a capodoperei caragialiene, cu valoare de referință pentru mersul democrației la români. Sugerăm totodată reprogramarea spectacolelor în preajma alegerilor: marți 15 mai, pe programul I, la seara de teatru, și reluarea, pe programul II, miercuri 16 mai, în cursul dimineții. Un prilej fericit de a se demonstra, în plină campanie electorală, că Televiziunea Română Liberă poate fi și independentă.

Strategie și tactică,

qui-pro-quo sau amatorism?

Că Petre (Titi) Popescu, în febra primelor ore și a nopților-zile ale revoluției, invitînd la un moment dat lumea să meargă să apere radio-ul, pentru că apă-

rătorii lui rămăseseră fără muniție, nu și-a dat seama că această informație, insistent repetată, putea să servească din primul moment și atacatorilor clădirii, mai treacă-meargă. Că același redactor al Actualităților — pe baza primirii unui bilet, cum a declarat — a putut anunța de pe postul național de televiziune, **duminică 28 ianuarie**, chiar în jurul orei 16, că în Piața Victoriei s-a trecut la violență, asta deja nu mai e treaba noastră. Dar că pînă și ministrul de Interne, Mihai Chițac, se poate plînge la nesfîrșit că avem o poliție slabă — exemplul preferat fiind acela al localităților cu peste 100.000 de oameni la care revin doar 3 polițiști — fără să realizeze invitația implicită adresată răufăcătorilor pe această cale, asta începe să semene sau a tactică sau a amatorism. Parcă mai inspirate erau, în primele ore, ordinele date armatei de comandantul suprem Ion Caramitru!

Nici nu știa reporterul

cîtă dreptate are

Specializată în calamități naturale (cîtește Silviu Brucan, SIDA etc), Carmen Dumitrescu a rezolvat de curînd și probleme T.E.S., despre care am fost lăsați să credem că ar avea un colectiv reprezentativ pentru toată țara. În fond, așa și este. Numai că, în realitate, diverși actori români din țară, ca să poată veni în București, au acceptat în ultimii ani chiar și învățarea papagalicească a idiș-ului, soluție la care T.E.S. a fost obligat să recurgă după plecarea din țară a multor actori evrei. Desigur, o modalitate „originală” de păstrare a valorilor tradiționale ale acestui teatru, la care se refera reporterul. Pe cînd un reportaj la secția germană a Teatrului de Stat din Sibiu, unde, din aceleași motive, **reprezentativitatea** e și mai evidentă? □ **Victor Parhon**



CONTENTS

ANTITHESES: Dumitru Solomon, <i>Values and Mercenaries</i>	(p. 2)
POLITICAL SPECTACLE AND THEATRE PERFORMANCE by Paul Cornel Chitic	(p. 4)
Virgil Andrei Văță interviewed by Alice Georgescu: <i>Extras and Stars</i>	(p. 6)
WHAT IS HAPPENING IN THE THEATRES?: Paul Cornel Chitic: <i>Is the Romanian Theatre at a Low Ebb or on the Watch?</i>	(p. 8)
IDEAS: Henri Wafd, <i>The Lucidity of the Theatre</i>	(p. 10)
DICTATORSHIP ON TRIAL IN THE THEATRE, On the role: „Darkness“ or „Hooded Eyes“ by Iosif Naghiu at the Bulandra Theatre Bucharest. Selected and assembled by Ileana Popovici	
CONTRADICTORY NOTES by Valeriu Moisescu	(p. 12)
THE UNAVOIDABLE CARAGIALE: Dan C. Mihăilescu, <i>Mysterious Connections in Buzău</i>	(p. 18)
DIALOGUE: George Banu interviewed by Corina Șuteu, <i>Theatre — the Art of Remembrance</i>	(p. 19)
„WHERE DO WE FLEE FROM HOME?“	(p. 20)
REVIEWS: Cousin Shakespeare by Marin Sorescu at the National Theatre Craiova (Cristina Dumitrescu); Il Campiello by Goldoni at the Little Theatre Bucharest (Miruna Ionescu); Meekness based on a short novel by Dostoyevski at the National Theatre Tirgu Mures (Victor Parhon); The Cherry Orchard by Tchekhov at State Theatre Oradea (Marian Popescu); The Invention of the Century by Tudor Popescu at the Maria Filotti Dramatic Theatre Brăila (C. Paraschivescu); Quadrille after Oscar Wilde at IFTA's Studio (Cristina Dumitrescu); Twits and Moonshine by Teodor Mazilu at the Northern Theatre Satu Mare (Miruna Runcan); Farewell Week End by Home and Sauvageon at the Giulești Theatre (Victor Parhon); The Third Witness by Sorin Holban at the Giulești Theatre (Alice Georgescu)	(p. 23)
PARALLEL MIRRORS: Marian Popescu, <i>Haste Makes Waste</i>	(p. 33)
BOMBAST: Alice Georgescu, <i>Complementary Combination</i>	(p. 34)
Ileana Popovici, <i>TV-Tests</i>	(p. 35)
OTHER ARTS — FILM: Alice Georgescu, <i>Politics, Love and Fantasy</i>	(p. 36)
NEW THEATRES: Miruna Ionescu, <i>We All Have Our Own Lane Ducks</i> , Paul Cornel Chitic, <i>The Alexandru Theatre</i>	(p. 38)
THE THEATRE AT LARGE: Printemps de la Liberté — French Theatre on Tour in Romania	(p. 39)
THE ARTIST HAS THE FLOOR: Cousin Shakespeare by Marin Sorescu at the National Theatre Craiova	(p. 44)
SIDELIGHTS	(p. 46)

