



SUMAR TEATRUL AZI

ANITILEZE de Dumitru Solomon, p.2. • FESTIVALUL "CARAGIALE" - Cristina Dumitrescu, Victor Ernest Mășek, Alice Georgescu, p.3. • IDEI: Lăcăzarea miturilor de Henri Wald, p.8 • Întâlnirea școlilor europene de teatru, p.9 • DIALOG: "A fi gata" - Peter Brook de vorbă cu George Banu, p.10 • TEATRUL ROMÂNESC ȘI ECONOMIA DE PIAȚĂ: semnează Val Dobrin, Cornel Popescu, Constantin Măclucă, Olivia Șireanu-Chirvaslu, p.12 • CE SE ÎNTÂMPLĂ ÎN TEATRE: La Galați, lucruri mari, de Alice Georgescu, p.18, convorbire cu Adrian Lupu, p.19 • MOARTEA UNUI ARTIST: Eugenia Zaharia, p.21 • DIALOG cu Mala Morgenstern, p.22, Alexander Hausvater, p.24, Tanla Filip, p.26 • Paul Bortnovski la 70 de ani, p.28 • CRONICA: NĂPASTA; COSMA; ACTORI ȘI TRĂDĂTORI; TEATRUL SEMINAR; CUTIA CU MOLII; TEATRUL COMIC; EXISTĂ NERVI; FARSE POPULARE AMBULANTE; CEZAR, MĂSCĂRICIUL PIRAȚILOR; ROBESPIERRE ȘI REGELE; PIAF; DOI ÎNTR-UN BALANSOAR; ȘANTAJ; SAMBA BRASIL; REGELE LEAR; IOSIF ȘI AMANTA SA; p.29 • FUNDAȚIA TEATRU XXI, premiul HORIA LOVINESCU și premiile UNITER, p.45 • MĂ-NTORC ȘI ZIC, p.46 • PROSCENIUM: convorbire cu Ștefan Bănică Jr., pg.47 • ÎNSEMNĂRI CONTRADICTORII de Valeriu Molescu, p.48 • CIVILIZAȚIA IMAGINII: convorbire cu Dominique Bagouet, p.49 • SPECTACOLUL STRĂZII de Adriana Bittel, p.50 • TEATRUL ROMÂNESC PE SCENA LUMII, p.51 • SCENA LUMII: spectacole spaniole, Congresul asociației internaționale a criticilor de teatru de V.Silvestru, Teatrul la Bogota de Al.Tocilescu, Bonn - capitala europeană a teatrului, Europa în armonie de Dolna Papp, p.53 • MOARTEA UNUI ARTIST: Aura Buzescu, Cornel Dumitraș, Florin Vasiliu, p.63.



REVISTĂ EDITATĂ DE
MINISTERUL CULTURII

Redacția și administrația
B-dul Nicolae Balcescu nr.2
tel: 614.35.58

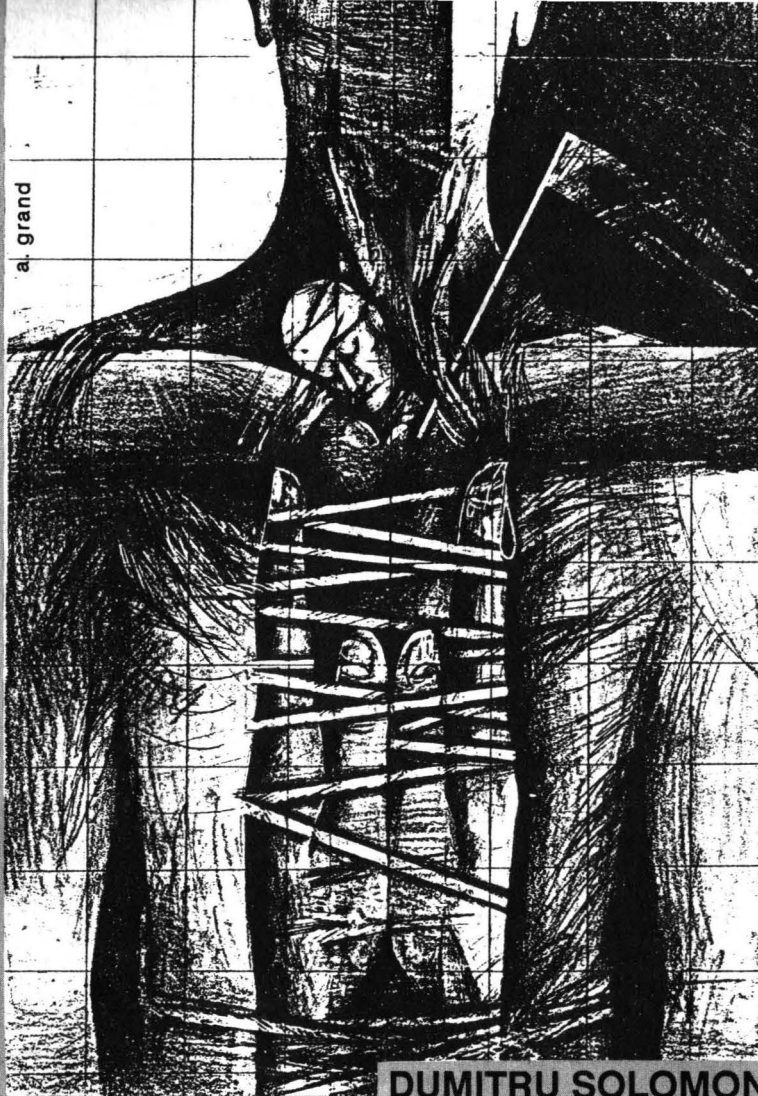
REDACȚIA

- DUMITRU SOLOMON
(redactor șef)
- MAGDALENA BOIANGIU
(secretar general de redacție)
- CRISTINA DUMITRESCU
- ALICE GEORGESCU
- VICTOR PARHON
- ADRIANA GRAND
(prezentare artistică)
- IOANA POPESCU
(tehnoredactare)

Cititorii din străinătate se pot
abona adresându-se la:
"RODIPET" S.A. P.O. BOX 33-57,
telex 11995, 11034, FAX 90-17.40
București, Piața Presei libere nr.1,
sector1; sau; "ORION" S.R.L.,
Splaiul Independenței nr. 202 A,
sector 6, București, telefon
17.34.07, FAX (400)-42.41.69.

- Cop.I: Mala Morgenstern
- Cop.II: Ștefan Bănică Jr.
foto: gabriel miron
- Cop.III: Dina Cacea

Cop.IV: Hangița de Goldoni, regia Tino
Geirum la Theater Ensemble
"Pygmalion" - Viena



DUMITRU SOLOMON

NE VINDEM SUFLETUL ?

ANTITEZE

Corabia culturii noastre navighează printre stînci. S-a lovit deja de cîteva virfuri necrujătoare, a luat apă și riscă să se scufunde. S-au lansat semnale disperate, au curs lacrimi și, mai ales, au curs multe, multe vorbe... S-a vorbit despre acest iminent naufragiu în presă, la reuniuni și simpozioane, la radio, la televiziune, la guvern și la parlament. Multe reviste literare și-au încetat apariția, altele agonizează, editurile de stat - dintre cele mai prestigioase și mai fecunde - se află într-un cerc vicios căruia i s-a găsit o denumire cît se poate de contemporană economiei de tranziție: blocaj financiar. Cu sau fără bani, cultura trage să moară.

Publicațiile editate de Ministerul Culturii, printre care se prenumără și revista noastră, păreau a fi mai la adăpost. Dar, cu felia transparentă din buget (o altă accepție a transparenței, care va să zică), Ministerul Culturii nu va reuși să le asigure multă vreme supraviețuirea.

Teatrele, la rîndul lor, sînt din ce în ce mai aproape de capătul puterilor și, fiecare în parte, se bazează pe puterile altora, respectiv pe puterile locale, instituții și sponsori.

Navigația între Scylla și Caribda am învățat-o în perioada totalitară comunistă. Nava culturii s-a strecurat binîșor, fără a suferi avarii importante. Stîncile tranziției sînt însă mai perfide, iar priceperea noastră de navigatori mai săracă. Dumnezeu și guvernul par să-și fi luat ochii de la noi. Iată-ne, așadar, în situația de a fi pulverizați. Cei care vor să privatizeze cultura au calculat greșit. E prea devreme. Sau prea târziu.

O lege a sponsorizării care să încurajeze și mecenatul artistic nu există și nici nu pare a fi în atenția puterii. Puterea vrea impozite cît mai multe, mai mari și nicidecum reducerea impozitelor pentru cei care ar încuraja material ființa culturală. Nu putem conta, deci, nici pe salvatorii probabili, care să întindă o mînă în aceste momente de pericol.

Ce vom face? Noi, revista "Teatrul azi", vom conta cît se mai poate pe bărcile de salvare ale Ministerului Culturii. Iar dacă și acestea vor lua apă... ne vom vinde. Fiindcă nu putem concepe dispariția singurei reviste de teatru din România, vom ceda probabil în fața celui care va dori să ne cumpere. Ne vom vinde sufletul, ca Faust? Fără ezitare? Fără durere? Și fără anestezie? Să sperăm că nu vom fi siliți să ne vindem sufletul lui Mephisto, ci unui trimis al Domnului.

FESTIVALUL NAȚIONAL DE TEATRU „I.L.CARAGIALE“ PREMII

MARELE PREMIU AL FESTIVALULUI DE TEATRU "I.L.CARAGIALE" ȘI TROFEUL MUNICIPIULUI BUCUREȘTI s-au acordat ex-aequo Teatrului Național din Craiova, pentru piesa **TITUS ANDRONICUS** de W.Shakespeare (regia Silviu Purcărete, scenografia Ștefania Cenean) și Teatrului Național București pentru piesa **LIVADA DE VIȘINI** de A.P.Cehov (regia Andrei Șerban, scenografia Mihai Mădescu). Trofeul Municipiului București este transmisibil și s-a acordat Teatrului Național din Craiova.

PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN SPEC-TACOL CU O PIESĂ ROMÂNEASCĂ a fost acordat Teatrului Național Tîrgu Mureș - Secția Maghiară pentru piesa **CRUCIADA COPILOR** de Lucian Blaga (regia Victor Ioan Frunză, scenografia Adriana Grand).

PREMIUL UNITER PENTRU ORIGINA-LITATE ÎN CREAȚIA REGIZORALĂ s-a acordat ex-aequo spectacolelor: ...**AU PUS CĂTUȘE FLORILOR...** de F.Arrabal - Teatrul Odeon (regia Alexander Hausvater, scenografia Constantin Ciubotariu), **LECȚIA** de Eugène Ionesco - Teatrul Național din Cluj (regia Mihai Măniuțiu) și **CÎNTĂREAȚA CHEALĂ** de Eugène Ionesco - Teatrul Maghiar din Cluj (regia Tompa Gábor).

PREMIUL "TOMA CARAGIU" PENTRU CEL MAI VALOROS DEBUT s-a acordat Ancăi Berlogea, pentru **EQUUS** de Peter Shaffer (Studioul Casandra).

PREMIUL PENTRU SCENOGRAFIE - ex-aequo, pentru costume: Maria Miu, Sever Frențiu, Dragoș Buhagiar (**JACQUES ȘI STĂPÎNUL SĂU** de Milan Kundera) și decoruri: Ștefania Cenean (**TITUS ANDRONICUS**).

PREMIUL "LUCIA STURDZA BULANDRA" PENTRU CEA MAI BUNĂ INTERPRETARE FEMININĂ - ex-aequo, Carmen Galin (rolul Charlotta Ivanovna din **LIVADA DE VIȘINI**) și Ozana Oancea (rolul Lavinia din **TITUS ANDRONICUS**).

PREMIUL "COSTACHE ARISTIA" PENTRU CEA MAI BUNĂ INTERPRETARE MASCULINĂ - Ștefan Iordache (rolul Titus Andronicus din **TITUS ANDRONICUS**).

PREMIUL "ION SAVA" PENTRU REGIE, ex-aequo, lui Silviu Purcărete (**TITUS ANDRONICUS**) și Victor Ioan Frunză (**CRUCIADA COPILOR**).

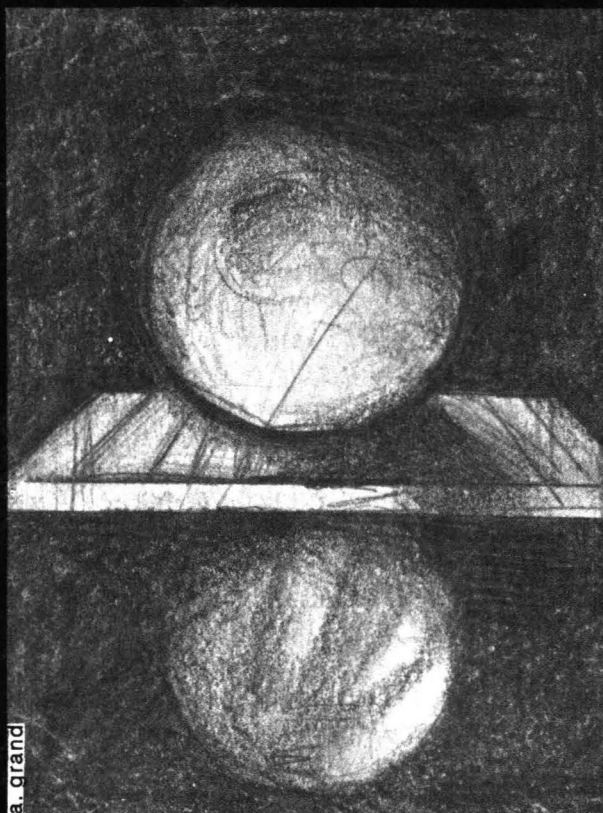
Juriul a acordat de asemenea premiile oferite de sponsori ai Festivalului:

PREMIUL PENTRU MONTAREA UNUI TEXT DRAMATIC VALOROS oferit de "Mold-informbusiness", filiala din România, trupei Teatrului "Eugen Ionescu" din Chișinău, pentru **IOSIF ȘI AMANTA SA** de Val Butnaru.

PREMIUL ZIARULUI "LIBERTATEA" PENTRU CEA MAI SPIRITUALĂ CONTRIBUȚIE ARTIS-TICĂ ÎN FESTIVAL: Alexandru Repan și Mitică Popescu pentru rolurile din **JACQUES ȘI STĂPÎNUL SĂU** de Milan Kundera (Teatrul Mic).

PREMIUL ZIARULUI "CAȚAVENCU" PENTRU GRADUL DE PERICULOZITATE AL PRESTAȚIEI ARTISTICE: Ilie Gheorghe pentru rolul Aaron din **TITUS ANDRONICUS** (Teatrul Național Craiova).

PREMIUL TINEREȚII OFERIT DE CCT ex-aequo: Cristian Iacob pentru rolul din **EQUUS** de Peter Shaffer (Academia de Teatru și Film) și Adi Carauleanu pentru rolul din **SOCRATE** de Dumitru Solomon (Teatrul Național Iași).



a. grand

CELE BUNE, CELE RELE ȘI NENUMĂRATE ÎNTREBĂRI

E destul de greu să așterni pe hîrtie "bune" și "rele" despre Festival, fără să încurci - sau fără să amesteci - coloanele. Și asta nu din subiectivitate (la urma urmei, un punct de vedere subiectiv mi s-a cerut) ci pentru că, într-adevăr, bune și rele s-au amestecat pînă la un punct. Sau **de la** un punct. De pildă:

SELECȚIA aș trece-o prima - fără ezitare și, bineînțeles, fără modestie - la bune. Pentru că a reușit să se apropie de ceea ce, cred, trebuie să fie "obiectivul ei prioritar": conturarea unei imagini corecte a stagiunii, adică reunirea, ordonarea momentelor semnificative înregistrate de-a lungul unui an și de-a latul unei țări. Mai corect, al spațiului românesc, pentru că au fost prezente și trupe din Basarabia.

DAR: ce te faci cu un spectacol ca **Socrate** de Dumitru Solomon, excelent la premieră, la Iași, bun în reprezentațiile următoare, dar de nerecunoscut la București în timpul Festivalului? Atît de "altceva" încît n-au lipsit privirile iscoditoare, suspicioase, care întrebau (afirmînd, de fapt) care o fi malversațiunea ce justifică selecția. Și ar mai fi ceva, legat de selecție. Un singur spectacol a fost adus de altcineva decît "echipa" pentru a cărei competență și onestitate profesională mi-am asumat-și-mi asum oricînd, cu ochii scoși, nu doar închiși - responsabilitatea. Din punctul meu de vedere acel spectacol (nici nu contează care, nici nu contează cine) nu avea ce căuta în program. Port această responsabilitate, e drept să o port și nu mi-e lesne.

DECI: unde trec selecția? La bune? La rele? Pînă una-alta, la capitolul Întrebări.

MEDIATIZAREA Festivalului (asta, ca să folosesc termenul cel nou, pentru că de popularizare ne-am săturat cu toții) aș trece-o tot la bune. Și tot fără ezitare. Pentru că, fără a da zvoană-n țară, degeaba este teatrul românesc tronsonul cel mai împlinit al segmentului cel mai bun (sau invers), cultura, tronson și segment valide ale unei societăți suferinde peste măsură. Nimeni n-ar ști nimic și, "sub pecetea tainei", s-ar anemia poate și el, teatrul. Cred că e bine că "a urlat țîrgul", cred că n-am făcut o greșală acceptînd postura (nu o dată ridicolă, întotdeauna stînjenitoare) de a apărea la televizor (cu televizorul...) și în presa de toate anumitele părți (hapul cel mai greu de înghițit,

recunosc), de a apărea mai des ca "senzația de catifelare" sau ca "Gauloises blondes, cigarette internationale".

DAR: scriind toată lumea vrute și nevrute (mă refer strict la Informațiile difuzate, nu la judecățile de valoare; aici, fiecare pasăre...), anunțînd trăsnaî, susținînd enormități (tot la nivelul Informației), urmărind cu delicii doar posibilele "pete de culoare", nu s-a dat o imagine - nedorită dacă nu denigratoare - Festivalului? N-a devenit un fel de "Incredibil dar adevărat: o mamă în vîrstă de opt luni, alăptată de fiica ei în vîrstă de opt ani"? Nu am fost, în această privință, ucenicul vrăjitor?

DECI: unde trec mediatizarea? La bune? La rele? Pînă una-alta, la capitolul Întrebări.

AFLUENȚA PUBLICULUI, nici nu încape îndolală, este un lucru foarte bun. Eu încă nu mi-am vindecat privirea de imaginea sălilor goale pe care le-am văzut cu toții la unele spectacole ale ediției anterioare. Faptul că lumea vine la teatru deși tot felul de Casandre vestesc iminentul divorț între arta spectacolului și rostul ei de a fi, adică spectatorii, acest fapt, acest "nu hotărît" adresat Casandrelor este minunat. Coada la teatru ne mai potolește umiliința cozilor la carne și la "ouă de camion".

DAR: cînd se ajunge ca juriul să poată intra la ...**au pus cătușe florilor...** doar cu prețul integrității corporale a directorului Teatrului "Odeon" și (pardon) directorul Festivalului să fie parțial storcit de lume apoi parțial recuperat (și haiducește interviuevat, pe capota unei mașini unde tocmai se afla prăbușit confortabil), cînd se ajunge la toate acestea mai putem spune entuziasmat - "da, publicul are nevoie de teatru!"? Dacă avea nevoie, într-adevăr, de teatru, nu putea vedea acest spectacol **bucureștean** în anul care a trecut de cînd se joacă, sau a doua zi după reprezentația din Festival? Nu e, mai curînd (ori în egală măsură) nevoia de "hai, țatică, și noi, că merge toată lumea"?

DECI: unde trec afluența de public? La bune? La rele? Pînă una-alta, la capitolul Întrebări.

Și întrebări mai am. Nenumărate. Voi încerca să le răspund (deși nu sînt deloc sigură că voi reuși) în ediția a patra și a cincea.

CRISTINA DUMITRESCU
fost (și viitor?) director al Festivalului



salat lehel, spolarics andrea și boér ferenc în spectacolul cîntăreața cheală

PREMII CARE MĂGULESC, PREMII CARE CONSACRĂ

De fiecare dată cînd am făcut parte dintr-un juriu, obligat să selecteze valori spre a le premia, m-am simțit frustrat. Pentru că disocierea între valori apropiate este însoțită întotdeauna de regretul de a fi obligat să renunți la altele care-ți plac și pe care ți le-ai dori deopotrivă. Mult mai simplu e cînd nu-ți vine să premiezi nici una din oferte, deoarece nici una nu-ți pare suficient de merituosă. De aceea, ca să revin la Festivalul trecut, aș fi fost mult mai împăcat să nu acordăm nici un premiu de interpretare feminină decît să fi lăsat în afara selecției noastre valorizatoare spectacole precum **Cîntăreața cheală**; sau, la altă secțiune, interpretări de valoarea tandemului Al.Repan - Mitică Popescu. De aici atîtea premii **ex-aequo**. Dacă, privită din interiorul juriului, această inflație de premii a avut în primul rînd rolul de a ne liniști conștiințele, din exterior și din perspectiva necesității de a reinstaura o judicioasă, chiar dacă necruțătoare, scară a valorilor, ea a prejudiciat ierarhizările corecte care, singure, stimulează creația.