SOMMAIRE

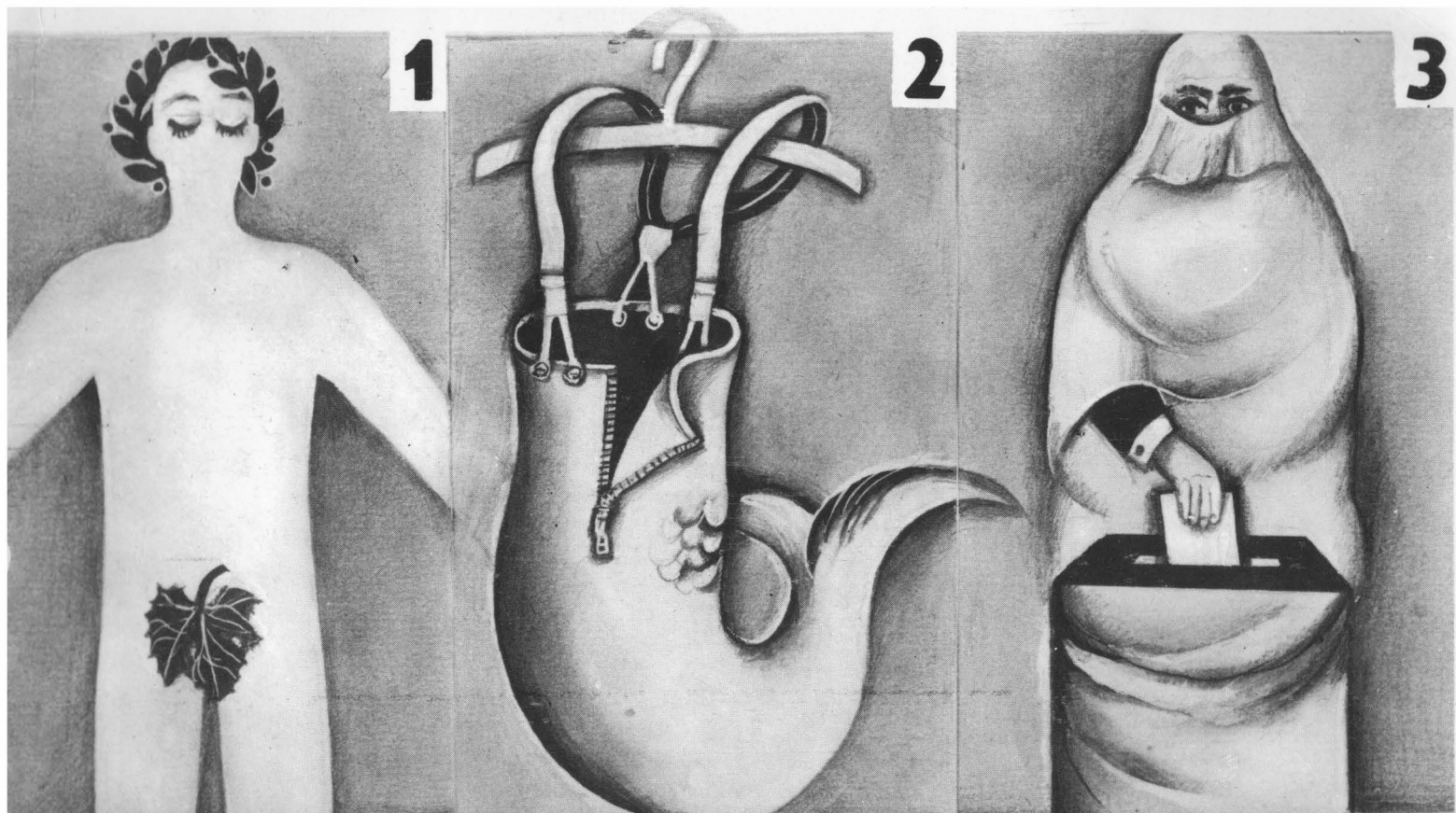
ANTITHÈSES: Dumitru Solomon, <i>Les valeurs et les mercenaires</i>	(p. 2)
LE SPECTACLE POLITIQUE, LE SPECTACLE DRAMATIQUE de Paul Cornel Chitic	(p. 4)
Virgil Andrei Văță. <i>Figurants et vedettes</i> (interview réalisé par Alice Georgescu)	(p. 6)
QU'EST-IL SE PASSE-T-IL DANS LES THÉÂTRES? Paul Cornel Chitic, <i>Le théâtre roumain est-il à marée basse ou aux aguets?</i>	(p. 8)
IDÉES: Henri Wald, <i>La lucidité du théâtre</i>	(p. 10)
LES PROCÈS DE LA DICTATURE AU THÉÂTRE: „L'Obscurité“ ou „La cagule sur les yeux“ de Iosif Naghiu au Théâtre Bulandra de Bucarest (Ileana Popovici)	(p. 12)
NOTES CONTRADICTOIRES de Valeriu Moisescu	(p. 18)
CARAGIALE, L'INÉVITABLE: Dan C. Mihăilescu, <i>Liaisons mystérieuses à Buzău</i>	(p. 19)
DIALOGUE: George Banu, <i>Le théâtre — art de la mémoire</i> (interview réalisé par Corina Șuteu)	(p. 20)
OÙ S'ÉCHAPPE-T-ON DE CHEZ SOI?	(p. 22)
CHRONIQUE: Le cousin Shakespeare de Marin Sorescu au Théâtre National de Craiova (Cristina Dumitrescu); Il Campiello de Goldoni au Petit Théâtre de Bucarest (Miruna Ionescu); L'humiliée d'après Dostoïevski au Théâtre