Din acest punct de vedere, strict obiectiv, un număr mai restrîns de premii ar fi fost preferabil, căci așa cum s-a remarcat pe drept cuvînt în presă: "A premia pe toată lumea înseamnă a nu consacra pe nimeni". Astfel, chiar dacă putem privi în ochi pe oricine fiindcă n-am nedreptățit pe nimeni, nu ne putem felicita că am contribuit prea mult la

dezomogenizarea valorilor. Multe distincții ar putea fi lăsate în seama altor festivaluri, mai puțin importante decît unul de rang național. Altfel, vom premia mai departe pe unul din doi sau cel mult trei, ca în cazul distingerii celui mai bun spectacol prezentat de o trupă basarabeană sau a celei mai valoroase puneri în scenă a unui text românesc. În ambele cazuri avem de-a face în fapt cu niște automatisme rămase de pe timpul "Cîntării României", cînd între criteriile avute în vedere la acordarea premiilor funcționau și cele ale unei proporționale repartizări pe regiuni și etnii.

Pentru eventualitatea stabilirii unui nou tip de palmares, la următoarea ediție a Festivalului, mi se pare oportună nu mărirea numărului de premii, cum au vrut unii, ci restrîngerea lui la ipostazele esențiale ale valorilor performante: **un** premiu pentru cel mai bun spectacol, **unul** pentru cea mai bună regie, altul pentru cea mai bună interpretare (feminină și masculină) și, în sfîrșit, **unul** pentru scenografie. Și nu văd nici un rău dacă, foarte probabil, același spectacol de excepție ar obține mai multe sau chiar toate aceste distincții. Sigur, nu mi-aș dori să fac parte dintr-un asemenea juriu, căci stresul alegerii și renunțării ar fi atunci mult mai mare. Mi-aș dori însă să fiu eu cel laureat, cunoscînd astfel o autentică și stabilă consacrare.

VICTOR ERNEST MAȘEC

FESTIVAL = FESTIVITATE SAU FESTIVISM?

Un comentariu apărut după ce întâmplarea la care el se referă a ieșit (de mult) din atenția oamenilor are frumoase șanse de a nu mai interesa pe nimeni. Iată de ce mă voi ocupa aici nu atât de felul în care s-a desfășurat ediția 1992 a Festivalului național de teatru "Ion Luca Caragiale", cât de unele chestiuni generale, susceptibile, cred, să-și păstreze actualitatea atâta vreme cât noi ne vom păstra mentalitatea. Adică - e de prevăzut - destui ani de-acum încolo.

Mai întâi, ar fi bine poate să ne lămurim exact ce este un festival (căci plebicistul știm ce e) și pentru cine se "face" el. Luând-o etimologic, festivalul este o serbare, o sărbătoare (festivitate) prilejuită de reunirea unor produse artistice, în cazul nostru - teatrale, de calitate cel puțin bună. La ediția din acest an condiția din urmă, calitatea deci, a fost (cu absolut nesemnificative excepții) un bun câștigat, dincolo de modul în care s-au prezentat efectiv unele spectacole; faptul că m-am aflat printre selecționeri nu-mi interzice să observ că oferta de principiu a fost gândită înțelept, astfel încât să cuprindă reprezentații pentru toate gusturile

(bune), adică opere scenice variate ca stil ori măcar mijloace de expresie. Problema este însă **cine** a avut posibilitatea să le aprecieze. Din cât am putut observa, la toate spectacolele din festival cea mai mare parte a auditoriului era formată din oameni de teatru; spectatori "obișnuiți" - de ce să ne mințim? - n-au prea fost. Faptul că la fiecare reprezentație numărul locurilor s-a dovedit neîndestulător a ținut mai degrabă de proasta organizare decât de o reală cerere a publicului. Și nu fiindcă n-ar fi existat destui amatori, ci fiindcă reclama făcută evenimentului s-a limitat la discursive "materiale" apărute în ziare sau difuzate în emisiunile radio-TV specializate, cu vreo săptămână înainte; în rest - doar câteva afișe... Atmosfera de **sărbătoare** așteptată cu emoție și bucurie pe care-o avea orașul pe când doar se zvonea despre, de pildă, Balul de cristal al doamnei Valmy a lipsit acum cu totul...

Ceea ce n-a lipsit, în schimb, a fost tensiunea produsă de așteptarea decernării premiilor; și nu cred că mă înșel presupunând că ideea - inevitabil stresantă - de competiție a afectat în multe cazuri starea de spirit a

DEZBATERI ÎN TRANZIȚIE

Dintre cei veniți cu sacul la Festival, ca la pomul lăudat, mulți și-au lăsat sacii pe la garderobele sălilor de teatru și s-au înghesuit în sala de la parter a Uniunii Teatrale (care abia i-a cuprins!) ca să dezbată sau să asculte dezbaterile organizate de UNITER, cu moderatori, invitați speciali (regizori, dramaturgi, directori de teatru), ziariști, radio, televiziune, invitați străini, studenți, curteni, oșteni... Sub titlul metaforic-ștrengăresc "Trilogia tranziției" s-au consumat trei (firește) discuții: una despre dramaturgia românească, una despre regizori (români) și alta despre public (tot românesc). De ce tocmai aceste probleme și nu altele? Pentru că acestea par să indice punctele (mai) nevalgice ale teatrului românesc de azi.

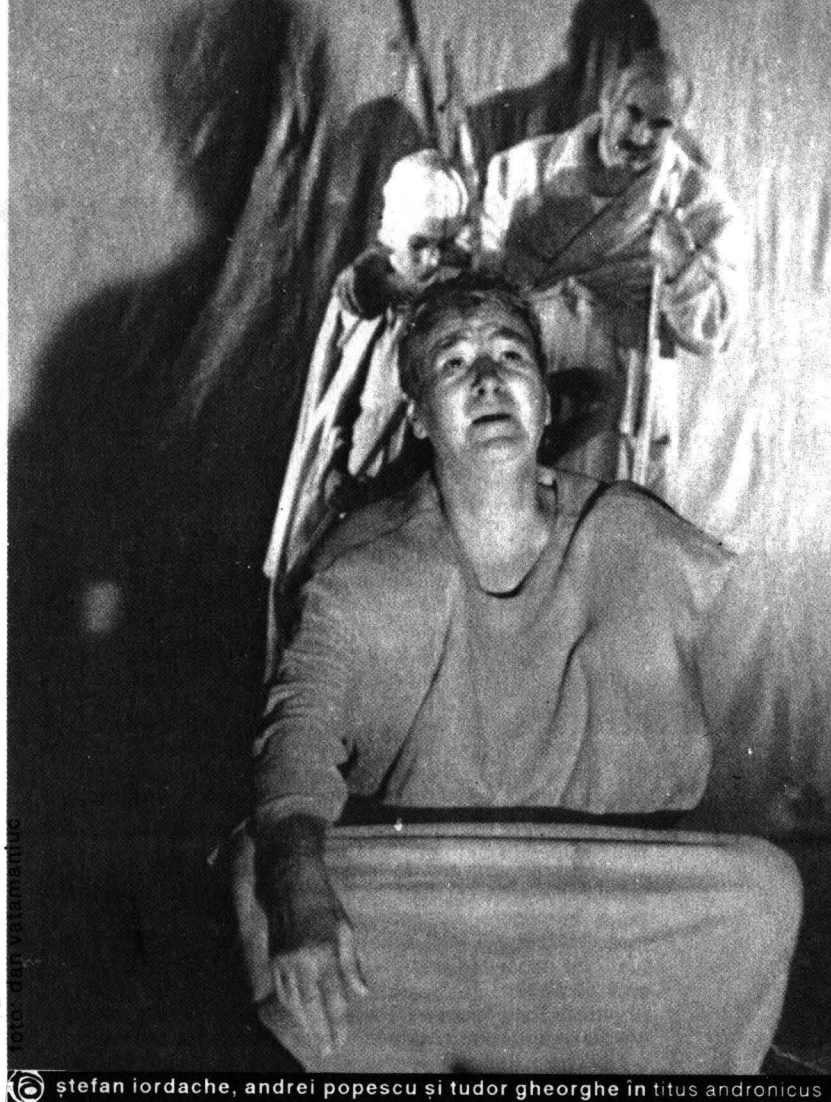
În dezbaterile privind dramaturgia, "moderată" cu aplomb de Marian Popescu, opiniile s-au bătut cap în cap. Unii (bineînțeles, dramaturgi) au afirmat că nu se joacă dramaturgie românească, dar că sînt împotriva unei legi care să oblige teatrele s-o joace, alții au spus că, dimpotrivă, se joacă dramaturgie românească, dar să fie obligate teatrele s-o joace. Unii au susținut că toată dramaturgia românească de pînă la revoluție este caducă și

roșie (ba nu, chiar toată cultura), alții au ripostat că, din contră, cea mai bună parte a dramaturgiei (și a culturii) este disidentă (fără culoare). Căutîndu-se literatura de sertar, nu a fost găsită. Nici nodurile în papură n-au fost găsite. Deși tezele s-au bătut cap în cap, nu s-au înregistrat capete sparte. H.Gârbea: Dacă teatrele vor fi obligate să joace dramaturgie românească, eu unul mă las de dramaturgie. V.Silvestru: În paguba cui? H.Gârbea: A ambelor părți. Replicile au fost rostite cu zîmbetul pe buze. Finalmente, s-a hotărît că e bine să se joace piese românești. Dezacordurile s-au exprimat doar cu privire la care piese ar trebui să se joace și care nu.

În dezbaterile cu privire la regie, moderată, mai timid decât îi e felul, de Valentin Silvestru, n-au prea fost controverse. Toți au fost de acord că regizorii trebuie să aibă program, personalitate și visuri. Nimeni nu a reușit să explice însă de ce sînt atât de mulți regizori fără program, personalitate și visuri și tocmai aceștia fac cele mai multe spectacole. Unii au motivat că o parte dintre regizorii cu program, personalitate și visuri au devenit directori de teatre sau director general al teatrelor și că asta îi cam împiedică să-și facă meseria. Nimeni însă n-a emis părerea că, în acest caz, e bine

participanților direcți la festival. Dar, de fapt, de ce trebuie ca festivalul să fie, pînă la urmă, un concurs? Nicăieri în lume - fiindcă tot ne obsedează chestiunea - festivalurile teatrale importante și serioase nu sînt transformate în "întreceri". La noi însă persistă cu îndârjire convingerea că frunțile neîncununate de lauri nu pot sta sus. Și, gîndind probabil că într-o democrație (mai ales tînără) trebuie să stea astfel cît mai multe creștete, juriul ediției '92 a atins recordul: a distribuit 8 premii oficiale între 16 premianți, amintindu-ne, foarte ireverențios, vorba populară cu împărțitul a două paie la trei... știe toată lumea ce! Plătim oare mai departe tribut "viziunii" festivlist-sindicaliste de pe vremea "Cîntării României"? Lăsînd la o parte faptul că banii meniți acestor recompense, ridicol de puțini, în fond, și strînși cu penibile stratageme, ar fi fost mult mai folositori ca subvenție acordată (să nu zic aruncată) eventual chiar unor teatre, prezente sau nu la festival. Acesta și-ar fi menținut caracterul sărbătoresc - însăși invitarea unei trupe la un astfel de eveniment trebuie privită ca o distincție -, ar fi iscat mai multă voinție și mai puțină iritare. E-adevărat, n-ar mai fi fost atît de festiv...

ALICE GEORGESCU



ștefan iordache, andrei popescu și tudor gheorghe în titus andronicus



crucia a copiilor, teatrul național tirgu mureș secția maghiara

să promovăm din nou în posturile de directori de teatre funcționari culturali. Dilemă din care nu putem ieși - s-a spus - decît după ce vor termina școala noile promoții de regizori. Și dacă și pe aceștia îi pune directori de teatre pe posturile rămase neocupate (de regizori)? La întrebarea asta nu s-a răspuns, fiindcă nu s-a pus.

La dezbaterile despre public (moderator-surizător Corina Șuteu) a lipsit publicul. Nu numai din sălile de spectacole, dar și din sala dezbaterii. Fiind absentă "altera pars", cei prezenți s'au înțeles bine între ei. Ori să fie adus publicul cu autobuzele la teatru, ori să fie adus teatrul cu autobuzele la public. Discuția avea loc după scumpirea benzinei și a motorinei și înainte de ieftinirea benzinei și scumpirea motorinei. Adică într-o perioadă de tranziție. Perioada de tranziție e vinovată, de fapt, de toate relele. De aici și titlul generic ales de organizatorii uniterieni - "Trilogia tranziției", cu trimitere la "Trilogia antică" alcătuită din, numai, tragedii.

Dezbaterile au fost bune și utile, fiindcă au prelungit alte dezbateri bune și utile și anticipează noi dezbateri bune și utile, toate în tranziție. Atmosfera a fost demnă, intelectuală și intens mediatizată.

OBSERVATOR

HENRI WALD LAICIZAREA MITURILOR

"...ceea ce caracterizează nivelul uman este prezența acestor vaste sisteme de medieri care sînt limbajul, uneltile, religia".
J.P. VERNANT

M

itul este, într-adevăr, o ficțiune, dar nicidecum o aberație, ci o ficțiune prin care oamenii au început să caute adevărul despre lume și despre rostul lor. Însă, în mituri, din pricina ignoranței, neputinței și fricii, primele explicații s-au format răsturnat: zeii l-au creat pe oameni, nu oamenii l-au creat pe zeii, veșnicia este primordială, iar vremea, secundă. Chiar și așa răsturnate, explicațiile mitice conțin deja, în germene, cel puțin două adevăruri fundamentale: efectele văzute sînt produse de cauze nevăzute și lucrurile trecătoare au în ele și ceva stabil.

Miturile sînt atât de înrădăcinate în gândire încît continuă să fie active și după ce cunoașterea a izbutit să ajungă la o înțelegere conceptuală și teoretică, științifică și filozofică a lumii. Unii socotesc că teoriile noastre conceptuale nu depășesc miturile, ci doar le dau o formă laică și chiarsă rădăcină.

C.G.Jung spunea că "nu e deloc de mirare de vreme ce aceste imagini sînt reziduurile unor experiențe de mai multe ori milenare de luptă pentru adaptare și existență", iar Henri Bergson scria că "trebuie într-adevăr să luptăm împotriva ta însuși pentru a-ți reprezenta principiile mecanicii altfel decît înscrise dintotdeauna pe niște table transcendente pe care știința modernă ar trebui să le caute pe un alt Sinai".

Este, deci, firească tentația de a privi miturile profane ale veacului nostru ca pe tot atâtea forme laice ale unor mituri străvechi. Rasa, clasa, masa, civilizațiile extraterestre, imaginea sînt principalele forme laice pe care le-au căpătat anumite mituri arhetipale: întemeietorul, Salvatorul, Androginul, Celălalt tărîm, Paradisul.

Mircea Eliade se întreba "dacă mitul nu este o creație puerilă și aberantă a umanității «primitive», ci expresia unui mod de a fi în lume, ce au devenit miturile în societățile moderne? Sau mai exact: ce anume a luat locul esențial pe care mitul îl deținea în societățile tradiționale?".

Rasele au existat și mai există și astăzi într-o oarecare măsură, deși înălțarea oamenilor deasupra naturii și pătrunderea lor mereu mai adînc în cultură atribuie individualității o importanță mult mai mare decît obișnuielii. Dar rasismul, care mitifică o anumită rasă și o așază deasupra tuturor celorlalte, este mai recent. Fundamentarea lui ideologică a apărut în veacul trecut. Arnold J. Toynbee precizează că "omul nordic a fost pentru prima oară prezentat ca vedetă de un aristocrat francez, contele de Gobineau, în veacul al XIX-lea. Idolatria sa a «bestiile blonde» a fost un incident în controversele care au purces din Revoluția franceză". Revoluționarilor susțineau că, în geneza poporului francez, Gaillu au fost mult mai importanți decît Francii. Gobineau a repleat cu apologia rasei germane. Rasismul pornește de la credința că rasa coboară dintr-un erou întemeietor și paradigmatic, din ale cărui însușiri superioare se împărtășesc toți membrii săi. De aceea s-a zbatut nazismul să-l inoculească pe Moise și Iisus cu Wotan sau Odin. Dincolo de toate motivele laice, Hitler a vrut să distrugă tradiționalul "popor ales" pentru a face loc unui nou popor ales: germanii. Antirasismul nu este doar o luptă științifică și

politică, ci mai presus de toate, morală: să călăuzească înalțarea conștiinței de la cultul rasei la cultivarea individualității, de la ura intertribală la colaborarea interindividuală.

Mitificînd clasa proletarilor, Marx a dat o variantă modernă arhaicului mit al Salvatorului. Evident, în concepția lui, Mesia nu mai este o individualitate, ci o colectivitate: proletariatul eliberează omenirea de exploatare - "păcatul original" și o conduce în comunism - "țara făgăduinței". De această interpretare s-au apropiat și Nikolai Berdiaev și Mircea Eliade. "Ideea mesianismului proletar - scria Berdiaev - ideea că proletariatul are o misiune particulară de îndeplinit în lume, că este chemat să elibereze umanitatea, să-l deaforță și fericire, să rezolve toate problemele angoasante ale vieții, iată în ce consistă creația cea mai originală a lui Marx". Iar Mircea Eliade scrie că "este evident că autorul Manifestului comunist reia și prelungește unul din marile mituri escatologice ale lumii asiatico-mediteraneene, adică rolul mîntuitor al Dreptului («alesul» sau «unsul» sau «Inocentul» sau «mesagerul» zilelor noastre, proletariatul), ale cărui suferințe sînt chemate să schimbe statutul ontologic al lumii". "Sfîrșitul timpurilor" devine, astfel, sfîrșitul preistoriei.

Spre deosebire de mulțimi, popoare, neamuri, masa este un produs al veacului nostru, al mijloacelor electronice de informare și al diverselor totalitarisme; masa este mitul contemporan al androginului și exprimă nostalgia indistincției primordiale, a acelui timp neînceput în care valorile opuse - în primul rînd binele și răul - nu se lîvseră încă, iar individualitatea nu se diferențiasse de comunitate. Prin dizolvarea individualităților în masă, contemporanii noștri încearcă să scape de tensiunea dramatică a dialogului, a spiritului critic, a inițiativei, a luptei pentru un ideal, a responsabilității. Elias Canetti sublinia că "numai în masă se poate elibera omul de fobia contactului. Este singura situație în care această fobie se răstoarnă în contrariul ei". Iar Jean Beaudrillard precizează că "masa nu e masă decît pentru că energia ei socială s-a răcit. Este un stoc rece, capabil să absorba și să neutralizeze toate energiile calde". După prăbușirea atîtor tradiționalisme și milenarisme, este de înțeles că oamenii nu mai vor să îngăduie nici trecutului și nici viitorului să le jefuiască prezentul, dar prezentul este cel mai puțin uman moment al timpului; "aruncarea într-un entuziasm fără ziua de mîine" nu este o soluție, ci un simptom al crizei morale în care se află, astăzi, omenirea. Omul nu poate trăi omenește fără idealuri, chiar dacă le schimbă din cînd în cînd.

Cuitul prezentului, al clipei, al efemerului nu este răspunsul cel mai potrivit crizei morale în care se află societatea contemporană. Nici noua artă figurativă a cotidianului nu poate fi decît vremelnică.

Sensul prezentului a fost întotdeauna viitorul; și trecutul a fost cîndva viitor, iar prezentul nu este decît momentul în care viitorul devine trecut. "Soluția" pe care poate să o ofere o "civilizație extraterestră pe o farfurie zburătoare" nu este decît modalitatea "științifică" pe care a căpătat-o astăzi providența "celuilalt tărîm". Amenințările viitorului nu se află ascunse în timp așa cum sînt ascunse capcanele în spațiu. Viitorul depinde de activitatea prezen-

IDEI

tului; el nu este o existență, ci doar o posibilitate; el nu ne așteaptă, ci este făcut de noi; el este în mult mai mare măsură proiectat decât prevăzut. Dorința de a trăi într-un prezent continuu este o altă expresie profană a Paradisului, în care omul nu "căzuse" încă din eternitate în timp și, mai ales, în istorie. După ce H. Bergson a demonstrat că timpul este cu totul altceva decât spațiul, civilizația contemporană a imaginii vrea, după ce a constatat ireversibilitatea trecutului și primejdia viitorului, să oprească timpul, mai ales istoria, prin anti-artă, amoralism, droguri și așa mai departe. Repetarea abuzivă a acelorași sunete, a acelorași culori, a acelorași gesturi, a acelorași cuvinte încearcă și ea să reducă variabilitatea timpului la stabilitatea spațiului. Refuzul istoriei a avut filozofia lui: fenomenologia a pus-o în paranteză, structuralismul l-a întors spatele, iar trăirismul, la noi, a încercat s-o bolcoteze.