National de Tirgu Mures (Victor Parhon); La Cerisaie de Tchekhov au théâtre d'Etat de Oradea (Marian Popescu); L'invention du siècle de Tudor Popescu au Théâtre „Maria Filotti“ de Brăila (C. Paraschivescu); Le Quadrille d'après Oscar Wilde au Studio de l'IATC (Cristina Dumitrescu); Les niais au clair de la lune de Teodor Mazilu au Théâtre Nord de Satu Mare (Miruna Runcan); Week-end d'adieu de Home et Sauvageon au Théâtre Giulești de Bucarest (Victor Parhon); Le troisième témoin de Sorin Holban au Théâtre Giulești (Alice Georgescu)	(p. 23)
MIROIRS PARALLÈLES: Marian Popescu, <i>On ne gagne rien en se hâtant</i>	(p. 33)
S'ENIVRER DES PAROLES: Alice Georgescu, <i>La complémentarité de la jointure</i>	(p. 34)
Ileana Popovici, <i>Télé-tests</i>	(p. 35)
ARTS-FILM: Alice Georgescu, <i>Politique, amour et fantaisie</i>	(p. 36)
NOUVEAUX-THÉÂTRES: Miruna Ionescu, <i>Chacun ses perdants</i> ; Paul Cornel Chitic, <i>Le Théâtre „Alexandru“</i>	(p. 38)
LA SCÈNE DU MONDE: Le tournée théâtral français Printemps de la Liberté	(p. 39)
LE MOT DU CRÉATEUR: Le cousin Shakespeare de Marin Sorescu au Théâtre National de Craiova	(p. 44)
COUPE	(p. 46)