Evaziunea din timp este o năzuință străveche a omului. În spațiu se trăiește, în timp se moare. De când nu s-a mai mulțumit cu Pomul Vieții și a mâncat și din Pomul Cunoașterii, omul a devenit prima ființă muritoare care știe că e muritoare și care se "zbate" din răspuțeri pentru un supliment cât mai mare de viitor. Singura cale prin care spiritul poate supraviețui trupului este creația. Probabil că Platon și Aristotel, Descartes și Spinoza, Kant și Hegel, Freud și Einstein, Mozart și Beethoven vor muri odată cu omenirea.

Omul nu are altceva de făcut decât să-și asume lucid trăirea în tensiunea tragică dintre valorile opuse și, mai presus de toate, dintre viață și moarte. Dincoace și dincolo de om nu există decât tăcerea indiferentă a naturii. În inițiativa omului de a rupe tăcerea naturii și de a scruta cu vorbirea lui puterile necunoscutului și nevăzutului își au izvoarele miturile - povești despre originea lumii și a omenirii.

Mitul nu este numai o încercare inițială de explicare a lumii, ci și un mod de a-1 trăi. Poveștile și ascultătorii re trăiesc de fiecare dată isprăvile demurice ale erolor venerați și se împărtășesc mereu din puterile excepționale ale făuritorilor de lumi. De aceea, miturile sînt totdeauna însoțite de rituri. Ritul a fost față de mit ceea ce va fi mai târziu practica față de teorie. Roger Callois observă și el că "ritul realizează mitul și permite trăirea lui. De aceea se găsesc atît de des legate: de fapt, unirea lor este indisolubilă și divorțul lor a fost totdeauna cauza decadenței lor. Despărțit de rit, mitul își pierde, dacă nu rațiunea lui de a fi, cel puțin puterea lui de exaltare..."

Miturile laice sînt acompaniate de rituri laice. Spectacolul sacru devine spectacol profan: parăzi, manifestații, comemorări, aniversări, prin care rasa, clasa, masa își improspătează puterile ascultînd adevărul absolut rostit de genialul Conducător.

Este semnificativ că atît nazismul, prin ceremonii religioase anticreștine, cît și legionarismul, prin procesiuni ale bisericii ortodoxe, au încercat să-și asocieze vechi ritualuri pentru a spori impactul emoțional asupra maselor.

Va mai trece o bună bucată de vreme pînă cînd miturile nu vor mai fi decât mijloace stilistice pe care autorii să le poată folosi pentru a spori expresivitatea propriilor lor idei, ca Blaga, cu "Meșterul Manole", Camus, cu Sisif sau Freud, cu Oedip. ■

PRIMA ÎNTÎLNIRE A ȘCOLILOR ȘI ACADEMIILOR EUROPENE DE TEATRU

- Tîrgu Mureș, al doilea oraș teatral al țării -

La sfîrșitul lui aprilie 1993 pentru prima oară în România un teatru național încearcă să structureze o manifestare de gen cu participare internațională.

Premiera va avea loc la Tîrgu Mureș între 24-30 aprilie, prin efortul Teatrului Național Tîrgu Mureș care, cu sprijinul Ministerului Culturii, a invitat școli și academii de teatru din Europa la prima întîlnire a școlilor și academii europene de teatru. Vor fi prezente tinere trupe din Austria, Anglia, Germania, Cehia, Republica Moldova, Ungaria, Italia, Bulgaria, Rusia și România.

Modalitate spectaculoasă în confruntare a tendințelor care se manifestă în pedagogia teatrală contemporană, Prima întîlnire... va prileji tuturor celor prezenți - studenți, actori, profesori, critici, alte personalități teatrale din țară și din străinătate - o aprofundare a experienței artistice într-un context neconvențional și generos.

Manifestarea din acest an, al cărei director de onoare va fi maestrul Iosef Szajna - recunoscută personalitate a mișcării teatrale internaționale -, va reuni pe întreaga perioadă de desfășurare pe toți participanții în spectacole, cursuri demonstrative, ateliere de lucru, seminarii, colocvii etc.

Fără a fi competitiv, programul Primei întîlniri... oferă o ocazie unică celor prezenți pentru o mai bună cunoaștere reciprocă, de explorare a propriilor limite, de exprimare artistică, de înțelegere și prietenie.

În edițiile viitoare, Prima întîlnire... va deveni parte a unui Festival Internațional de teatru care va cuprinde, în aria lui de manifestare, întreaga zonă centrală a Transilvaniei, de la Sighișoara la Alba Iulia, de la Sibiu la Bistrița. Arcul de boltă al acestui traseu teatral rămîne orașul Tîrgu Mureș, lansat pe orbita centrelor culturale europene, începînd cu ediția 1993 a Primei întîlniri...

Mărturia interesului sfîrșit, Prima întîlnire... a obținut facilitare și prioritate pentru publicitate la două dintre cele mai importante cotidiane ale țării: "Evenimentul zilei" și "Tineretul liber". Programul de mediatizare al Primei întîlniri... cuprinde de asemenea convenții de colaborare cu Televiziunea din București și Cluj, precum și cu Radio-România Tineret și posturile de radio Tîrgu Mureș și Cluj.

De asemenea cotidienele "Meridian" și "Ora", ca și săptămînalul "Tinerama", precum și publicații de cultură și artă, și-au manifestat disponibilitatea de a colabora cu organizatorii în promovarea Primei întîlniri... în rîndul publicului larg al oamenilor de afaceri.

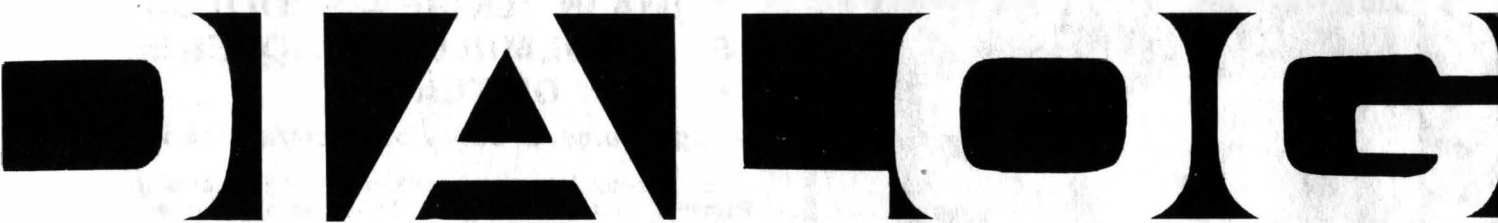
În programul de sponsorizare a Primei întîlniri... sînt atrase firme de prestigiu din România ca Rank Xerox, Coca Cola, Mercedes, Azomureș, Mopex, Silva Illeor și altele.

Toate acestea, îngemănate cu recunoscuta forță artistică a Teatrului Național Tîrgu Mureș, vor contribui la buna desfășurare a acestui proiect inedit care va descătușa energiile creatoare ale tuturor celor implicați, impunînd Municipiul Tîrgu Mureș cu cele cinci instituții de spectacol profesionist (incluzînd aici și cele șase trupe de teatru) ca punct de referință pe harta teatrală a României.

Conștient de menirea sa, Teatrul Național Tîrgu Mureș oferă spectatorilor săi, totodată țării și lumii întregi, o alternativă culturală care să slujească la îmbunătățirea imaginii orașului Tîrgu Mureș la trei ani de la acel martie negru care nu poate fi așa de ușor uitat. Acolo unde muzeele vorbesc, armele tac.

Contul de sponsorizare al Primei întîlniri... 45.36.7.11.1. deschis la BCR Tîrgu Mureș.

Vlad Rădescu,
Director al Primei întîlniri...



"A FI GATA"

PETER BROOK DE VORBĂ CU GEORGE BANU

□ GEORGE BANU: Ați declarat cândva că sînteți în căutarea "pietrei filosofale" a improvizației. Ați găsit-o? Există legi constante ale improvizației care să vi se fi dezvăluit după atîția ani de muncă?

■ PETER BROOK: Ce pot spune cu siguranță este că există o legătură absolut indispensabilă între improvizație și pregătire. Ca occidentali ce sîntem, am descoperit, experimentînd pe noi înșine, principiul fundamental al artelor marțiale, unde libertatea improvizației nu se poate separa de un nivel de pregătire foarte înalt. Improvizația este locul de întîlnire a două principii opuse: al duratei și al clipei, a ceea ce există în timp și a ceea ce nu există în timp. Ceea ce există în timp se pregătește și totodată se pregătește intervalul în care se improvizează. Nu se pregătește niciodată rezultatul final.

Este atît de dificil să improvizezi - este o adevărată întîlnire cu vidul - încît avem, în mod natural, tendința să ne pregătăm. Și nu să ne pregătăm din ajun, ci chiar cu o secundă înainte de a începe, zicîndu-ne "aș putea face asta sau asta". În felul acesta se pierde inocența și starea de puritate care ar permite nașterea unui impuls real. Începutul rămîne cel mai dificil.

Pregătirea adevărată presupune muncă minuțioasă, zilnică, mereu luată de la capăt, ce conștientizează în evidență toate obstacolele care, venind din exterior sau din interior, îl fac pe actor să se teamă de inocență. Nu ajunge pregătirea vocii, nu ajunge pregătirea corpului, nu ajunge pregătirea inteligenței, încălzirea emoțională, trezirea amintirilor; pentru ca improvizația să poată - eventual! - avea loc, trebuie să treci mereu de la un lucru/stare la altul/altă. Improvizația depinde de posibilitatea de a urmări în același timp impulsurile interioare și, cu tot atîta precizie, impulsurile exterioare, ceea ce ne vine de la ceilalți. Să poți răspunde altcuiva fără să-ți diminuezi libertatea interioară și să-ți păstrezi libertatea interioară fără să te rupi de ceilalți - iată ce ne dorim. Însă pentru a ajunge aici nu se pot formula legi, nu se poate constitui un sistem.

Improvizația este, pe rînd, pregătire și spontaneitate. Cel care dorește să conducă improvizații trebuie să se antreneze el însuși pentru a-și spori capacitatea de a improviza în cadrul funcției sale de regizor. Unul dintre cele mai bune exerciții este un lucru pe care-l detest, dar pe care tocmai îl fac - adică să dai un interviu încercînd să nu spui niciodată același lucru în același mod.

□ GB: Se întîmplă așa pentru că vi se pun aceleași întrebări?

■ PB: Dar nu sînt aceiași cel care le pun.

□ GB: Actorii Centrului Internațional de Cercetări Teatrale (CIRT) se antrenează mult și recurg adesea la tehnici corporale tradiționale: t'ai-chi, aikido, kathakali. Cum se poate ca un actor să dobîndească atîtea cunoștințe și să-și păstreze, față de impulsurile exterioare, libertatea de care vorbești? Este echivalentul arcașului care uită, în timpul actului, tehnica pe care o are?

■ PB: Nu-l ușor! Cred că este o problemă de onestitate, iar onestitatea trebuie și ea antrenată, tot timpul. Este important să nu credem în tehnică într-un mod absolut, să nu devină un scop, o certitudine. La un moment dat, trebuie să te poți debarasa de ea. Dar dacă intervine orgoliul, dacă se amestecă amorul propriu, sfîrșim prin a fi complet blocați. Trebuie să vedem în tehnică o metodă de autostimulare, căci deprinderea reală a unei tehnici presupune o relație conștientă a actorului cu corpul său. Cine este stîngaci, cine folosește mușchii inuțili ca să ridice o greutate, o face pentru că este orb. Nu-și dă seama. Nu știe. Pentru a dobîndi tehnica trebuie să-ți atragă cineva atenția cînd ești pe punctul de a te crispa, de a împinge alci în loc de acolo etc. Nu poți dobîndi singur tehnica; este nevoie de un control și de o provocare exterioară.

La antrenamente am făcut t'ai-chi și aikido. Am insistat întotdeauna că nu trebuie să amesteci tehnicile, că e un lucru foarte rău, dar acum mă contrazic cu plăcere și afirm că, în anumite condiții, ai voie să faci orice. Trebuie înțeles bine însă că e o diferență între a amesteca orice în orice mod și faptul că se poate încerca orice atunci cînd sîntem în căutarea experienței provocatoare. Numai în acest spirit este permis orice, pentru că atunci acțiunile diferite sînt tentative de a găsi drumul cel bun. Să te cațeri într-un copac nu-l interesează dect prin faptul că aceasta îți oferă, pentru o clipă, altă perspectivă.

Am practicat și eu t'ai-chi și, deși nu sînt dotat, îmi amintesc mereu prima lecție. Acest prim șoc m-a marcat mai mult dect toată experiența ulterioară. A fost revelația: ca și cum ai intra pentru prima oară într-o peșteră cu comori. Iată deci că o întîlnire rapidă cu o tradiție nu este neapărat și una superficială.

□ GB: După ce ați creat CIRT, ați acordat multă importanță unor spectacole concepute și realizate pornind de la texte epice: Orghast, Iks, Conferința păsărilor, Mahabharata. Cum se explică această atracție pentru opere neteatrale la origine, pentru texte realizate pornind de la material epic?

■ PB: Raporturile mele cu literatura dramatică rămîn în

continuare pe o poziție provocatoare și categorică: nu există decît Shakespeare și Cehov. Sînt două extreme, dar între ele nu există diferențe profunde. Altfel spus, în ambele cazuri totul depășește imaginea aparentă. Teatrul, în raport cu alte arte, se poate apleca asupra simbolurilor: ele sînt puternice, necesare, juste. Nu există diferențe esențiale între simbolul "Firs ducînd platoul" în Livada de vișini și simbolul "Gioucester orb" în Lear. Amîndouă sînt reprezentări simbolice și concrete ale ființei umane.

Astăzi mă aplec asupra unul alt gen de material din motive foarte simple: penuria gravă de opere dramatice. Există foarte puțini autori de astăzi care depășesc subiectivitatea. E trist, am putea face și o analiză sociologică foarte serioasă pe această temă, și este motivul principal pentru care am ajuns să caut ceva mai dens și mai adevărat. Cerebral mi-ar plăcea să spun că ar fi mai interesant să montez o piesă a unui tînăr autor contemporan, dar adevărul adevărat este că mă uit după materialul cel mai bun.

Există motive foarte profunde, legate de sărăcia epocii noastre, care explică de ce un autor tînăr, chiar foarte dotat, are puține șanse să pătrundă la fel de profund în adîncul materiei umane, cum o fac Mahabharata sau Conferința păsărilor. Eu nu pot să corectez această situație, pot doar să o constat.

Ce mă sperie mai mult la un autor este necesitatea absolută de a imortaliza totul într-o formă. Fără acest demers nu există, desigur, autor, dar actul punerii în formă creează pentru mine o barieră teribilă: dacă ea nu este total justă, dacă nu există un mariaj perfect între formă și adevărul fără formă, atunci punerea acestuia în formă te blochează și te trimite către o minciună aproximativă. Desigur, am avut întotdeauna nevoie de un autor. Important este ca autorul, care face parte dintr-un grup, să se întrebe mereu asupra punerii în formă, zi de zi, așa încît la sfîrșit forma să fie una edificată printr-un travaliu colectiv.

Sînt întrebare mereu dacă avem tehnici sacrosancte și mereu spun nu. Aș spune, în plus, că n-am căutat niciodată un stil. Nu avem ceea ce se cheamă un stil al nostru, există însă un anumit limbaj care ne este propriu. Am avut revelația lui mai ales după Carmen, căci munca de adaptare, discuțiile, tăieturile, modificările - toate acestea au evidențiat o atitudine, manifestată prin opțiunile noastre. Mi s-ar părea o coincidență surprinzătoare dacă un autor ar veni să-mi prezinte o operă în care să se regăsească de la început un limbaj teatral identic cu acela elaborat de autori ca noi.

Nu vreau să pun grupul nostru în locul autorului, iar astăzi s-au văzut avantajele și dezavantajele creației colective. Ele pot duce la cele mai diverse rezultate, dar nu înlocuiesc autorul. Nici în Iks, nici în Conferința, nici în Mahabharata nu ne-am imaginat că noi am fi autorii. Am participat pur și simplu la punerea în formă a textului scris.

- GB: În ultimul timp ați lucrat cu actori ai CIRT, cu actori care lucrează în alte tipuri de teatru, cu soliști de operă... Repetați cu toți în același fel?

- PB: În teatru nu există "metodă". Eu pledez pentru adaptarea la actorii cu care lucrez. Exercițiile nu sînt mereu aceleași și sînt imaginate în funcție de grupul cu care lucrez. Necesitatea exercițiilor mi se pare un imperativ, dar exercițiile diferă de fiecare dată. Îmi place să lucrez cu diferite tipuri de actori, pentru că ei nu ajung mereu la același rezultat. Sînt unele lucruri la care anumiți actori nu reușesc să ajungă. Dacă vrem să-l "impresionăm" trebuie să căutăm anume acele lucruri pe care le putem obține de la ei. Pentru Carmen am făcut audii cu cîntăreți de cabaret, de music-hall... mulți erau talentați, dar nu puteau cînta Bizet. Am înțeles că trebuie să ne

intoarcem la cîntăreții de operă. Dar să schimbi tipul de actor înseamnă să schimbi și sfera de preocupări; și nu există nimic mai interesant.

- GB: Prezența actorilor străini în grupul dumneavoastră mai întîia intrigat, acum aproape că s-a impus - sau cel puțin a fost recunoscută - ca o posibilitate de lucru asupra limbii.

- PB: Actorii care joacă în limba lor au o ușurință care le permite să o folosească fără efort. Dacă, din contră, actorul nu stăpînește perfect limba, el va căuta înăuntrul lui alte resurse emoționale, ca să poată depăși acest obstacol. Ce nu poate să spună folosindu-se de limbaj, va căuta să spună cu ajutorul altor mijloace. Pentru Timon...am avut dificultăți în a sesiza "cuvintele energetice" - focarele de sens și emoție ale limbajului shakespearean - și atunci am făcut exerciții de pronunție în diferite limbi. Astăzi dădea o materialitate, o senzualitate nouă limbajului. La teatru este rău tot ceea ce împiedică existența unei relații vii. Nu e cazul accentului străin ! Nu contează nimic decît relația de la inimă la inimă.

- GB: Deși intitulată Tragedia lui Carmen, montarea dumneavoastră oferă o depășire a tragicului și, în ciuda poveștii, spectatorul încearcă un sentiment de plenitudine, de bucurie. Povesteți o tragedie fără să o asimilați în întregime tragicului. Corpurile, vocile măturisau o bucurie care echilibra datele story-ului.

- PB: Dacă vorbim de moarte, trebuie să fie prezentă viața. E indispensabil. De ce sînt atît de lugubre funeraliile lui Brejnev la Moscova, de exemplu? Pentru că moartea este însoțită de moarte. Tot ce fac eu are la bază plăcerea. Nu sînt puritan. Nu-mi place austeritatea. Îmi place munca: cea mai simplă, cea mai naturală, cea mai posibilă.

- GB: Tocmai am văzut în Mexic o înmormîntare unde fanfara, care preceda cortegiul, cînta ceva foarte ritmat, o muzică vitală - în ciuda tristeții care se citea pe fețele oamenilor.

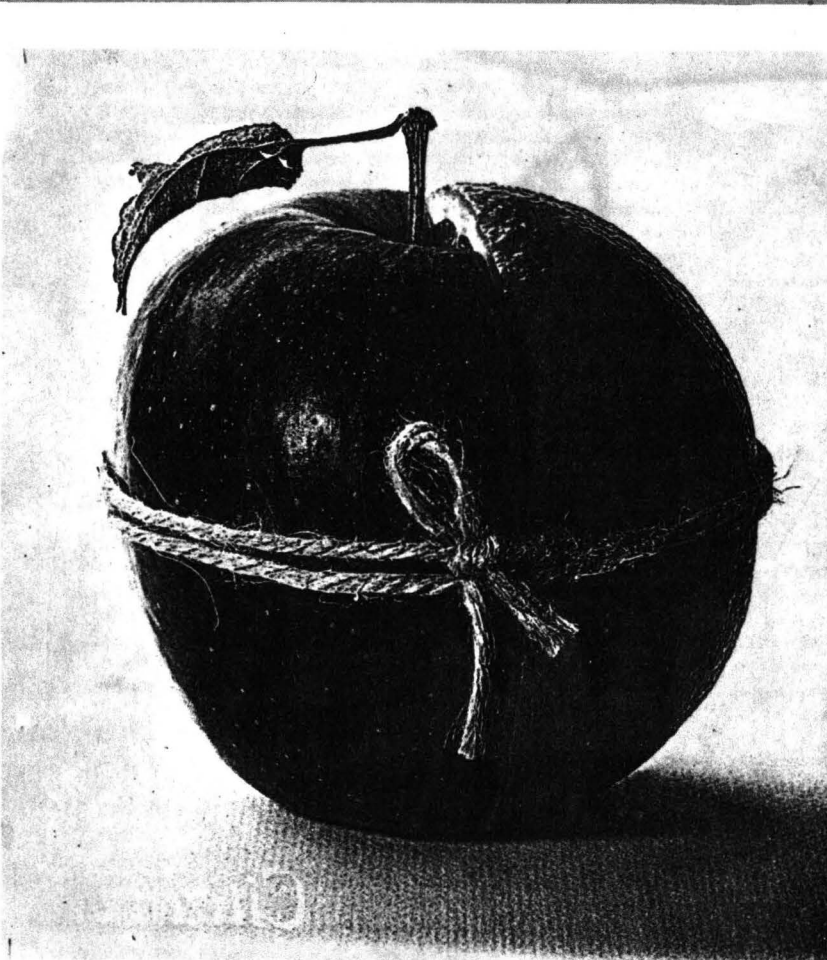
- PB: Aceasta este atitudinea înțeleaptă, naturală, în fața morții. Cele două culori trebuie să coexiste echilibrat. De aici vine limita lui Beckett (pe care-l admir foarte mult): a vorbi doar despre moarte sfîrșește într-o îngăduință, într-o complicitate în ceea ce o privește. Trebuie păstrat sensul profund al cuvîntului "joc" - nu doar aspectul ludic, ci și cel de celebrare. Trebuie regăsită atracția pe care fiecare o încearcă în fața vidului, care nu e atracția față de moarte, ci dorința de a fi în cădere liberă. Este bucuria de a aparține unei lumi a vitezei. Este senzația schiorului. Pe ea trebuie să o simțim atunci cînd jucăm și receptăm o tragedie: a fi aproape de moarte bucurîndu-te de extazul ultimului contact cu viața.

- GB: Căutați certitudini, lucruri fundamentale pentru munca pe care o desfășurați și, în același timp, există la dumneavoastră dorința de a repune totul în mișcare prin relativizare. Am impresia că vă situați la intersecția dintre învățatul-gînditor și învățatul-dubitativ.

- PB: Am putea vorbi despre certitudinea îndoielii. Ea este la originea unei mișcări evolutive. Dar nu trebuie confundată îndoiala cu un fel de scepticism, de incertitudine angoasată. Deși acestea sînt mai fertile, firește, decît certitudinea imbecilă. În realitate, ne învîrtim în cerc. O reconciliere este posibilă atunci cînd ne dăm seama că adevărata îndoială nu e o atitudine obișnuită. Nu e deloc nici atitudinea unui uimit permanent, nici o atitudine de îndoială științifică cu privire la lume. Adevărata îndoială este aidoma stării războinicului care improvizează față în față cu pericolul. Improvizatorul este îndoienicului bine pregătit, tot așa cum războinicul este gata fără să știe ce evenimente va desfășura bătălia, nici în ce fel, nici din ce parte. Iată de ce spune Hamlet "Să fii gata e totul". Abia aceasta este o certitudine, termenul care înglobează paradoxul despre care vorbești: "a fi gata".

În românește de IULIA ARSINTESCU
(după "Travail théâtral")

(RE)NAȘTERE DIFICILĂ



TEATRUL ROMÂNESC ȘI ECONOMIA DE PIAȚĂ

Devine din ce în ce mai evident faptul că începem să ne obișnuim cu ideea că purgatoriul perioadei de tranziție este inevitabil și îndeajuns de fastidios încât să avem la ce ne gândi încă mult timp de aici înainte. Parametrii acestui climat de tulburare și nesiguranță se extind și asupra sferei creației. Bizar este faptul că teatrul, unul dintre domeniile artistice care a opus o rezistență acerbă barierelor impuse de regimul totalitar, se află acum într-o criză care se prelungește inadmisibil de mult. Să fi fost oare atât de epuizant acest ultim deceniu negru încât să fie nevoie de o perioadă mai mare de "convalescență", de reorganizare, de renaștere?

Teatrul se găsește confruntat cu foarte serioase probleme, legate în primul rând de o altă limită, un alt sistem de imagini, un alt concept despre lume și despre relația dintre individ și această lume. Bulversarea reperelor cu care ne obișnuisem, răsturnarea sistemelor de valori existente până acum devin coordonate ale unei perioade de criză care face obiectul, ca să nu spun deliciul, analiștilor.

Numeroase cronici și analize apărute după decembrie 1989 încearcă să demonstreze că "acum este altceva", că până acum "se sugera", se recurgea la ocolișuri, la "șopirle", că acum este nevoie de un teatru franc, direct, tranșant etc. Ar fi prea simplu să fie numai atât. Menținerea la anumite referințe culturale imuabile, fără a se ține seama de imediat, de febrilitatea prezentului, de căutările - sau mai corect spus bijbăielile - sociale - înseamnă a face un teatru caduc, care nu va mai putea intra în relație cu spectatorul actual din țara noastră. Nu se poate disocia actul teatral de actul social. Menținerea actului teatral ca act în sine, opac, închis în niște coordonate proprii și subiective, va elimina orice posibilitate de comunicare.

Primul lucru pe care îl învață un radiofonist este acela că nu va putea comunica până cînd nu va găsi frecvența corectă. Sintagma este valabilă și pentru teatru, comunicarea devenind posibilă numai în măsura în care atât transmițătorul cit și receptorul vor fi pe aceeași frecvență emoțională. Publicul însă fiind factorul pasiv, factorul care așteaptă mesajul, creatorului îi revine sarcina de a găsi codul, modalitățile de transmitere, intensitățile. Încărcătura de energie a teatrului, tensionarea sa trebuie să fie în perfectă rezonanță cu tensionarea vieții sociale, neliniștea și nolanul de întrebări și spaime existențiale. Atît din punct de vedere dramaturgic cit și al expresiei scenice trebuie găsit limbajul care să se exprime cu densitate, intensitate, rapiditate și

mai ales cu forță de penetrare. Stilul teatral de până în decembrie 1989 avea o anumită forță de comunicare adecvată momentului social, existent atunci, dovadă pentru susținerea acestui afirmări fiind gradul de frecvență a sălilor de spectacol. Intensitatea trăirilor actuale este alta și sfera de interes este complet modificată. Acestul public nu l te mai poți adresa cu mijloacele utilizate acum cîțiva ani.

Un spectacol este o experiență de transmitere de energii unu spectator, ținînd seama de trăirile sale prezente. Dacă nu se acordă "lungimile de undă" nu se poate realiza comunicarea cu receptorul, energia evenimentului artistic trebuind să fie cel puțin la intensitatea trăirilor imediate ale publicului. Nu l te poți adresa unu public de rockeri în ritm de vals vienez (deși că și reciprocă este valabilă).

În altă ordine de idei, se constată o degradare continuă a repertoriului abordat de teatre, subvenționate sau nu. Se pleacă de la ideea justificării teatrului ușor, de bulevard, aducîndu-se motivația că "măcar la teatru să mai uite omul de necazuri". Fals, totalmente fals! Spectatorul are nevoie să-și audă propriile întrebări puse altfel, să recunoască unele căi de căutare a răspunsurilor, să le accepte sau nu, să constate că tot ceea ce-l interesează pe el îl interesează și pe alții, că tot ce-l doare pe el doare și alături, că scrișnetul său interior nu este singular. Ba mai mult, poate constata că mai sînt și alte întrebări și alte neliniști decât ale lui și că se poate crea o stare de comunicare într-o lume de tensiune și de frămîntări.

Trebule menționat faptul că leșirea din pudibonderia așa-zisel morale comuniste a făcut respirația mai ușoară și a facilitat apariția combinezănelor și a slipurilor (ba, uneori, chiar și dispariția acestora!), a prelungit durața îmbrățișărilor și a săruturilor ș.a.m.d. Nu asta ar fi de condamnat - și am fi mai catolici decât Papa dacă am face-o - dar ceea ce am dori să subliniem este faptul că nu plutirea pe deasupra lucrurilor, prin povestioare hazoase cu tîrfulțe și pederasti va face teatrul să reîntre în conștiința publicului. Nu hîlzeala facilă și erotomană, ci strigătul este cel cu putere de penetrare. O societate nouă, cu coordonate de gîndire total modificate, cu precepte noi, cu ritmuri accelerate, are nevoie de un teatru pe măsura acestor ritmuri, acestor trăiri.

O altă tentație care probabil că bîntuie atît printre dramaturgi cît și printre regizori este aceea a analizel sindromului comunist, a tarelor psihice implantate în conștiința unu întregi comunități umane, a sechelelor acestora. Poate părea cludată folosirea acestor termeni medicali, dar mi se pare justificată. Am trăit într-o societate bolnavă, am fost obligați să avem o gîndire bolnavă, am fost încorsetați într-o subnutriție

spirituală, printr-un izolaționism bine gîndit și aplicat. Sigur că o astfel de perioadă din viața unu națiunii, mai ales cînd se întinde pe cîteva decenii, nu poate fi trecută cu vederea acum, cînd rînille sînt încă deschise. Încîlin să cred însă că interesul publicului sa va îndrepta mai curînd către actualitate, către marile probleme cu care se confruntă societatea și individul acum, către această nouă problematică determinată de ritmuri și direcții total opuse celor existente în perioada dictaturii comuniste. Pentru a avea audiență se cere să exprimi exact ceea ce trebuie, în momentul în care trebuie.

Oare oamenii de teatru nu se întreabă cum de reușește să subziste - în cluda prejurilor fabuloase ale hîrtiei și ale proceselor tipografice - puzderia de publicații cotidiene, săptămîniale, bilunare, lunare? Faptul că rezistă

înseamnă că se vînd, că acest "mare public", de care facem tot timpul caz, che-tule o groază de bani din sârmanul buget al familiei pentru a le cumpăra. De ce? Pentru că se străduiesc să fie prezente, să fie acordate în permanență la tensiunile actuale, la acum. Poate că dramaturgii și regizorii ar avea ceva de învățat de la redactorii acestor publicații, de la strădania acestora de a fi permanent în centrul de interes al cititorilor. Or, dacă rămînem totuși la convingerea că teatrul se face pentru public, avem obligația să ținem seama de el, de dorințele, de neliniștile, de spaimile sale, să ne construim spectacolele astfel încît să se creeze starea de rezonanță între scenă și sală. Și atunci probabil că nu vom mai exclama cu melancolie "où sont les neiges d'antan!", ci vom trece la ceea ce se produce pretutîndeni în jurul nostru, la asumarea riscului.

VAL DOBRIN

Directorul Palatului Culturii din Pitești, președintele A.N.T.A.R.

"VREMEA IMPOSTORILOR"

Jos democrația în Teatru!" Adică, tot ce-am dobîndit noi după atîția ani de totalitarism - "Jos"! Și toc-mai în Teatru, în artă, unde luptele au fost, prin excelență, pentru dobîndirea ei! Pentru obținerea libertății de exprimare, pentru redobîndirea (reabilitarea?) personalităților, a valorilor reale, autentice! Și ce punem în loc? Totalitarismul? Anarhia? Pentru că, să ne fie cu iertare, o lege care constrînge un colectiv să se supună (din nou!) unu singur om cu puteri depline, acolo ne reduce. Oricte calități ar avea acel om nu cred că poate conduce singur destinele unu teatru. Cine susține sau crede că poate este bîntuit de un nemăsurat orgoliu.

Nu știu să existe în lume o uzină importantă, un trust, o bancă, o companie teatrală importantă care să nu fie condusă de un consiliu puternic, format din cel mai valoros și competent specialiști al domeniilor respective! Hotărîrile importante se iau în aceste consilii, neștiind cu nimic personalitatea și libertățile de acțiune ale directorului.

Lumea noastră este prin excelență subiectivă. A pune un om, cu părerile lui, cu simpatiiile lui, cu antipatiile lui, să conducă singur mi se pare a fi o mare greșală. Un val imens de impostură, de dorințe de răzbunare a neîmplînirilor (unele chiar declarate), de demolare a valorilor s-a năpustit asupra teatrelor noastre; bărbî și impertinență, codițe și impostură, oameni pe care scenele n-au putut să-i mai suporte s-au cocoțat - dînd din mîini și din picioare în

timpul de după revoluție - în funcții care le dau dreptul de a teroriza și "modela" colective după gustul pat al mediocrității lor. Un astfel de om nu poate decât să strice în foarte puțin timp tot ceea ce a mai rămas bun într-un colectiv, um altfel să-și răzbune anii de umilință, în care justiția necruțătoare a criticii și a publicului l-au refuzat?

De obicei, impostorii urmează un scenariu binecunoscut, dar aplicat la "condițiile specifice ale teatrului". În lipsa argumentului valoric (nu cel stabilit de ei, ci de critică și de public) găsesc alte "criterii" de denigrare a talentelor: ba probleme de familie, ba de pahar, ba de conduită morală sau civică, ori chiar de sănătate. Astfel, fără o confruntare reală a acuzațiilor cu adevărul, se încearcă marginalizarea. Din păcate, uneori se reușește.

Dacă afirmația de la care am pornit această mică controversă nu ar fi fost făcută de un confrate în ale artei, de un regizor prețuit în lumea teatrului nostru, poate nu aș fi comentat-o! Dar trăim niște vremuri de răspîntie și cred că este bine să alegem din mai multe păreri și poziții pe cele mai potrivite pentru găsirea celor mai bune soluții de salvare a teatrului, spre binele lui și al celor ce-l slujesc. Eu sînt convîns că intenția acestel afirmații este alta și ea urmărește binele teatrului. Sus exigența, calitatea! Sus disciplina! Asta am vrea să înțelegem.

Revenind la obiectul acestui articol, deși problemele enunțate mai sus fac parte categoric din poziția pe care se va instala Teatrul față de Economia de piață, se fac tot mai des și mai greșit,



după părerea mea, paralelisme între efectele acestei economii de plată în marile întreprinderi, uzine și fabrici, și teatre.

Mii, sute de mii de ingineri și muncitori sînt dați afară, iar cîteva sute de actori netaleantați, nedisciplinați(?), puturoși, stau și mănîcă plînea altora. Eu aș răspunde așa: există 1000 de strungari care pot face același lucru de aceeași calitate; există 1000 de ingineri care pot face același lucru etc.; dar nu pot fi reținuți (economia de plată!) decît 10 pentru rentabilitate ! Dar șiți măcar 10 actori într-un teatru care să facă același lucru ? Diversitatea lucrurilor ce trebuie făcute într-un teatru este greu de acoperit! Deci problemele ierarhizării bine cumpănite, de necontestat a valorilor într-un colectiv mi se par a ține de realele preocupări ale unui teatru în fața economiei de plată; adevăratele probleme sînt cele ale frustrării unor actori valoroși în beneficiul altora. Nu eliminarea cu nesăbuită din colective a celor ajunși la vîrsta de pensionare.

Teatrul este o lume a tuturor vîrsteilor și ar trebui să luptăm pentru ca un actor să nu iasă la pensă decît la cerere. Și să nu acceptăm nici eliminarea celor mai puțin dotați dar harnici și utili scenel, după stabilirea locului fiecăruia

în această mare oaste a Teatrului. Fiecare va trebui să-și cunoască și să-și accepte locul într-un colectiv, cu salariile corespunzătoare! Exceptînd, bineînțeles, tinerii, cu perioada lor de acomodare, dar și cu posibilitatea ce trebuie să li se creeze pentru a ajunge cît mai rapid unde merită. Economia de plată nu ne mai poate permite experiențe, decît rare și girate de evoluțiile anterioare ale actorilor. În acest fel cred că un colectiv va putea fi valorificat la maximum. Numai că rănile mediocrităților nu sînt închise și atîta vreme cît vor exista, vor exista și piedici. Nimeni nu ne va mai putea da roluri doar pentru că ne plîngem în ședințe, dar nici pentru că sîntem factori de conducere și putem influența un regizor sau altul. Pentru că tot economia de plată ne învață să gîndim precis structura organizatorică, artistico-administrativă a unui teatru pentru o perfectă funcționare de la concepere la producție, la creație, la calitate și vânzare.

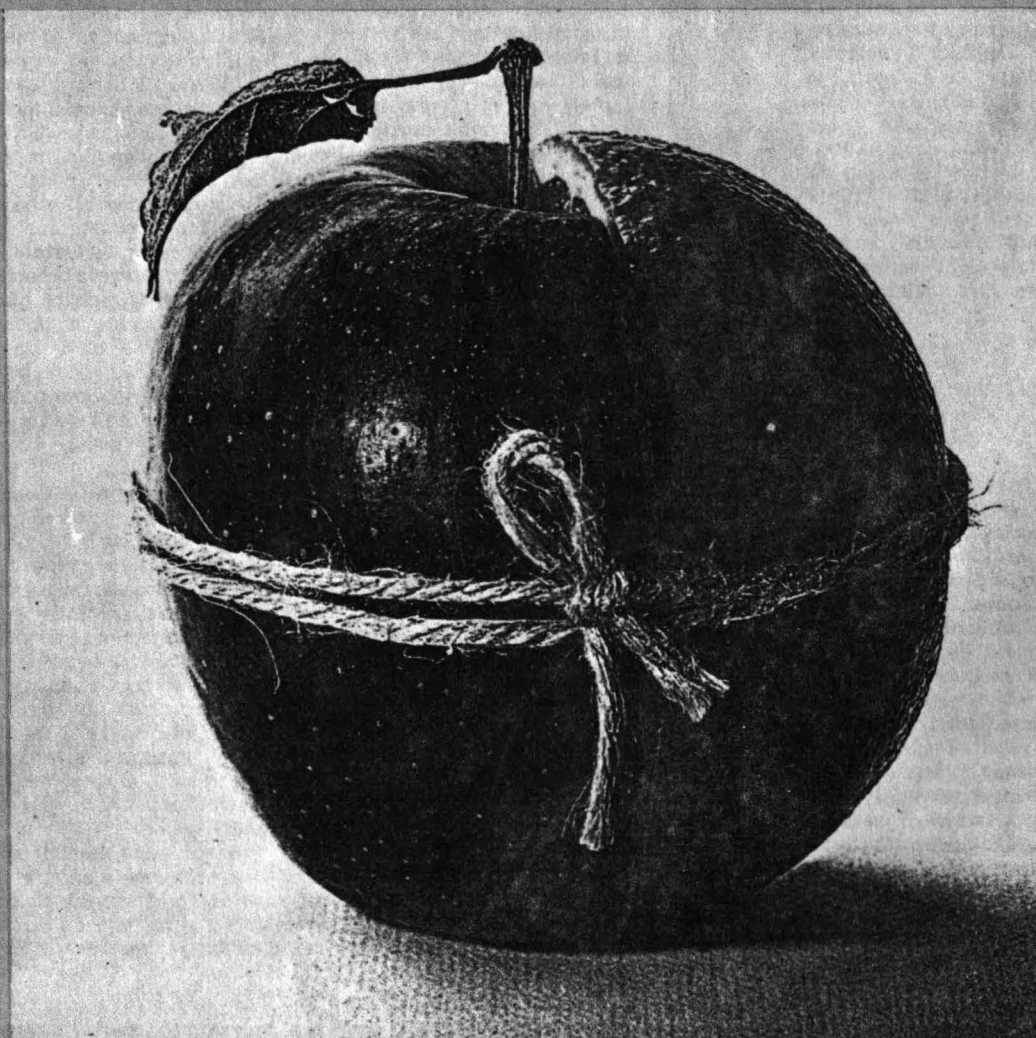
Sigur că se poate ajunge și în situația ca un director adjunct executiv-economic-administrativ care "se ocupă de toate", mai mult sau mai puțin bine, să reușească să ne obligulască cu ideea că un teatru "poate merge" și fără un secretar literar (care este sufletul,

motorul artistic al unui teatru), fără un organizator șef, capabil să conducă un birou de impresariat artistic și reclamă (care asigură "piața"), fără un fotograf etc. Da, un teatru poate merge și așa, dar în nici un caz bine. Căci fără reclamă, fără fotografi, fără o orientare precisă, actorul se vede frustrat de cele mai elementare satisfacții. El mai ține minte că intrau în obligațiile conducerii și reclama, și publicitatea, și "scoaterea pe plată" la festivaluri, și asigurarea prezenței unor critici care să vadă și alte spectacole decît cele favorite etc.