INHALT

ANTITHESEN: Dumitru Solomon, Die Werte und die Söldner	(S. 2)
POLITISCHE AUFFÜHRUNG, THEATER-AUFFÜHRUNG: von Paul Cornel Chitic	(S. 4)
Virgil Andrei Văta, Statisten und Stars (Ein Gespräch von Alice Georgescu)	(S. 6)
WAS IST LOS IN DEN THEATERN?: Paul Cornel Chitic, Hat das rumänische Theater Ebbe oder steht es auf der Lauer?	(S. 8)
IDEEN: Henri Wald, Die Nüchternheit des Theaters	(S. 10)
PROZESSE DER DIKTATUR AUF DER BUHNE: Angekündigt: „Die Finsternis“ oder „Mit bedeckten Augen“ von Iosif Naghiu am hauptstädtischen Bulandra-Theater (Eine Groupage von Ileana Popovici)	(S. 12)
WIDERSPRÜCHLICHE NOTIZEN von Valeriu Moisescu	(S. 18)
WIEDER EINMAL CARAGIALE: Dan C. Mihăilescu, Zweifelhafte Verhältnisse in Buzău	(S. 19)
DIALOG: George Banu, Das Theater — Kunst des Gedächtnisses (Ein Gespräch von Corina Șuteu)	(S. 20)
„WOHIN GEHEN WIR, WENN WIR VON ZUHAUSE FLIEHEN?“	(S. 22)
CHRONIK: Vetter Shakespeare von Marin Sorescu am Craiovaer Nationaltheater (Cristina Dumitrescu); Il Campiello von Carlo Goldoni am Bukarester Kleinen Theater (Miruna Ionescu); Die Ehrfurchtliche nach Dostojewskij am Nationaltheater in Tirgu Mureș (Victor Parhon); Der Kirschgarten von Tschechow am Staatstheater in Oradea (Marian Popescu); Die Erfindung des Jahrhunderts von Tudor Popescu am Drama-Theater „Maria Filotti“ in Brăila (C. Paraschiv); Die Quadrille nach Oscar Wilde im Studio des Theater-instituts (Cristina Dumitrescu); Die Dummheit im Mondschein von Tudor Mazilu am Nordtheater in Satu Mare (Miruna Runcan); Abschieds-Weekend von Home und Sauvageon am Bukarest Giulești-Theater (Victor Parhon); Der dritte Zeuge von Sorin Holban am Giulești-Theater (Alice Georgescu)	(S. 23)
PARALLELE SPIEGEL: Marian Popescu, Eile mit Weile	(S. 33)
WORTTRUNKENHEIT: Alice Georgescu, Die Komplementarität des Zusammenschmelzen	(S. 34)
Ileana Popovici, Tele-Tests	(S. 35)
KUNSTE FILM: Alice Georgescu, Politik, Liebe und Fantasie	(S. 36)
NEUE THEATER: Miruna Ionescu, Jeder hat seine Bankrottläufer ; Paul Cornel Chitic, Das Theater „Alexandru“	(S. 38)
WELTBÜHNE: Das französische Gastspiel Printemps de la Liberté	(S. 39)
DAS WORT DES SCHOPFERS: Vetter Shakespeare von Marin Sorescu am in Craiovaer Nationaltheater	(S. 44)
COUPE	(S. 46)

SUMARIO

Antitesis: Dumitru Solomon, Los valores y los mercenarios	(p. 2)
EL ESPECTACULO POLITICO, EL ESPECTACULO TEATRAL: Paul Cornel Chitic, Apuntes	(p. 4)
Virgil Andrei Văta: Comparans y estrellas (entrevista realizada por Alice Georgescu)	(p. 6)
QUE PASA EN LOS TEATROS?: Paul Cornel Chitic, El teatro rumano está en reflujó o al acecho?	(p. 8)
IDEAS: Henri Wald, La lucidez del teatro	(p. 10)
LOS PROCESOS DE LA DICTATURA EN EL TEATRO: En la lista: La oscuridad o La capucha sobre los ojos de Iosif Naghiu, en el escenario del Teatro Bulandra. (anotaciones reunidas por Ileana Popovici)	(p. 12)
APUNTES CONTRADICTORIOS, por Valeriu Moisescu	(p. 18)
EL INEVITABLE CARAGIALE Dan C. Mihăilescu, Lazos misteriosos en Buzău	(p. 19)
DIALOGO: George Banu, El teatro, arte de la memoria. (entrevista realizada por Corina Șuteu)	(p. 20)
¿ADONDE HUIMOS DE CASA?	(p. 22)
LA CRONICA TEATRAL: El compadre Shakespeare de Marin Sorescu en Teatro Nacional de Craiova (Cristina Dumitrescu); Il Campiello de Goldoni en Teatrul Mic (Miruna Ionescu); La piadosa, según Dostoievski, en Teatro Nacional de Tirgu Mureș (Victor Parhon); La jardín de los cerezos de Tchecov en Teatrul de Stat Oradea (Marian Popescu); La invención del siglo de Tudor Popescu en Teatrul dramatic „Maria Filotti“ de Brăila (C. Paraschivescu); Cuadrilla, adaptación de la obra de Oscar Wilde en Studioul IATC (Cristina Dumitrescu); Los tontos bajo la luna de T. Mazilu en Teatrul de Nord Satu Mare (Miruna Runcan); Weekend de adió de Home Sauvageon en Teatrul Giulești (Victor Parhon); El tercer testigo de Sorin Holban en Teatrul Giulești (Alice Georgescu)	(p. 23)
ESPEJOS PARALELOS: Marian Popescu, A más prisa, mas vagar	(p. 33)
EL MAREO DE LAS PALABRAS: Alice Georgescu, La complementaridad del amalgamamiento	(p. 34)
LAS ARTES-CINE: Alice Georgescu, Política, amor y fantasía	(p. 35)
NUEVOS TEATROS: Miruna Ionescu, Cada oveja con su pareja ; Paul Cornel Chitic, Teatrul Alexandru	(p. 36)
EN LOS ESCENARIOS DEL MUNDO: Apuntes sobre la jira de Printemps de la liberté	(p. 38)
PALABRAS DE LOS REALIZADORES: El compadre Shakespeare de Marin Sorescu en Teatrul Nacional de Craiova	(p. 39)
Coupé	(p. 44)
	(p. 46)