Sigur că lucrurile pot merge prost într-un teatru, cu efecte negative asupra produsului nostru finit, care este spectacolul, și din pricina tendinței, din ce în ce mai accentuate, de a se forma în mai toate colectivele două tabere adverse: "aripa bătrînă", care "cuprinde" un amestec de vîrste, personalități și poziții, și "aripa tînără", la fel de eterogenă.

Cine înțelege Teatrul ca pe o luptă de interese între tînăra generație și cea bătrînă nu merită să facă parte din El. Teatrul este o lume și lumea-i cuprinde pe toți.

CORNEL POPESCU



ANACRONISME ADMINISTRATIVE

Privită de pe poziția spectatorului, viața teatrală este apreciată astăzi, în mod justificat, bogată, diversificată, atractivă, plină de fervoare și patetism.

Aceeași imagine s-a impus și în conștiința strălătaților. Turneele peste hotare au reconfirmat clasa mondială a teatrului românesc, unele din trupele noastre fiind considerate exponențiale pentru geografia artistică a lumii, spectacolele lor obținând premii la cele mai importante festivaluri de artă dramatică. Examinând însă starea actuală a teatrului din interiorul său, gândindu-ne la perspectivele lui de dezvoltare pe termen mai lung, având în vedere cerințele sincronizării cu dezvoltările și solicitările de viitor ale societății noastre, descoperim încă destule motive de neliniște care - dacă nu vor fi înlăturate prin măsuri radicale și prompte - pot conduce la instalarea lentă a unei crize profunde și generale. O criză provocată de faptul că autonomia instituțională și libertatea de creație nu pot fi transformate în factori de propulsie datorită perpetuării unor anacronisme denunțate adeseori, în trecutul îndepărtat sau mai apropiat, dar a căror eradicare întârzie să se producă. Principala cauză care o poate genera rezidă, după opinia noastră, în neincluderea culturii și artei în strategiile prioritare de dezvoltare a societății. Spunem acest lucru pentru că, în ciuda declarațiilor reconfortante ale unor oficialități privind importanța culturii, aceasta continuă să fie marginalizată, ca și în trecut, în preocupările executivului care nu-l creează condițiile necesare fructificării imensului ei potențial creator într-un coerent program artistic elaborat pe termen lung. Expresia cea mai directă a periferizării ei este alocarea bugetară nesatisfăcătoare, cu impact negativ, îndrăznim să spunem, în primul rând asupra teatrelor de stat, teatre de repertoriu, a căror activitate nu se poate desfășura fără subvenții acoperind în medie 80% din cheltuielile lor. Se știe că pretutindeni teatrele de acest profil beneficiază de sprijin financiar guvernamental, ca și din partea unor fundații sau sponsori individuali. Întrucât noi nu dispunem de o atît de necesară lege a sponsorizării, iar subsidiile particulare sînt cu totul accidentale și modice, statului îi revine în mod firesc obligația să asigure, într-o viziune comprehensivă, subvenția necesară menținerii statutului

cultural al teatrelor de repertoriu. S-ar părea că acoperirea deficitelor de zeci sau sute de miliarde ale unor întreprinderi nu permite să se acorde teatrelor subvenții minime spre a fi în condiții de austeritate, multe dintre ele fiind obligate, pentru a supraviețui, să facă numeroase concesii, montînd tot mai frecvent spectacole cu texte minore, de divertisment facil, dar cu un box-office mai rentabil. Așa cum, nu de puține ori, s-a semnalat și în trecut, cînd teatrul s-a confruntat cu împrejurări similare, cele 2-3 procente de beneficiu material realizate astfel se convertesc însă într-un grav deficit (prejudiciu) cultural. Mai mult, dacă nu se intervine la timp, unele instituții, în circumstanțele unei economii nesigure, sînt amenințate pe termen scurt să-și înceteze activitatea.

O a doua cauză o decelăm în absența unui cadru legislativ apt să asigure o reorganizare a activității în concordanță cu noile desfășurări sociale. Se știe că structurile și sistemele de funcționare ale teatrelor au fost decalcate după modele sovietice și au rămas nemodificate, deși în ultimele decenii, în repetate rînduri, fusese semnalat anacronismul lor. Să amintim, printre altele, problema fiind emergentă, că prevederile privind angajarea personalului artistic împiedică practic construcția unei trupe potrivit cerințelor artistice, deoarece un actor, chiar dacă se descalifică profesional, practic nu poate fi înlăturat, beneficiind de o veritabilă inamovibilitate administrativă. Nu este încurajator nici faptul că recompensarea și promovarea se fac în continuare pe alte criterii decît ale valorii, astfel încît tînere talente de excepție primesc salarii mult inferioare titlurilor angajați cu ani în urmă pe obscure motivații extraprofesionale. În timp ce teatrele occidentale au o libertate deplină în constituirea trupei, asigurînd o judicioasă folosire a artiștilor și o activitate flexibilă, teatrele noastre sînt obligate să se bazeze în principal pe o "schemă" fixă, încît distribuțiile posibile sînt adesea inadecvate, fapt ce se repercutează asupra calității spectacolelor. În cazul în care se evită folosirea elementelor balastante, acestea primesc în continuare salariul transformat într-o veritabilă sinecură, grevînd bugetul instituției.

Am insistat asupra acestor aspecte fiindcă ele împletează cel mai direct calitatea programului artistic, dar există alte numeroase prevederi legislative perimate, de tip comunist, ce privesc



funcționarea efectivă și execuția bugetară, care au un puternic caracter frenatoriu, încît libertatea acordată teatrelor operează numai parțial și se dovedește inoperantă în probleme de esență ale muncii. De aceea credem că în acest moment atenția trebuie focalizată cu precădere asupra aspectelor evidențiate, care pledează pentru adoptarea de urgență a unui program de reformă vizînd, pe de o parte, crearea unui cadru legislativ apt să situeze teatrul într-o strategie culturală națională, să-i asigure structuri suple și flexibilitate funcțională, să-i delimiteze, pe de altă parte, îndatoririle culturale și artistice inalienabile, în primul rînd față de dramaturgia națională, clasică și contemporană. Mult așteptata lege a teatrului, elaborată cu grijă și cu o largă deschidere, poate conduce la depășirea impasului și la revigorarea unei mișcări artistice cu tradiție strălucită, dar cu un prezent nesigur, și la revitalizarea impresionantelor sale resurse de talent și inteligență. Pînă atunci, sustrăgîndu-se sistemului de dependențe actuale, de natură să pauperizeze avuția intelectuală a țării, consolidîndu-și încrederea în propriile forțe, teatrele au obligația să-și reformuleze o concepție cuprinzătoare despre rațiunea lor de a fi, continuîndu-și dialogul pasionat și pasionant cu omul și lumea, trasîndu-și viitorul pe care îl merită.

CONSTANTIN MĂCIUCA

TEATRU DE STAT SAU COMPANIE PARTICULARĂ? (II)

În episodul de azi al anchetei noastre - prin care ne-am propus să investigăm orizonturile ce se deschid teatrului românesc, într-un context dominat atât de nesiguranța finanțării cât și de dorința de a schimba - am pornit de la întrebarea: **Teatru instituționalizat sau teatru particular?** O întrebare generată de intenția unor personalități artistice, a unor artiști nedreptățiți, după cum se autodeclarau, de a se pune în lumină, sau chiar de a face lumină pe căi mai puțin sau deloc bătătorite. Și iată primele companii particulare apărute după evenimentele din decembrie... Unele și-au tot anunțat apariția, fără să o justifice prin bătaia primului gong; altele nu au avut o viață prea lungă, și nu din cauză că nu beneficiau de o sală proprie. S-avem pardon, atunci când ți se duce buhul, lumea te găsește și în gaură de șarpe!... Ceea ce s-a întâmplat până acum numai cu Teatrul "Levant". Dar tradiția în ceea ce privește nașterea și dezvoltarea, până la un punct, a teatrului românesc pe bazele teatrului particular ne îndreptățește să ne întrebăm dacă în aceste inițiative, sporadice și firave, nu se ascund doar rădăcinile, filonul istoric al teatrului, ci și, poate, o formă de supraviețuire pentru artiștii care nu-și vor mai găsi locul, dintr-un motiv sau altul, în teatrele constituite. Independent însă de aceste rațiuni, ne întrebăm și dacă este mai avantajoasă formula unui teatru mare, subvenționat de stat. Poate exista teatru în afara suportului material statal?

Fără pretenția de a epuiza subiectul printr-o investigație completă și complexă, ne-am propus pentru moment să "luăm pulsul" acestei spinoase probleme, căci unii sînt de părere că: "Valoarea dovedită

a teatrului românesc în lume se bazează tocmai pe aceste trupe solide, pe teatrele mari". Să pierdem ceea ce ne face puternici și demni de Interesul lumii? Este iminent un asemenea pericol, al fărîmțării, al risipirii? Cum vremurile ne-au obișnuit cu sindromul divizării, nu ne rămîne decît să vedem... ÎNCOTRO?

REGIZORUL SILVIU PURCĂRETE, DIRECTORUL TEATRULUI "BULANDRA":

Teatrul este o artă care nu poate trăi decît subvenționată; de societate, de guverne, de primării sau... de prinți. Molière a avut prințul său; n-ai prinț, nu faci teatru! Poate că în vremurile cînd vor apărea patroni-miliardari, care să-și dorească propriul teatru, va fi posibil teatrul particular. Rău nu are cum să fie, pentru că pot și este necesar să existe forme flexibile de teatru. Altminteri, un teatru poate supraviețui timp de o stagiune, printr-un proiect, o inițiativă care să adune un număr de oameni care să facă un spectacol și să reziste pentru scurt timp.

Nu-i obligatoriu să existe teatre numai sub forma în care există ele la noi - adică instituții a căror structură să dăinuie și să se trască așa, peste ani, ele fiind de fapt mai mult niște scheme decît niște organisme vii. Niște scheme, astea sînt teatrele românești care navighează prin timp asemenea epavelor. Ce este cert: trebuie să existe teatre foarte bune, susținute de stat cît mai bine; așa este în toată lumea civilizată. Dar, drumul pînă acolo este lung...

REGIZORUL CRISTIAN HADJI-CULEA, DIRECTORUL DIRECȚIEI TEATRELOR DIN MINISTERUL CULTURII:

Eu cred că trebuie găsit un echilibru între conceptul de

trupă permanentă - care e necesară - și sistemul concurențial. Și mai cred că doar una sau cealaltă nu sînt benefice pentru teatrul românesc, cel puțin nu acum. Mai precis: nici contracte pe spectacol, cum se fac adesea în Anglia și în Statele Unite, dar nici trupe blazate de siguranță, în care ești la fel de bine plătit fie că joci sau nu, fie că ești activ, puțin activ sau foarte puțin activ. Asta mi se pare imoral! Ordinul despre care am discutat în ancheta precedentă prevedea un început de soluționare a acestei imoralități, tocmai prin obligația de a se stabili cu fiecare din cel angajați (actori, regizori, mașiniști, directori adjuncți, contabili ș.a.) rolul precis pe care el îl au în acel teatru, obligațiile lor față de instituție și, firește, obligațiile instituției față de el.

De ce cred că o mișcare teatrală trebuie să fie flexibilă? Marea majoritate a trupelor românești s-a creat aluvionar, printr-un concurs, cel mai adesea, de împrejurări, uneori real și bun, dar fără să existe o structurare strategică a trupei, fără un concept estetic comun, al trupei, problemă care nu apare în cazul companiilor particulare.

REGIZORUL ALEXANDRU DARIE:

Depinde foarte mult cum se face acest lucru, într-o situație și în cealaltă. Din proprie experiență (am lucrat două spectacole în Marea Britanie), pot spune că există dezavantaje foarte mari în ambele situații. Teatrul care n-are o trupă angajată permanent comportă un mare dezavantaj în primul rînd pentru regizor: este foarte greu să faci un ansamblu în care actorii să joace în armonie unii cu alții. Aici actorii sînt mult mai nesiguri în raport cu ceilalți; fiecare

lucrează pentru sine. Deci, trebuie să te lupți să creezi ansamblul, dezamorsind permanent posibilele conflicte. Un mare avantaj în acest caz: absența "uscăturilor" și starea de competiție generată de dezechilibrul dintre cerere (care este mare) și ofertă (firește mai mică). În acest caz nu răzlesc decât cel mai bun - cel mai bun, evident, pentru ceea ce este nevoie. Un alt avantaj: experiența actorilor "flotanți" este foarte mare.

Teatrul nostru, instituționalizat fiind, ne permite montări cu foarte multe personaje în scenă. În Anglia, de pildă, doar Teatrul Național sau Royal Shakespeare Company își permit asemenea montări; teatrele particulare - nu.

Eu cred că regizorii și scenograful ar trebui plătiți foarte bine, astfel încât să-și permită să devină liber-profesioniști. Asta ar degreva teatrele de obligația de a plăti oameni care mai au și alte interese. Uite, de exemplu, cazul meu - am avut aceste două oferte britanice, la care nu cred că ar fi renunțat cineva.

În ceea ce privește actorii, nu cred că ar fi bine să renunțe la teatrele de repertoriu și în nici un caz nu sînt pentru ideea unui nucleu de vedete într-un teatru, pentru că repertoriul va ajunge să fie dictat de preferințele lor, după criteriile deci subiective și cel mai adesea greșite, iar tinerii actori nu vor mai avea acces, din teama celorlalți de a nu li se lua locul.

PROF. DR. MIHAELA TONITZA IORDACHE, DIRECTOAREA TEATRULUI "ȚÂNDĂRICĂ":

Toate țările vechiului sistem socialist au beneficiat de teatre mari. În lume, teatrele de păpuși sînt companii mici, care se pot plia oricărui tip de condiții: joacă în școli, în grădinițe etc. Noi sîntem un teatru mare: la Bogotă, colegii

din festival au fost stupefiați auzind că avem 103 salariați la "Țândărică". Deci, noi beneficiem - și ar trebui să păstrăm acest câștig - de o dotare extraordinară în comparație cu a altora, avem atellere proprii și maeștri păpușari. În lume, în general, păpușarul își face singur totul: construiește păpușa, o mînuiește, montează decorul, își pune luminile; în timp ce noi avem la teatrele mari echipe specializate pentru fiecare compartiment. Nu degeaba îi uimește pe străini profesionalismul nostru. Specialiștii pe care-i avem sînt poate unici în lume, creatorul nostru de mecanisme este unic în Europa. El este asemenea unui bijutier sau unul ceasornicar: o păpușă savant construită sigur că va face niște lucruri extraordinare, poți să obții tot ce dorești de la ea, dacă știi s-o "programezi", ca pe un calculator.

REGIZORUL DAN MICU, DIRECTORUL TEATRULUI MIC:

Adevăratele tradiții ale teatrului românesc, indiferent de vremuri, s-au bazat pe trupe, pe echipe serioase, adunate în ceea ce se numește instituții. Cuvîntul "instituție" a ajuns să ne sperie, ca și "birocrăția", pentru că și-a erodat sensul real; sensurile acestor conținuturi au fost denaturate din motivele bine cunoscute. Dar pentru ca trupele să poată exista din punct de vedere material în condiții onorabile, ca să nu ne întorcem la căruțe și nici la vagoanele acelea care transportau actorii dintr-o parte în alta a țării în condiții mizere, trebuie să apărăm existența instituțiilor. Desigur, cu buni profesioniști înăuntrul lor. Sufletul unui teatru va fi întotdeauna o echipă care nu poate exista în afara unor organisme protejate. Ce formă vor căpăta aceste instituții, asta este o

altă problemă. Nu pledez în nici un caz pentru păstrarea lor exact în forma de acum, care moștenește toate racilele unor excrescențe absolut fioroase; instituțiile au ajuns de mult să se apere pe ele însele, fără a produce, iar gradul de mortificare este cumplit și evident. Dar renașterea lor nu înseamnă și nu trebuie să provoace un cataclism din care ar scăpa, întîmplător, cîte ceva și cîte cineva, distrugîndu-se o dată cu părțile anchilozate, și cele vitale. Și, indiscutabil, teatrul nesubvenționat este o aberație!

REGIZORUL ALEXANDRU DABIJA, DIRECTORUL TEATRULUI ODEON:

Noi vorbim în continuare despre instituții, despre celule și forme; or teatrul este un fenomen viu, este o artă practică de artiști, iar artiștii trebuie să albe și libertatea și responsabilitatea de a face ceea ce vor. În momentul în care el vor să se împrăștle, e chiar bine! Nenorocirea este că... nu prea vor! Pînă acum eu nu cunosc cazuri de artiști care să se fi desprins definitiv de un teatru pentru a face o trupă particulară. Mai mult, teatrele particulare, care se bat cu pumnii în piept declarîndu-și autonomia, sînt subvenționate ba de stat, ba de minister (al Culturii - n.n.), din toate părțile, mai solid chiar decât teatrele bugetare.

Însă ideea desprinderii este foarte valabilă, pentru că trei artiști, de exemplu, trebuie să fie în stare să se urce într-o mașină și să facă teatru unde vor, cum vor. Nu exclud necesitatea subvenționării, dar în același timp statul nu are obligația să susțină agonia unor teatre, la nesfîrșit!...

Anchetă realizată de OLIVIA ȘIREANU CHIRVASIU

CE SE ÎNTÂMPLĂ

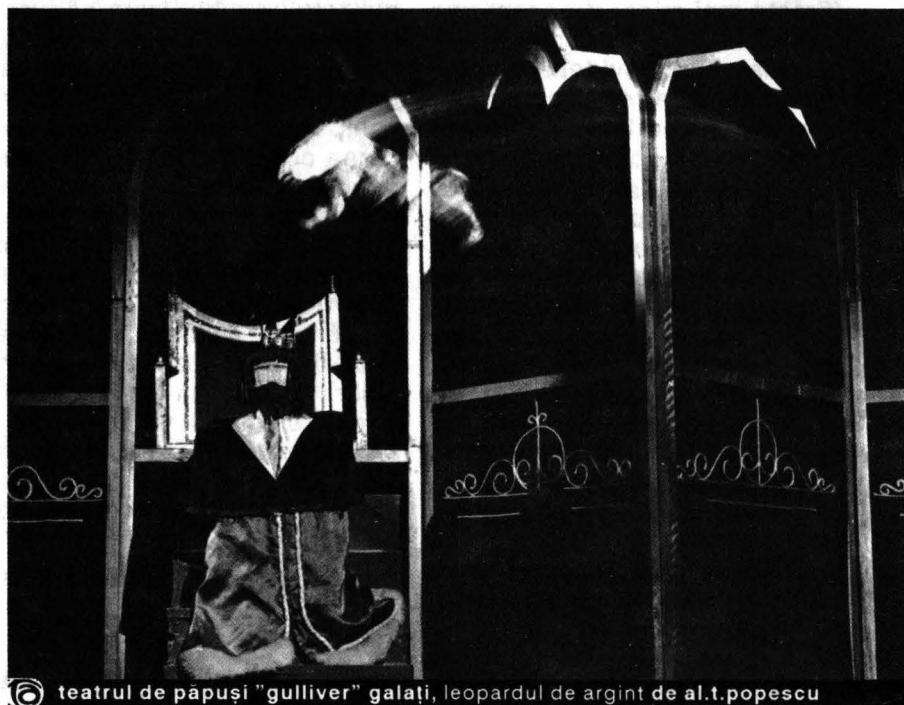
LA GALAȚI,
LUCRURI MARI

ÎN TEATRE ?

Ce se întâmplă, dar și ce s-a întâmplat la Galați în cursul stagiunii '91-'92 am putut constata în spațiul - foarte strâns - a trei zile, 5, 6, și 7 iunie, când Teatrul Dramatic, în colaborare cu Teatrul de păpuși "Gulliver" și cu UNITER, a pus la cale, sub genericul "Chipul nostru, acum", ceea ce s-a numit pe afișele care împânzeau orașul "O întâmplare teatrală în nouă înfățișări". Acestea din urmă erau cele nouă spectacole (trei, diminețile, la "Gulliver", șase, după-amiezile și serile, la "Dramatic") pe care, datorită ireproșabilei organizări, chiar le-am văzut, în general chiar la orele anunțate. Concluziile asupra lor au fost expuse în două colocvii "pe profil", instructive - e de sperat - pentru toate părțile interesate.

La păpuși. Reprezentațiile oferite de "Gulliver" - **Leopardul de argint** de Al.T. Popescu, **Vrăjitorul din Oz** de Dan Ganea după Frank L. Baum și **Motanul încălțat** de Alecu Popovici - conturează destul de clar fizionomia specifică a teatrului, cu atât mai mult cu cât sînt realizate de același regizor, Dan Ganea, care e și directorul instituției. Simpla citire a titlurilor sugerează, de altfel, preferința acordată basmului (și, implicit, spectatorilor de vîrstă mai fragedă); tratarea scenică se înscrie, consecvent, pe aceeași direcție (s-o numim evazionistă?): păpuși și decoruri frumoase, uneori luxuriante (scenografi: Mircea Nicolau și Adriana Grand), efecte luminoase feerice, ilustrație muzicală agreabilă. La fel de adevărat e însă că, uneori, stilul unitar se învecinează periculos cu monotonia, în special cînd inventivitatea se dovedește mai restrînsă tocmai la capitolul principal - mînuirea păpușilor. Dar, cum teatrul își propune lărgirea sferei de interese (inclusiv în zona - deficitară - a dramaturgiei de gen), pericolul nu va fi greu de evitat pe viitor.

La "Dramatic". Începutul stagiunii 1991-1992 a însemnat, aici, și începutul unui nou directorat, acela al lui Adrian Lupu, bun cunoscător al trupei, cu care a lucrat, în urmă cu cîțiva ani, numeroase spectacole - unele, memorabile. Sub conducerea lui, teatrul a produs, în nouă luni, șase premiere (el însuși semnînd trei dintre ele). Deschiderea repertorială e foarte amplă: se joacă vodevil și comedie renașcentistă, dramă contemporană, românească și străină etc. Valoarea spectacolelor este, desigur, inegală; nici nu s-ar putea altfel. Media, însă, este net favorabilă calității. Dintre cele șase montări, una singură, **Crîmă de pe Strada Lourche** de Eugène Labiche (în regia mediocră a reputatului actor gălățean Mihai Mihail și în interpretarea de același "calibru" a lui Gheorghe V. Gheorghe și Grig Drîstaru,



teatrul de păpuși "gulliver" galați, leopardul de argint de al.t. popescu

foarte buni în alte spectacole) este, cum se zice, "de nearătat". Faptul că, totuși, a fost arătată face cinstea onestității trupei față de sine însăși; dar atât. Celelalte două piese puse în scenă de regizori invitați sînt **Play Strindberg** de Friedrich Dürrenmatt și **Mătrăguna** de Niccolò (iar nu Nicollo, cum scrie în programele, altfel de foarte bună ținută, redactate de secretara literară Mariana Purcărea), așadar Niccolò Machiavelli, în care Mihai Lungeanu expune o concepție ezitantă, neunitară stilistic, cu unele momente închegate, dar și cu altele (mai multe, din păcate) confuze, greoaie în special sub raportul folosirii decorului.

Cele mai bune spectacole prezentate de teatrul gălățean sînt, indiscutabil, acelea făcute de Adrian Lupu. Premiera pe țară cu **Libertate la Bremen** de Rainer Werner Fassbinder atrage îndeosebi atenția prin teatralitatea pregnantă pe care a izbutit să o infuzeze unui text foarte greu, "uscat", sunînd chiar tezist pe alocuri. Drama femeii strivite de societatea patriarhală, paternalistă și macho-istă atinge înălțimea tragediei clasice, grație și jocului ireproșabil al Liliane Lupan și al celorlalți interpreți: Vlad Vasiliu, Eugen Popescu Cosmin, Tamara Constantinescu, Ioana Citta Baciuc, Marcel Hîrjoghe. Cu excepția celui din urmă (înlocuit din motive de sănătate), i-am regăsit pe toți, în aceeași excelentă "formă", în **Jurnalul unui ticălos**, adaptare

după A.N.Ostrovski, spectacol în a cărui virulență critică foarte actuală regizorul își demonstrează din nou apetitul pamfletar cunoscut din montările mai vechi. Nici o "șopîrlă" fals curajoasă, nici o notă stridentă. Alături de actorii citați, evoluează cu aplomb Grig Drîstaru, Gheorghe V. Gheorghe, George Serbina. (Trebuie spus că, în toate producțiile semnate de Adrian Lupu, trupa apare, chiar și în verigile ei mai slabe, **global superioară**. "Afinități electice"? Poate...) Regizorul își regăsește unele instrumente expresive preferate (songurile de inspirație brechtiană, de pildă) și în **Transfer de personalitate** de Dumitru Solomon, text descîrnat frapant "altfel" în comparație cu montările altor teatre. Eroul, văzut pînă acum ca un "tînăr furios", devine, în interpretarea emoționantă a lui Mitică Iancu, un biet om oarecare ce se trezește prins în mașinăria absurdă a unui sistem birocratic și agresiv; e un antierou, cu nimic însă mai puțin convingător. Semnează un foarte bun portret de plan secund Grig Drîstaru.

În concluzie, reiau opinia exprimată "la fața locului": în teatrul din Galați nu se întâmplă decît lucruri normale - se fac spectacole. Aceste lucruri sînt însă normale doar într-o viață teatrală în întregime normală, la rîndul ei. Or, în situația de acum, putem zice că în teatrul din Galați se întâmplă lucruri mari.

ALICE GEORGESCU



DIALOG

**ADRIAN
LUPU:**
**„Boema
e frumoasă,
dar între
parantezele
muncii!“**

Îmi propusesem de mult să-l provoc pe regizorul Adrian Lupu la o discuție - încă de la începutul anului 1990, când revenise în țară după aproape doi ani petrecuți în Israel, ca profesor la Academia de artă dramatică Beit-Zvi din Tel-Aviv. Știam că nu plecase din România cu inima prea voioasă (ci excedat și de permanentele neînțelegeri cu direcțiunea T.E.S., unde era angajat pe-atunci), așa că întoarcerea lui atât de rapidă nu m-a mirat; oricum, voiam să aflu ce făcuse "dincolo" N-am reușit. "Lasă, dom'le", exclama el de fiecare dată, adăugând imediat vreuna din obișnuitele glume sarcastice cu care îi îndepărtează adesea pe interlocutori. Am vrut din nou să încerc acum vreo șase luni când, după ce asistasem împreună cu alți critici la un "set" de spectacole oferite de Teatrul Dramatic din Galați, unde Lupu devenise între timp director, mă convinsesem că munca și tenacitatea pot readuce la lumină o instituție artistică de care lumea, în ultimii ani, cam uitase. N-am reușit. Când are spectacol - și mai ales premieră -, cu Adrian Lupu nu se mai poate vorbi: roșu la față, cu o privire stranie, fixă, fumează țigară de la țigară (altminteri nu e fumător) și nu se abate nici cu o iotă (obligându-i pe apropiați să facă la fel) de la un program de superstiții întocmit, așa zice, în mod științific. În fine, de curînd am izbutit să-l prind într-o discuție, momindu-l să-mi povestească despre simpozionul "Anatomia unui succes" la care a participat, în septembrie, la Sinaia. Printr-o coincidență "datorată" exclusiv avatarurilor prin care trebuie să treacă revista noastră pînă a ajunge la stadiul de obiect vandabil, această conversație apare concomitent cu articolul, mult mai vechi, despre starea teatrului din Galați în stagiunea '91-'92. Dar, pînă la urmă, "tot răul, spre bine"...

□ **Așadar, cam despre ce s-a discutat la Sinaia?**

■ În general despre altceva decît își propuseseră oamenii noștri botezînd atît de pompos reuniunea. Unul dintre oaspeți a remarcat chiar că ar fi fost poate mai interesant să se vorbească despre "Anatomia unui eșec". De altfel, în toate intervențiile invitaților străini tema principală a fost continua zbatere în căutarea surselor și resurselor materiale pentru teatru; toți au povestit cît de greu este să convingi un sponsor să dea bani pentru cultură - peste tot sînt alte capitoare prioritare: sportul, handicapatii... Nici unul n-a pomenit despre comoditățile de care dispune. Dar Georges Lavaudant a zis: "Să nu uităm că menirea noastră este să facem artă". Administrația e un alt palier. Treaba noastră este să ne amintim mereu că teatrul susținut din banul public trebuie să producă artă. Cu riscuri, desigur; dar e imoral să investești banul public în nimicuri. Oricum, nimeni dintre cei sosiți din străinătate n-a încercat să ne dea lecții, ci doar să ne ajute să trecem mai ușor prin greutățile prin care ei trecuseră deja.

□ **Fiindcă a venit vorba, experiența ta israeliană te-a ajutat la ceva aici? Cum a fost acolo?**

■ De cum am pus piciorul pe aeroport, acolo, am simțit direct o realitate despre care învățasem la școală: jungla capitalistă. Nu-i o figură de stil, jungla capitalistă chiar e o junglă. De exemplu, încă din prima zi, colegul meu Gheorghe Miletineanu m-a prevenit că acolo trebuie să fii mereu "în priză", căci nu contează deloc dacă azi ai făcut un spectacol foarte bun; mâine poți șoma. Și am descoperit că "a munci" nu e un verb de proveniență comunistă. Acolo, toți actorii, chiar cînd nu au angajament, mun-





cesc în permanență să se mențină în formă-exersează, fac înot, gimnastică, în speranța că se va ivi vreo „audiție”. Deși e o țară mică, există sute de actori, dintre care 80% sînt șomeri; și repetițiile, în teatrele nesubvenționate, nu se plătesc. Toți pornesc de la ideea că nu vor avea un loc de muncă sigur. Ceea ce nouă ni se pare încă aberant - a-ți cîștiga existența practicînd și o altă meserie -, acolo e un lucru cu care te obișnuiești încă din școală. Am avut, de pildă, studenți foarte buni (și la Academie cursurile durează de la 8 dimineața pînă la 11 seara, cu pauză de o oră) pe care, după absolvire, i-am reîntîlnit în chip de chelneri! Pe mine, încă din prima săptămînă, un prieten foarte bun m-a sfătuit să urmez un curs de contabilitate; și aproape că am înnebunit cînd mi s-a sugerat că aș putea să mă apuc de o meserie foarte bănoasă - să mă fac pedichiurist! Și nu era un banc...

□ **A fost, deci, o "etapă" plină de învățăminte...**

■ Oho! Oricum, am avut un noroc enorm că am putut să-mi fac într-adevăr meseria. Un lucru care ar trebui învățat și la noi este că diploma nu contează; acolo se ține seama de ea numai la Universitate. În rest, important este numai ceea ce ești în stare să faci. Asta nu înseamnă că noi ar trebui să desființăm învățămîntul de specialitate, dar... În orice caz, cei doi ani de junglă m-au ajutat să primesc mai ușor tot ce se întîmplă acum la noi.

□ **La Galați, ca director, ai pus cumva în practică descoperirile pe care le-ai făcut în "junglă"?**

■ Am încercat în primul rînd să-mi conving tovarășii - sau camarazii?... de fapt, complicități - că trebuie să ne schimbăm felul de a înțelege ceea ce se petrece în jur și, în consecință, să ne schimbăm felul de a reacționa. În preajma noastră s-a născut o lume feroce, care nu depinde de culoarea politică a Puterii. Dacă am renunțat de bunăvoie la comunism, intrăm în capitalism - e simplu. Și cei mai buni trebuie să demonstreze asta fără milă. Desigur, eu nu pot - și nici ceilalți directori de teatre, de altfel - să mă descotorosesc fără ezitare de aceia care nu muncesc. Am văzut pe pielea mea ce înseamnă șomajul, deși am înțeles totodată că fără șomaj nu se poate - e o condiție inherentă sistemului, n-ai încotro. Dar actorii noștri ar trebui măcar să învețe că nu se poate perpetua obiceiul eminentemente comunist de a te face că muncești. Acolo actorul muncește, sigur, din plăcere, dar și ca să-și păstreze locul în teatru. Nu-și poate permite să stea, la repetiție, cu ochii pe ceas ori să întrebe: "dar cît mai repetăm?" Pentru că dacă o face o dată, a doua oară - adio! Nu cum am pățit eu anul trecut, cînd un actor mi-a spus - cu o seară înaintea premierei! - că nu poate juca fiindcă îl doare un deget! Textual!... Acolo sindicatul nu l-ar apăra niciodată pe un

asemenea actor; ce-i drept, syndicatele nici nu discută acolo cu patronatul cîte zile libere să aibă cutare sau cutare... Iar noi, pînă cînd nu vom reuși să facem astfel încît lumea lui Caragiale să pară datată, pînă cînd nu vom scăpa de mentalitatea lui Leonida, nu vom ajunge nicăieri. Boema e frumoasă, dar între parantezele muncii! La Galați - unde nu m-am dus "între două trenuri", ca să fiu și eu undeva director dacă tot m-am întors - am încercat să impun un anumit ritm de lucru și, în același timp, să redeștept plăcerea actorilor de a munci pe scenă. Nu e ușor, pentru că media de vîrstă e destul de ridicată și pentru că oamenii au ajuns, dacă nu la capătul puterilor, atunci la capătul răbdărilor. Și nu Puterea e dușmanul, ci sărăcia. Sigur, și în alte țări cultura e în criză financiară - vezi discuțiile de la Sinaia -, dar drama noastră este că ieșim dintr-un sistem sărac și mergem spre alt sistem sărac. Fapt e că nicăieri în lume salariile actorilor nu sînt la nivelul salariilor altor "titrați". Dar pînă să ne ajustăm înțelegerea la realitate... Cine credea că a doua zi după revoluție se va schimba și felul de a gîndi al oamenilor este, blînd spus, un romantic.

□ **Să ne întoarcem la Galați...**

■ Eu mă întorc mereu! Noi încercăm acolo să nu coborîm sub un anumit nivel, nici ca repertoriu, nici - pe cît ne-au ținut puterile - ca realizare scenică. Aici apare chestiunea cu aducerea publicului la teatru. Teatrul este, prin însăși natura lui, elitar. Nu e fotbal. Ceea ce trebuie să fac eu este să aduc în sală cît mai mulți oameni - care se gîndesc mai întîi că au de cumpărat pline, lapte sau benzină - fără să le dau însă, așa zicînd, produse de larg consum, comedioane stupide și alte prostii. Cum aș putea eu să cobor, repertorial măcar, sub nivelul de dinainte de '89? Le-am propus colegilor mei ca devlăză o vorbă pe care i-o spuneam și profesorului meu, Radu Penciulescu: "mai bine să cazi de pe un cal boieresc decît de pe o mîrtoagă țigănească". Dacă e să murim, să murim demn. Deocamdată însă încercăm să rezistăm. S-ar putea, la un moment dat, să se dovedească, de pildă, că la Galați nu e nevoie decît de teatru de revistă, ori că nu e nevoie deloc de teatru. Atunci vom dispărea, dar pînă atunci măcar să ne ținem spatele drept.

□ **Ideea cu desființarea este, sper, doar o... ipoteză de lucru, nu?**

■ Cîre știe? La Galați, atît prefectul cît și președintele Consiliului județean sînt mari iubitori de teatru și nici nu concep o asemenea posibilitate, ori, de pildă, că n-am putea să ne deplasăm la București fiindcă nu-s bani. Dar dacă se va dovedi că teatrul e inutil, el va muri. Noi încercăm să-l facem necesar. Eu însă de nimic nu am atîta oroare ca de starea de semi-cadavru; am avut experiența unui teatru în situația asta. Și nu vreau ca acolo unde am

răspunderea existenței artistice a unor oameni să trăiesc în agonie, așteptând bani care nu vin. Deși nu pot să cred că, indiferent cine e la conducerea țării, își închipule că poate exista cultură nesubvenționată. Dar noi vorbim, voi scrieți și... degeaba! Și apropo de scris: e înfricoșător cum, după ce ani de zile - și chiar în cel mai rău ani - s-a scris despre teatru în toate ziarele, acum să i se acorde atât de puțin spațiu. Replica obișnuită e "nu materialele despre cultură vind ziarul". Și asta nu mai e "mîna Puterii"! Lovitura cea mai zdravănă o primesc, bineînțeles, cei din provincie, care - și așa - au mai multe greutăți; ei n-au alte venituri în afara salariului, cum ar fi colaborări la televiziune și așa mai departe. Deci, n-au satisfacții nici materiale, nici morale. Și-apoi, și din punctul de vedere al publicului - altceva e să citească omul într-un ziar central despre teatrul din orașul lui. Atunci e și el curios să vină la teatru.

□ Spune-mi totuși cîte ceva despre felul în care "atrage" spectatorii. Am auzit că ai pus la cale tot felul de proiecte.

■ Ei, proiecte! Năzdrăvăni! Sigur că încerc să-i "atrag", dar, așa cum ți-am mai spus, nu visez "masele largi"; mă adresez celui eșantion social care mai citește și cite-o carte... Deci, propun un repertoriu de un anumit nivel și încerc să-l înscenez la un anumit nivel, în primul rînd. Apoi, am încercat să împropătez trupa, deși, pe de o parte, nu pot momi actori noi prin salarii mai mari și, pe de altă parte, mă izbesc de tot felul de piedici birocratice - vechime, buletin și altele de solul ăsta. Așa că, deocamdată, chiar să vreau, n-am actrițe tinere pe care să le dezgolesc pe scenă ca să vină lumea! Prin urmare, fac și eu ce pot: după spectacole, publicul are la dispoziție autobuzul teatrului, la preț mai mic decît în transporturile urbane, care oricum merg mai prost; am inițiat acțiunea "Puștani în grija noastră", adică am amenajat o cameră în care părinții pot lăsa, pe durata spectacolului, copiii între 3 și 7 ani; cite un actor sau doi, prin rotație, îi țin ocupați cu jocuri teatrale - îi grimează, îi costumează, creează situații dramatice -, în speranța că, încet-încet, copiii vor fi cei care îi vor "trage" pe părinți la teatru. Încercăm să le facem mici surprize și adulților - la intrarea în sală unii găsesc pe locurile lor setul complet de programe ale spectacolelor teatrului sau chiar pungi cu mici gadget-uri. Apoi, pe lîngă standul permanent de carte din foaier, vreau să încerc să aduc și discuri; o să încerc să dau și filme - bune; refuz să transform teatrul în sală de jocuri mecanice ori în videotecă dubioasă, doar ca să fac rost de bani! În perspectivă, vreau să transform clădirea cu coloane de pe strada Domnească într-un mic centru cultural pe model francezesc. Ei, vreau eu multe! Să vedem ce-o să iasă!

Alice Georgescu



EUGENIA ZAHARIA

S-a stins din viață, într-o desăvîrșită discreție, la adîncă senectute, o personalitate a scenei românești interbelice. Doar din cărțile lui Ioan Massof noile generații află cine a fost Eugenia Zaharia, actrița pentru care reflectoarele s-au stins în urmă cu trei decenii și jumătate.

După întregirea patriei (1918), și bătrînul nostru Național primește la vremuri noi oameni noi, ucenici hărăziți strălucitoarelor cariere - G. Calboreanu, G. Vrăca, Marioara Zimniceanu, Sorana Țopa, N. Băltățeanu... Lista e lungă, cuprinzînd-o și pe eleva lui Ion Livescu, temperamentală "Gica", matoră și participantă la o întreagă epocă trecută albumului.

După debutul promițător în feeria lui Horia Furtună *Făt Frumos* (1923), alături de Demetriade, după cîteva roluri care marcau o prezență dominatoare în repertoriul de vibrație tragică, primește de la Constanța Demetriad mantia de catifea vișinie comandată la Viena (marile partituri se moșteneau în Național!) și a fost... *Fedra*!

La 22 de ani o interpretează pe Doamna Clara (a fost cea mai tînără interpretă a rolului). Idolului său, Demetriade, îi dă în *Hamlet* replica Gertrudei. Alături de Nottara, este Goneril în *Regele Lear*. Alternativ cu Elvira Godeanu stăpînește "județul de munte" în *Scrisoarea pierdută*... Peste 50 de roluri în două decenii cît a jucat pe prima scenă a țării.

În plin război, girează două companii: Teatrul Nostru (1941-1942), cu Dina Cocea, Fory Etterle, Petru Nove, și Teatrul Mic (1943-1948), cu Petru Nove și Geo Maican. Dăinuie amintirea spectacolului cu *Micul infern* de M. Ștefănescu, în care parteneri îi sînt Marcel Anghelescu și Fory Etterle.

La zenitul carierei, lecțiile sale de artă au însemnat rolurile din *Vinovați fără vină* și *Intrigă și iubire* (Teatrul Giulești). Cîntecul de lebedă - *Agrippina* din *Britannicus* de Racine (Teatrul Tineretului, 1959).

Distincție, frumusețe, cultură vocală desăvîrșită în miraculosul laborator al Teatrului Național. O prezență statuară din al doilea clasicism al teatrului românesc, străjuit, printr-un dictat al istoriei, de două războaie.

Ionuț Niculescu



foto: dorin stanciu

MAIA MORGENSTERN în mod firesc talentată

Actrița Maia Morgenstern traversează o zodie fastă: joacă mult și bine la Teatrul Național (Trilogia, Noaptea regilor, Domnișoara Iulia, Livada de vișini). Rolul Nela din filmul lui Lucian Pintilie *Balanța* i-a creat popularitate și dincolo de cercul, oricum mai limitat, al publicului de teatru. Premii naționale și internaționale, atenția presei îi conferă, într-un anume sens, rîvnitul statut de vedetă. Dar în România, azi, vedetele nu se recrutează din lumea spectacolului; existența Maiei se desfășoară firesc în confruntare cu problemele vieții și ale transportului în comun, între filmări, repetiții și spectacole, aplauze și cumpărături, interviuri și lecțiile copilului. O femeie tânără înfocată care, cînd își scoate broboada, te șochează cu un cap complet ras (pentru filmare) care n-o urîțește, ci îi subliniază expresivitatea, demonstrație implicită a modului în care destinul personajelor intervine în

cotidianul omului. După 11 ani de meserie, Maia Morgenstern este o actriță căreia îi merge bine, ea privește înapoi și înainte cu liniște.