COSTUME PENTRU TEATRUL STRĂZII

rubrică de: ADRIANA GRAND

□ Începînd cu a doua jumătate a lunii mai, moda, vremea și vremurile se vor schimba. Schimbare pregătită din martie, anunțată zgomotos de: măștișoare (gen „Petre Roman — singurul antidot împotriva tristeții”), pulovere portocalii (care, se zice, nu au ieșit cu totul din atenția femeilor, evoluția acestui tip de îmbrăcăminte fiind imprevizibilă) și multe altele.

□ În această primăvară se poartă o largă paletă coloristică, mai puțin recomandabile fiind roșul și verdele.

□ În anumite instituții (de stat), se poartă dungile, mai ales cele verticale, într-o combinație monotona: închis-deschis, deschis-inchis, închis. Sint posibile, (dacă nu chiar obligatorii) accesorii ca: lanțișoare, brelocuri cu bile, cătușe etc.

□ Pentru duminică și alte sărbători (legale sau nu), dacă evoluți prin parcuri, vă sfătuim să purtați, în afara elegantelor pancarte, îmbrăcăminte cit mai curată (pentru a nu intra în conflict cu mișcarea ecologistă).

□ O altă variantă pentru această zi (ca și pentru cele lucrătoare), recomandată spre purtare mai ales în zonele centrale ale Capitalei, este salopeta, croită generos și patinată cu negru. Fața se fardează, de asemenea, ușor, tot cu negru. Costumul se completează cu mici lămpașe, tirnacoape, sticle etc. Toate piesele de îmbrăcăminte vor fi prevăzute cu buzunare incapătoare pentru a putea adăposti obiecte strict necesare edificării democrației: bîte, ghioage, cuțite, adeziuni, sticle incendiar, buletine de vot și platforme-program.

□ Se vor pune (curînd?) în vinzare, prin diferite rețele (mai mult sau mai puțin comerciale), costume tip pentru perioada de tranziție de la economia planificată la cea de piață. Nu deținem pînă în prezent informații nici despre aspectul lor, nici despre modul în care se vor (va) produce.

□ Machiajul va fi discret, **fără violență**.

□ Din bogata ofertă a acestei primăveri, bărbații pot alege bărbile sau moda sprincenelor rase.

□ În domeniul coafurii, în ultima perioadă s-a observat preferința pentru parul măciucă.

□ Pentru campania electorală propunem revenirea la vechile și incomodele (dar atît de eficiente) armuri sau măcar la grațioasele crinoline (evitîndu-se, astfel, atingerile inutile iar dialogul purtîndu-se, în consecință, doar pe cale verbală).

□ Ținuta obligatorie pentru mini-parlament (1).

□ Pentru Ministerul Culturii, o propunere specială: rochia sirenă (2).

□ Și, pentru că se apropie alegerile, creatorii de modă s-au gîndit să vină cu o primă propunere. Îmbrăcînd acest costum, secretul votului va fi asigurat (3).

□ În acest an, silueta se subțiază, în continuare. Vă propunem, deci, accesoriul reglabil, cu-calendăr, denumit „greva foamei” (4).

□ O ieșire violentă din modă cunoaște haina cu două fețe, ea fiind înlocuită, cu mult succes, de cea cu multiple fețe.

□ În încheiere, promițînd să revenim, vă anunțăm pe această cale că nu se mai poartă cenușiul și tristețea în priviri. □



4