■ **Dincolo de împrejurări, există probabil în viața ta momente de răscruce, în care ai ales, renunțînd în același timp.**

□ *Un asemenea moment a fost hotărîrea mea de a mă prezenta la concursul Teatrului Național, cînd am venit la audiția organizată de Andrei Șerban. N-aș vrea să minimalizez alte opțiuni, dar cred că acesta a fost momentul hotărîtor.*

■ **Prin ce? La ce ai renunțat?**

□ *Am avut o strîngere de inimă, pe care o mai simt încă în legătură cu plecarea de la Teatrul Evreiesc. Eu consider că nu l-am părăsit definitiv și fac orice sacrificiu - poate că e cam mare cuvîntul - pentru a mă întoarce acolo, pentru a juca acolo, pentru a ajuta Teatrul Evreiesc, pentru a mă ajuta pe mine jucînd*

acolo, alături de un colectiv care mi-e foarte drag. Niciodată n-am să uit lecția primită de-a lungul timpului: să joci, să dai tot ce ai în tine ca actor, chiar dacă sînt doi, trei spectatori în sală, chiar dacă, sau pentru că e frig, mizerie și jale, să-i bucuri pe acei doi oameni.

■ Alte renunțări?

□ Cînd domnul Pintilie m-a ales pentru **Balanța**, Teatrul Național pleca în Brazilia cu **Trilogia**. Filmările nu puteau fi întrerupte pentru atîta timp. Trebuia să renunț la turneul cu **Trilogia** pe care o iubesc și o ador. Domnul Pintilie era conștient de ce înseamnă Medeea pentru mine și mi-a explicat foarte cînstit. Am hotărît să nu plec în Brazilia și să fac rolul Nela. M-am gîndit exact la asta: să fac rolul, nu că voi merge cu filmul **Balanța** peste tot și că voi lua premii.

■ Ai mai spus și în alte rînduri că regizorii Andrei Șerban și Lucian Pintilie au jucat un rol hotărîtor în viața ta artistică. Crezi că altminteri calitățile tale nu s-ar fi exprimat?

□ Important în aceste două întîlniri este ce am descoperit. Calitățile - dacă e să folosim acest cuvînt - existau. Știam că sînt o fată talentată. Dar talentul are nevoie de descoperirea a ceea ce nu știi, a ceea ce am scos la lumină cînd am jucat Medeea, *Varia din Livada de vișini*. Cu *Varia* a fost cam greu.

■ De ce?

□ E frumos, e Cehov, ne-am bucurat toți și pe urmă mi-am dat seama că nu știu nimic, că habar n-am cum se face. Ia joacă tu replica: "Ce frig e, mi-au înghețat mîinile, mamă, camerele dumitale, cea albă și cea violetă, sînt la fel". Cum o faci? (Maia a turuit replica și, fără să aștepte ca eu s-o joc, a continuat.) Ce pui, cît pui, ce înseamnă, de unde vine, unde se duce? Și-mi amintesc cît de tare insista domnul Andrei Șerban să uităm toate bisturiile și cheițele pe care le aveam deja și să inventăm noi ustensile.

■ A ajuns și asta un fel de loc comun - "s-o luăm mereu de la început, să ne regăsim puritatea inițială". Totuși o meserie, fie ea și actoria, nu se poate practica în afara unor acumulări.

□ E vorba despre altceva: în primul an de institut trebuia să ne prezentăm la examen cu dramatizări; eram un fel de autor total, făceam textul, jucam, aranjam luminile, făceam scenografia, ilustrația muzicală. Instinctiv, ca un sugar care în primele două luni știe să meargă, apoi uită. Îmi face mare plăcere să mă duc la Institut, să-i văd pe studenți lucrînd, mă molipsesc de curajul lor. Poate că această, să-i spunem, inconștientă trebuie regăsită la

fiecare rol.

■ Spectatorii te inhibă sau te stimulează?

□ Capăt de la ei o mare energie, și un suflu, și o căldură extraordinară. Nu sînt vorbe mari. Ieri am jucat **Domnișoara Iulia** într-o sală arhiplină, din fericire. Scena e dispusă în așa fel, încît eram înconjurată de oameni; simțeam căldura - nu e o metaforă, simțeam la propriu respirația lor. De la spectator primești o seamă de impulsuri, acele impulsuri care fac din teatru un fenomen viu.

■ În Medeea, senzația e că vii dintr-o altă lume, de care de fapt nu te-ai desprins.

□ **Trilogia** ca spectacol e construită pe un instinct fundamental, esențial, care circulă de la actor la spectator și invers. Domnul Andrei Șerban insista: "Nu mișca, operează cu sunetul". Sunetele sînt fluide, materiale. Cel mai bun spectacol al meu cu Medeea a fost cînd creierul era în perfectă stare de funcționare. S-a întîmplat la Festivalul de la Salzburg, cînd în ultima clipă actorul care-l juca pe Iason s-a îmbolnăvit, a fost desemnat altul, practic spectacolul începuse și eu nu știam cine va fi Iason. Atunci luciditatea, creierul îmi funcționa brici, iar emoția era caldă, prezentă, vie. Rezonam și acționam în armonie, ca la pian, erau bune și dreapta și stînga și pedalele. Mintea funcționa, inima funcționa, emoția funcționa, sexul funcționa, viața funcționa.

Cînd emoția e covîrșitoare, și uneori e atît de mare încît îmi pierd vederea - nu văd în fața ochilor - eu simt foarte tare și plin, dar simt în același timp că nu dă... Stările paroxistice te pot duce într-o zonă necontrolată și necontrolabilă care nu e foarte folositoare... E un lucru complicat... Nu e ca la matematică, întîi rezolvăm paranteza și apoi ce e în afara parantezei.

■ Din Institut aveai reputația unei viitoare tragediene, drum pe care se poate afirma că te-ai împlinit.

□ Da, dar îmi place foarte tare comedia și trebuie să fii foarte inteligent și să ai un dezvoltat simț al măsurii ca s-o joci. Mie mi-e mai greu, dar mă simt atrasă de tot ce e "mai greu". Nu sînt dintre cei cărora viața le-a făcut cadouri. Eu lucrez cu efort, apoi am nevoie de timp pentru ca urmele acestui efort să dispară.

Pe ultimele cuvinte Maia a început să se dezbrace și, deși zîmbea în continuare și era politicoasă, contactul s-a pierdut. Cu cîteva clipe înainte de a începe la propriu "ritualul" pregătirii, comutatorul funcționase. Urma **Noaptea regilor**. Spectacol.

MAGDALENA BOIANGIU

ALEXANDER HAUSVATER: „A transforma spațiul teatral într-un fel de templu spiritual...”

□ *A doua zi după premiera din decembrie cu ...au pus cătușe florilor... al luat avionul spre Canada. Ce-al mai făcut din decembrie și până acum, ce-al mai montat, unde al mai fost în aceste șase luni?*

■ De fapt am muncit în continuare, aproape fără pauză. Am montat în Ianuarie Alma Mahler la Montréal, la Théâtre de l'Archipel, apoi, la începutul lui aprilie, am avut premiera cu Crima secolului, tot la Montréal, însă la alt teatru, Théâtre d'aujourd'hui. Nu mult după asta, în mai, înainte de a veni la București, am avut în Germania premiera cu Variațiuni pe o temă din Faust. Iar în Iulie voi monta la Barcelona Omul urban.

□ *Este vreunul din aceste spectacole bazat pe o dramatizare, pe o adaptare de-a ta, fiindcă știu că adesea ți se întâmplă să montezi spectacole "de autor", cum s-ar zice în limbajul filmului?*

■ Da, Variațiuni pe o temă din Faust este... scris, adică n-aș zice scris ci, mai degrabă, conceput de mine. Fiindcă scenariul, textul este într-o limbă necunoscută, într-o limbă de sunete...

□ *Înțeleg că "limba necunoscută" a actului teatral ca atare este un drum pe care îl plasezi oarecum la orizontul demersului tău regizoral. Sau e un fel de obsesie?*

■ Limba de sunete mi se pare efectul natural al unei limite: Individul comunică pentru că nu mai are alternativă. Comunicarea prin sunete nu mai e compatibilă cu discursul logic, cu semantica, cu filosofia limbajului. Din obiect al comunicării, sunetul devine subiect al ei. Nu mai transportă logica, e obligat să o inventeze în aceeași secundă. Un asemenea fenomen mi se pare a căpăta importanță fundamentală atunci când e vorba despre teme, motive sau mituri esențiale europene, cum e de exemplu mitul faustic. Dacă Faust face un pact cu diavolul, atunci el devine parte din lumea diavolului, care e o lume nonverbală, o societate a sunetelor. El vorbește și propagă această limbă, în care e de presupus că ființele comunică prin senzațiile lor interioare, independent de cunoaștere. Și, firește, pierzând orice urmă de estetică, de frumusețe exterioară, independentă, a codului ca atare.

□ *Într-un fel se tale, se șterge tocmai nivelul convențional al mesajelor umane.*

■ Sigur, și nu trebuie să uităm că acesta este un nivel fundamental al evoluției. Fiindcă pierdem, sau am pierdut deja urgența necesității acestor mesaje. De ce comunicăm? Nu ca să ajungem la înțelegere, ci ca să ajungem, pur și simplu, la supraviețuirea momentului. Dincolo de supraviețuirea în moment, comunicarea ulterioară poate fi doar comentariu, e decorativă, oricum nu mai are a face cu necesitatea. Ca să revin la Faust, Ideea mea esențială a fost că personajul, ca filosof, se baza pe gândirea lui Rosenberg, filosoful mișcării naziste. Care

ar trăi acum, în contemporaneitate, și ar vedea cum s-a practicat propria lui filosofie. De altfel, dacă ne gândim bine, perioada nazistă a fost una de sunete, de comenzi și de marșuri, în care limbajul teoretic și filosofic s-a pierdut în bună măsură.

□ *În decembrie, la plecare, vorbeai despre o eventuală opțiune pentru un text românesc, dac-ar fi să mai montezi la Odeon. Iată că al revenit. Te-al hotărât, ce-al propune teatrului pentru o viitoare colaborare?*

■ Nu știu foarte multe despre dramaturgia și literatura română. Cunosk însă o branșă a acestei literaturi care a devenit parte din literatura universală. De ce Caragiale nu a pătruns până la capăt în literatura universală nu știu, de ce nici chiar Eminescu nu este prezent, așa cum ar merita, în conștiința universalității, iarăși nu știu. Dar cunosk ceea ce a reușit să pătrundă în cultura lumii. Mă interesează arhetipul, sursa mitologică ce se naște din spiritualitatea românească, dar nu rămâne cantonată doar în spațiul literaturii române, la nivel etnic, ori antropologic, ori pur și simplu istoric.

Deci, pot să spun că m-am gândit la ceva în legătură cu o viitoare montare la Odeon, în această ordine de idei. Și, mai ales, am încercat să găsesc un tip de personaj ce provine din spațiul românesc și transcende această realitate, realitatea Bucureștilor, a zonei geografice și a nivelului istoric determinat, devenind un călător prin univers...

□ *Deci, înțeleg că vrei să păstrăm în continuare secretul...*

■ Da, îi păstrăm, fiindcă sîntem încă la nivelul discuțiilor, pe pragul hotărîrii dacă vom face sau nu ceea ce visez eu. Mai sînt însă multe condiții de îndeplinit. În schimb pentru mine este important, dacă revin să lucrez aici, să fac un pas mai departe de Cătușe, către o zonă mai apropiată de ceea ce sînt eu acum ca artist. Cătușele s-au născut din sentimentul meu că așa ceva trebuia acum făcut în România...

□ *Asta e o limpezire, cred, nu doar pentru oamenii de teatru, ci și pentru spectatori, care au venit în număr impresionant, și nu numai din capitală, să vadă ...au pus cătușe florilor...*

Să înțeleg deci că piesa lui Arrabal a fost aleasă pentru a răspunde în primul rînd unei necesități, unei așteptări potențiale a publicului, pe cînd acum al dori un spectacol care să te reprezinte într-o mai mare măsură?

■ Să mă reprezinte poate că nu e bine spus. Să fie mai aproape de ceea ce mă intrigă, de ceea ce îmi pune probleme în clipa de față.

□ *Un mai puternic sincretism al formelor teatrale?*

■ O sinteză unitară. Și, mai ales, transformarea spațiului teatral într-un fel de templu spiritual și fizic de întîlnire a spectatorului cu actorul, în mijlocul unui eveniment care nu se

poate întâmpla nicăieri în altă parte. Fiindcă acesta nu e un eveniment repetabil, nici conex cu realitatea străzii, care e, oricum, din punct de vedere senzorial, mult mai puternică. Și nici nu e un eveniment care înlocuiește viața netrăită. Este ceva bazat pe sugestie, o bucurie, o excursie imaginativă, ce nu se poate regăsi altundeva. Vezi, sînt două calități umane pe care aproape nu le mai utilizăm în viața noastră spirituală, cel puțin în Occident. Una este curiozitatea, care a pierit complet, a doua este imaginația, care aici, la voi, încă mai rezistă. Cu o mică apăsare pe buton poți răspunde pe computer sau pe video oricărei curiozități; iar cu un bilet de avion, care costă salariul pe o săptămînă, ești scutit să-ți mai imaginezi India, poți s-o vezi, mă rog, atît cît se lasă ea văzută. Așa că sînt interesat de anumite tematici legate direct de secolul XX, de păstrarea curiozității și a imaginației individuale și, de ce nu?, de un soi de inventar al fenomenelor sociale, mentale și istorice ale acestui secol care se sfîrșește.

□ *Lucrul ăsta a revenit în discuțiile noastre cu regizorii români... Ai sentimentul că acest sfîrșit de veac, care e și sfîrșit de mileniu, ar trebui să-și redefiniească formele teatrale?*

■ Nu cred că e vorba de o redefinire, fiindcă noi sîntem aparate care ducem în noi o memorie colectivă. Trecutul e o parte mereu prezentă în organismul uman. Dacă nu e apropiat corect și dacă nu-i sînt descifrate semnificațiile pentru a fi înțeles, nu există viitor, nu există devenire. Secolul ăsta a început cu expoziția de la Paris, s-a vorbit atunci despre secolul individualismului, despre secolul libertății, despre înțelegerea completă între oameni și între popoare. Și, la sfîrșitul lui, iată Bosnia, Chile, Los Angeles-ul de acum cîteva luni, revărsări de violență inimaginabile, ca să nu mai spunem că între începutul și sfîrșitul lui avem două războaie mondiale, masacrul armenilor, Auschwitz-ul și Hiroșima, gulagurile de orice culoare și așa mai departe... Atunci, dacă premisele, visele au fost cele care au fost, iar practica s-a dovedit atît de cumplită, cine este responsabil și cum putem evita asemenea valuri succesive de orori?

□ *Deci căutările tale referitoare la sincretismul formelor teatrale sînt de aceeași natură cu căutarea unor răspunsuri de natură teoretică și politică, în cele din urmă...*

■ Într-adevăr. Dacă e să redefinim ceva, atunci e vorba tocmai de farmecul comunicării prin teatru, a cărui importanță primordială rezidă în aceea că e o întîlnire, un contact viu între oameni. Care trăiesc în același spațiu și în același timp. Întîlnirea nu se petrece doar între spectator și actor, ci e și o întîlnire a celor doi cu personajul. Odată, la Paris, mi s-a întîmplat să întîlnesc o mai veche cunoștință. Omul acela stătea cu mine și cu alții la o masă și se străduia să-și amintească anul în care ne văzusem ultima oară. La un moment dat zice: "Nu mai ții minte, era atunci cînd am stat la masă cu... Rasputin, ba nu, cu Raskolnikov..."

"Cu cine?" "Păi cu ăsta, cu Raskolnikov, care ne povestea că..." La început n-am priceput despre ce e vorba... Pe urmă am înțeles că, de fapt, ultima noastră întîlnire avusese loc cu cîțiva ani în urmă, pe vremea în care eu montasem *Crimă și pedeapsă*, iar, din întîlnirea aceea, el rămăsese cu imaginea personajului și a actorului care îl interpretase...

□ *Ești ăsta un fel de omagiu, nu? Îi rămăsese în minte ceva esențial...*

■ Da, se poate... Așa că redefinirea de care vorbești nu e în nici un caz o apărare a vechilor legi teatrale, ci apărarea unora noi, care sînt concomitente cu noile nevoi ale vieții. Nu cred că noi putem dărîma și reclădi teatrul, ci sînt sigur că rostul nostru este să-l apărăm, iar singura formă de a-l apăra este aceea de a-l impune un dinamism pe măsura vieții de azi. Teatrul nu mai are de multă vreme nimic de-a face cu unitățile aristotelice, eu cred chiar că nu mai are a face cu împărțirea în acte, scene și episoade. Secvențialitatea structurilor lui e mult mai rapidă, narativitatea nu mai există în sine...

□ *Totuși nucleul narativ este obligatoriu, văzut măcar ca un mediator al semnificațiilor. Narativul nu e nimic altceva decît relația dintre un subiect și un predicat...*

■ Evident. Numai că trebuie să înțelegem că Șeherezada istorisea o poveste nu pentru ca să capete 1 000 de dolari, nici ca să aibă parte de o cronică într-un ziar de mare tiraj... Ci pentru ca să-și salveze viața. Deci nucleul narativ se naște dintr-o urgență care nu e definită de estetică, al cărei scop nu este o seducție decorativă, ci vine dintr-un acut instinct al supraviețuirii.

□ *Dacă ne-am juca de-a prognoza, cum ar arăta, după tine, teatrul secolului XXI?*

■ Teatrul enorm, de mare anvergură, chiar și cei comercial de tip american, se va distruge, va dispărea. Va veni vremea unui teatru mai degrabă sărac, intim, bazat pe întîlnirea dintre două corpuri. Îmi închipui că se va putea comanda o piesă de teatru de-acasă, la telefon, așa cum comanzi acum un dejun sau o pizza. În schimb, teatralitatea structurală a naturii omenеști (faptul că ne îmbrăcăm diferit, că vorbim diferit în situații diferite etc.) va fi recunoscută și dezvoltată ca o practică a devenirii și a îmbogățirii launtrice a fiecărui individ. Săliile de teatru vor deveni, probabil, niște muzee pentru agențiile de turism.

□ *Asta te face optimist sau te întristează?*

■ Viitorul mă face optimist, mai degrabă prezentul ăsta în care nu se poate face teatru fără a amuza mă întristează. În special în Statele Unite lucrurile stau așa. Comercializarea vedetei, lipsa totală a teatrului de idei mă amărăsc, uneori mi se pare că între umeri și păr nu mai există nimic altceva decît un spațiu gol, și nu un creier. E un prag, și pe pragul acesta sînt trist, dincolo de el mi-e mai ușor, fiindcă acolo e domeniul imaginației.

MIRUNA RUNCAN



TANIA FILIP:

„Paradoxurile profesiei de actor”

□ La o masă rotundă organizată de **Calete critice** mărturiseai că ai sentimentul de a fi atins un prag important în maturizarea ta profesională. Și totuși, în ultimul timp, în ultimii doi, trei, patru ani, nu ți s-a oferit șansa de a îți îmi marele rol, sau roluri importante aici, în România, la Teatrul "Nottara". Mai degrabă la Paris...

■ Chiar atunci, la acel colocviu, am spus că eu cred foarte tare în paradoxuri. Paradoxul este, după părerea mea, o lege fundamentală a teatrului, a meseriei de actor, a carierei artistice. Iată, și acum mă aflu față-n față cu un paradox. E adevărat, aici, la București, la Teatrul "Nottara", pe care îl slujesc de șapte ani, nu mi s-a acordat șansa unui rol important, acest credit necesar. Paradox pentru că acum cîțiva ani, Teatrul Național din București îmi oferise prilejul de a mă întâlni cu mari roluri, cu Ifigenia, spre exemplu. La "Nottara" nu am avut această șansă, am fost utilă în trupă, am jucat câteva roluri mai mari sau mai mici, mai bine sau mai rău, alt. Ar fi fost să fie, la un moment dat, să intru în distribuția Norei, ar fi trebuit chiar să joc Nora, dar iluzia aventurii a durat o săptămînă, a fost un foc de paie care s-a stins repede... și nu știu de ce. Într-adevăr, Teatrul "Nottara" nu mi-a oferit nici o poartă spre marele repertoriu, dar iarăși mă întîlnesc cu paradoxul: mi s-a oferit șansa unui rol deosebit la Paris, culmea! Acum totul mi se pare foarte simplu, era normal să fie așa: am întâlnit un tânăr regizor francez, Marc Lesage, acum doi ani, în vară, la Paris. Mi-a fost prezentat de prietenul meu Bogdan Stanoevici care locuiește la Paris. Deci, intrînd în contact cu acest regizor, am discutat, mi-a povestit despre planurile lui și m-a reținut pentru distribuția unui spectacol *Dernier Hôtel* avant fa Pentecôte (Ultimul Hotel înainte Rusalilor), pe care urmasă-l montează, după o piesă al cărei autor este tot el, alături de Gilles Tourman; o piesă în care exista o contesă moldavă. Vrînd să nu se afle față în față cu o cabotinerie, a preferat o acțiune de limbă română care să vorbească în franceză, pentru că, mi-a explicat că a susținut foarte tare ideea aceasta, dovadă prezența mea la Paris, o acțiune franceză care să imite accentul românesc în franceză l-ar fi compromis personajul. Așa am ajuns la Paris, de fapt la Centrul Cultural de la Courbevoie, un banlieue parizian vecin cu La Défense. Vorbea de maturizare. Aventura mea de la Teatrul din Courbevoie a fost o probă de foc: am realizat ceea ce simțeam aici, la București, și anume faptul că mă aflu deja în fața unui prag al meseriei mele pe care cred că l-am și trecut. A fost un examen față de mine însămi, resimțit acum ca fiind foarte util și foarte generos.

□ Spune-mi cîteva cuvinte despre textul acestei piese. Din cîte știu, în faza inițială conflictul ar fi conținut referiri la

Revoluția română sau la situația post-revoluționară de la noi...

■ Profund impresionat de evenimentele din decembrie '89 din România, Gilles Tourman și Marc Lesage au pornit, în conceperea piesei, de la reflectarea acestora, de la situația politică a momentului. Ei nu puteau pe vremea aceea să creadă că la numai trei mii de km de ei se pot petrece lucruri atît de cutremurătoare. Deci, ei au pornit de la aceste fapte, dar, în doi ani de zile cît a durat lucrul la acest text, au eliminat, rînd pe rînd, o serie de acțiuni concrete și au ajuns la esența unei parabole, a unei metafore. Este o piesă specială și, cînd spun specială, mă gîndesc în primul rînd la publicul francez, la publicul parizian pe care l-am cunoscut și pe care n-aș putea să-l consider neavizat sau neformat, dar foarte comod, care deja nu mai suportă teatru în teatru, nu mai suportă idei peste idei, coduri, metafore, parabole. Or, acest text are tocmai un astfel de conținut. În primul rînd, el propune un soi de teatru cu personaje ale căror condiții reale le descoperim abia în final. Sînt oameni simpli care în primele trei acte "joacă" roluri stranii, ca într-o defulare colectivă. Drama se consumă într-o casă (Hotelul...) în care toată lumea poate să vină să-și trăiască visurile pe care le nutrește. Personajul meu este cel al unei tinere fete dintr-un banlieue care trăiește dintr-un ajutor de șomaj, deci o blătă față într-o pereche deșirată de jeans, cu un walk-man, singura ei bucurie, și care, timp de trei acte, "joacă" rolul unei contese moldave stăpînite de dorința de putere, de a-și ridica poporul și de a moșteni tot ceea ce i s-ar fi cuvenit. Se pornește de la un conflict la granița franco-luxemburgheză, un conflict cu privire la construcția unei autostrăzi și, creîndu-se o fișe de teren neutru, se ajunge la constituirea celui mai mic stat din lume, pentru că cele cinci personaje ale piesei, animate de nebunia lor fabulatorie, capătă identități politice. Unul devine președinte, apoi dictator, altul devine ministru de Interne, altul devine ministrul culturii, ciudățenia transformărilor creînd și ipostaze comice foarte reușite. Putînd fi descifrată la mai multe nivele, piesa propune o dimensiune politică, una polițistă (există un personaj care dispăre la un moment dat, reapare apoi misterios, urmează o mică anchetă polițistă) și una mistică. Personajul care conduce întreaga acțiune se numește Jésus și este în permanent dialog cu divinitatea, reprezentată scenic printr-un televizor numit "Papa". Acest dialog coordonează, manipulează, de fapt, întreaga acțiune. Este o piesă care pune mari probleme și care solicită publicul. În sensul acesta spuneam că e o piesă deosebită, că nu este o piesă ușoară.

□ Pentru că ai vorbit despre aspectul politic al piesei, aș vrea să te întreb: care găsești că ar fi funcția socială a teatrului,

sau, mai degrabă, crezi într-o astfel de funcție socială? Trebuie să fie teatrul un examen al societății, o formă de exorcism al răului, sau ar trebui să fie un comentariu cultural asupra conflictelor sociale, eliberat de constrângerea veridicității? Crezi în teatrul care-și asumă total "perversitatea" esteticului sau gîndești că teatrul trebuie să fie (și) un diagnostician "curant"?

- Nu pot delimita aceste valențe despre care vorbești. Părerea mea este că, în orice caz, teatrul trebuie să fie un element dinamic al societății. Fie că el reflectă o anumită stare sau este mai puțin legat de conflictele cotidiene. Dar iarăși ajungem la un paradox. De fapt, cele două posibilități pe care mi le-ai enunțat, dacă le alături, formează un paradox. Nu poate exista o valență în absența celeilalte, pentru că nu poți demonstra un bine dacă nu există răul, nu poți demonstra albul dacă nu există negrul. Eu cred foarte tare în forța dinamică a teatrului și de aceea mă îndoiesc de valoarea spectacolelor rupte total de realitate.

- Văzînd de curînd cîteva spectacole la Paris și vorbind cu oameni de teatru de acolo, l-am întrebat dacă nu cumva tendința în teatrul momentului, la Paris, este aceea de a reveni către text, către valoarea cuvîntului literar, printr-o poeticizare a discursului scenic deodată cu încercarea de a reconsidera autonomia esteticului, de a depolitiza conflictul dramatic. Ei mi-au confirmat această observație, însă majoritatea dintre ei judecau noua atitudine ca o perversitate, ca pe un refuz de a fi lucid în fața realităților, dar mai ales a răului din societate.

- Da, pentru că un teatru care nu e dinamic...

- Eu tocmai mă lăsasem cucerit de "perversitatea" de moment a teatrului francez, însă prea puțini dintre critici mi-au împărtășit entuziasmul.

- În momentul acesta, trăind într-o societate contorsionată, convulsionată, într-o societate aprinsă, nu cred în spectacolele frumoase, estetizante dacă vrei. Nu cred în ele fiindcă nu le găsesc nici un rost. Prefer spectacole mai puțin realizate stilistic, dar care să aibă un punct de vedere, să însemne ceva în contextul vieții noastre sociale, politice.

- Încearcă să-mi vorbești despre condiția actorului francez, din ceea ce ai putut să-ți dai seama în cîteva luni, mai ales în urma contactului cu colegii tăi de la teatrul din Courbevoie.

- În primul rînd, ceea ce înseamnă la noi actor nu înseamnă la el actor. Statutul de actor angajat al unei companii, știi bine, nu există decît pentru cîteva zeci de actori în Franța, pentru cei de la Comedia Franceză. Deci, dintr-o dată apărăm în ochii lor cu ascendentul de a face parte dintr-o companie, eram deci o actriță extrem de serioasă.

- Care trecuse un examen.

- Exact, pentru că toți colegii mei, cei patru actori care mai jucau în spectacol, au fost selecționați în urma unei audii. Acolo nu poți obține un rol fără o audie, fără un concurs.

- Sînt sute de actori șomeri...

- Mi s-a spus că există un actor la trei mii care muncește. Bineînțeles, actorii se numesc cu toții. Dar majoritatea nu au urcat o dată pe scenă, deși au terminat o școală de teatru de ani de zile. Actorul se găsește într-un cu totul alt sistem decît cel de la noi. Profesional, pe acești colegi ai mei l-am simțit foarte dezorientați, în sensul că cel doi, trei ani de școală - depinde de școala pe care au terminat-o - nu-l fac să cunoască meseria în abc-ul ei. Sînt foarte tehnici și foarte reci, pe undeva. Nu știu dacă am găsit cuvîntul... foarte calculați mai degrabă. Niște actori care nu se investesc afectiv în actul scenic. I-am privit la repetiții și, pentru mine, era un lucru de neînțeles distanța lor față de personaj, față de text. Actorul român este obișnuit să se implice, să se dăruiască, trădînd, cred eu, ceva din structura mentală a neamului. Am tras, însă, o concluzie care zic că este importantă: este decisiv, cred eu, faptul că noi avem o școală unitară de actorie. Actorii români buni, sau mai puțin buni, se găsesc pe aceleași coordonate. Un actor român, fie el și mai slab, în momen-

tul în care urcă pe scenă știe să-și motiveze reacțiile, atitudinile, știe ce înseamnă relație scenică, știe că trebuie, și uneori știe și cum să gîndească pe scenă. Un actor francez, care a trecut de audii, de concursuri, în momentul în care a ajuns să joace un rol, nu știe exact care este rostul lui acolo. Se întîlnesc mai mulți actori absolvenți ai diferitelor școli de teatru, exponenți ai cîte unu stil actoricesc, pentru că fiecare școală cultivă un stil, și nu reușesc să se înțeleagă defel, nu pot cu nici un chip să facă o punte între posibilitățile lor profesionale, între ceea ce au învățat fiecare dintre ei și partener.

- În cazul acesta, regizorul trebuie să-și asume în întregime destinul spectacolului, preluînd totul, inclusiv ceea ce ar fi trebuit să fie contribuția actorului? Este, deci, un arhitect abstract, care conduce autoritar liniile spectacolului de la un capăt la altul, astfel încît relația actor-regizor este unilaterală?

- În cazul experienței trăite de mine, regizorul a manifestat o atitudine autoritară, impunînd între el și actori o relație unilaterală, cum spui, de dirijor. Pînă la un moment dat cînd, ajungîndu-se la un stadiu avansat, la "șnururi", în care apăreau situații ce nu se mai integrau în coerența spectacolului, pentru că nu-și găseau suportul afectiv, a trebuit să înceapă "să primească". Oricum, echipa era dispusă să asculte, să învețe. S-a creat un spirit de colegialitate extraordinar, fără orgolile cu care sîntem aici obișnuiți, pentru că, vezi, la noi, relația între colegi este total diferită. Cînd ajungi într-un teatru, aici, ești deja cunoscut din institut, toți actorii se cunosc de o viață, toți știu care e bun, care e prost, care a fost premiant, care n-a fost premiant... În clipa în care se întîlnesc, acolo, într-o trupă, actorii nu știu nimic unul despre celălalt. Se descoperă reciproc și faptul acesta e foarte util pentru lucrul la plesă respectivă.

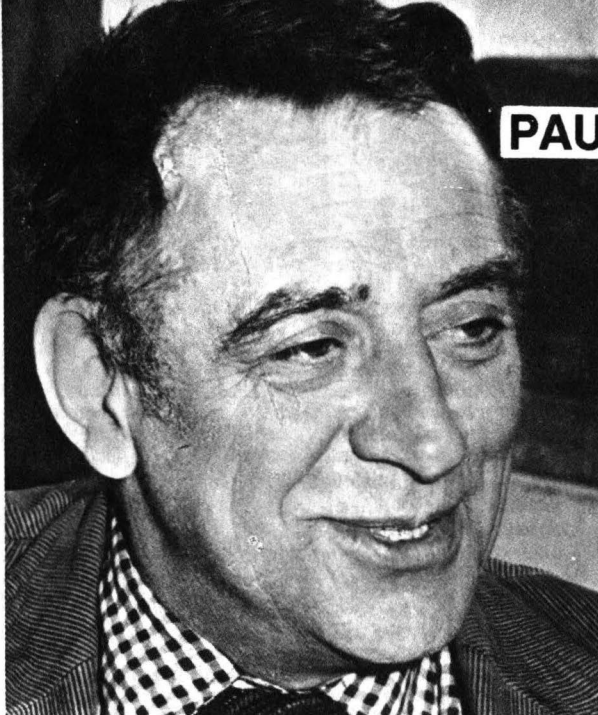
- Crezi că structura administrativă a teatrului românesc, cu companii fixe, are și avantaje față de cea din Occident - cu companii fluctuante și bazate pe accesul actorilor prin examene?

- Sigur că, discutînd la modul ideal, sistemul nostru ar avea avantaje. Fiecare teatru, dacă se bizuie pe actori importanți, poate să-și construiască un repertoriu de lungă durată, o structură, un stil ale teatrului. Dar, din păcate, nu toate teatrele românești își gîndesc așa viitorul. Financiar, însă, părerea mea este că aceste companii nu vor mai putea să supraviețuiască prin menținerea unei echipe întregi de actori. Nu se poate și nu e logic. Probabil vor rămîne cîteva teatre care-și vor permite să păstreze un nucleu de actori, cel mai important, în timp ce, pentru ceilalți, singura șansă va fi cea a contractelor pe un an, doi, trei, în funcție de performanțele lor. În orice caz, ipostaza administrativă actuală a teatrului românesc mi se pare că nu se poate și că nu e drept să mai fie perpetuată.

- După victoria de la Paris crezi că șansa îți va surîde și la teatrul bucureștean din a cărui trupă faci parte? Ți se va oferi un rol substanțial?

- Nu, nu cred. Dar, știi ce mi-aș dori acum? Nu mi-aș dori neapărat un rol mare, un rol principal, mi-aș dori să particip la un spectacol mare, care să însemne într-adevăr ceva pentru teatrul meu. N-aș vrea să mă duc să dau concurs la un alt teatru la care există un regizor mare. Aș vrea ca în teatrul meu să se întîmple un eveniment, iar eu să fiu ca o plectrică din marele edificiu și să mă pot mindri cu lucrul acesta. Simt că dacă aș juca într-un spectacol acum, la teatrul meu, nu m-aș putea mindri cu el. Este un semnal de alarmă, cel puțin pentru mine, un sentiment îngrozitor, dar pe care s-ar putea să fiu nevoită să-l accept. Aș dori să merg mai departe cu ceea ce am acumulat și nu să ajung să apelez iarăși la clișee vechi de treizeci de ani.

SEBASTIAN-VLAD POPA



PAUL BORTNOVSKI LA 70 DE ANI

METAMORFOZELE SPAȚIULUI SCENIC

După aproape patru decenii de la debut, scenografia lui Paul Bortnovski nu este ușor de definit. Nici lui Bortnovski nu-i plac definițiile - a vorbi despre "stilul" unui scenograf i se pare nepotrivit, atâta timp cât acesta trebuie să se adapteze necesităților fiecărui spectacol, opțiunilor fiecărui regizor. Cu o prezență emoțională îndelung elaborată, cu soluții ce înseamnă raționament profesional - niciodată la rece, dimpotrivă, încărcat de poezie (fie și de una a deriziunii), - decorurile sale au calitatea primordială de a ști să răspundă solicitărilor regizorale. Iar acestea au venit, de-a lungul anilor, din partea lui Liviu Ciulei, Dinu Cernescu, Valeriu Molescu, Lucian Pintilie, Horea Popescu, Crin Teodorescu... Ceea ce realizează Bortnovski este elocvent pentru modul cum își gândește arta ca pe o posibilitate de implicare onorată în măsura în care pune în evidență intenții scenice, particularitățile stilistice, viziuni spectaculare. Bortnovski se arată statornic preocupat îndeosebi de aspectele spațiale ale actului teatral, de structura tehnică a vizualității scenice, de stabilirea expresivității plastice în condiții de reprezentare și receptare specifice.

Arhitect prin formație - continuând să fie, între multiplele sale ocupații - Bortnovski va sesiza, nu o dată, deosebiri, dar și asemănări între funcționalitatea arhitecturii și cea pretinsă scenografiei. În ambele, constată "organizări de spații cu destinație determinată, reprezentarea, reeditarea interpretată a unor funcțiuni fizice din viață, satisfacerea unor necesități de mișcare în spațiul dat."

Succesiunea și transformările spațiilor de acțiune din spectacol stau constant în atenția scenografului ca o atrăgătoare performanță de polyvalență și coordonare. Desigur, exemplele ce pot fi amintite sînt prea numeroase pentru aceste rânduri. Tocmai elocvența tuturor ne permite, însă, a alege. Impunătorul dispozitiv din lemn și metal de la Moartea lui Danton de G. Büchner (1966) dispunea acțiunea pe două planuri principale, continuu raportate, legate prin scări de acces: sus, dominante, decisive, manifestările vieții publice; jos, momentele casnice, de intimitate sau de izolare. Altele fiind scena și tehnica sa, la Danton de Camil Petrescu (1974), modificarea spațială se va produce după alt principiu, nu prin impetuoasa rotire a turnantelor, ci prin înălțarea dinamică a cimpurilor vizuale cu deschideri variate, prin alternanța arilor de joc, diferite dimensiuni și amplasate, pe podiumul central ori extinse spre zone periferice, suprafețele și nivelele căpătînd o anume destinație semnificativă, lămurită prin repetiție.

În Moartea lui Danton transformările rezultau din mișcarea turnantelor cu viteză variabilă, determinată de ritmul fiecărui moment scenic, totodată din participarea pereților laterali, mobili, care primesc noi funcții, perfect coerente, asimilate în imaginea de ansamblu. Într-o montare de alte proporții, pentru drama lui Camil Petrescu, va fi păstrată mobilitatea - cu funcții similare - a plăcilor metalice, sursă de sugestii vizuale și sonore. Cursivitatea imaginilor este decisă, acum, de o altă tehnică, realizîndu-se "intenția unei implozii-explozii a solului scenic", după cum explica Bortnovski.

Soluțiile scenografului vizează continuu relația dinamică dintre spațiul scenic dat și cel scenografic, constituit sau în constituire prin apariția și modificarea elementelor sale, prin intrări și ieșiri de obiecte în cîmpul vizual - relație subtilă în acord cu modalitatea și climatul dorit montării. La Vizita bătrînei doamne de Dürrenmatt (1963), elementele de decor sînt introduse în scenă "la vedere", indicînd nu numai decadența orașului Gölten, dar și incisivitatea sarkastică a spectacolului. Acum, este conceput un spațiu demonstrativ (delimitat de fundalul caricatural), expus sub o lumină puternică, "brechtiană". De altă factură și rezonanță, în montarea piesei Nu sînt Turnul Eiffel de Ecaterina Oproiu (1966), spațiul fizic - platformă înălțînd în mijlocul publicului - primea, după necesitățile acțiunii sau ale stărilor emoționale urmărite, obiecte ori ecrane suspendate pentru proiecții de sugestie cromatică.

Așa cum mărturisea, Bortnovski caută deseori să obțină "un dispozitiv material prevăzut cu o anumită capacitate combinatorie, cu aptitudini de a genera spații". În diversitatea lui, poate fi închipuit ca în shakespeariana Poveste de iarnă (1964), unde un mecanism ingenios, mascat sub aparența unui dulap de un stil ornamental adecvat, își desfășoară ușile - panouri cu imagini naive în spațiul scenei, îl compartimentea, îl invadea, pentru a fi ceea ce voia reprezentarea, uneori simultană, în mai multe locuri, a acțiunii dramatice. Ca și modalitățile spectaculare, aspectele plastice ale "dispozitivului" diferă. În Caligula de Albert Camus (1980) se opta pentru un dispozitiv "sculptural" care trece printr-o serie de transformări, conducînd, pînă la urmă, la o impresie clară, la o concluzie certă. Sentimentul final este al unei treptate și inevitabile dezagregări, bucățile dalelor componente se îngrămădesc înform spre fundal, dezgolînd spațiul scenic, Bortnovski sugerînd astfel, din nou, un spațiu al morții, al sfîrșitului. Ideea se află și în însemnările făcute de el pe marginea decorului la Regele moare de Eugen Ionescu (1965): "planșeul de marmură, în care apăruseră faillile amenințătoare ale unui cataclism, se retrage lent în cele trei direcții", pentru a comunica "senzația obiectivă a consumării ultimelor vestigii ale vieții". Unul din contrastele utilizate frecvent, cu largă aplicare, va fi cel dintre spațiul abundent materializat și cel de o tulburătoare nuditate, ca în evoluția decorului la Livada cu vișini de Cehov (1967). Spațiul epurat, vidul care crește se asociază cu destrămarea, cu pierderea de sine, cu zvicnetele agonice și sfîrșitul. Camera goală, cu obloanele închise succesiv și lumina tot mai scăzută, în ultimul act, poate fi privită și ca o "carcasă halucinantă", din care viața s-a dus (cum sesizase, ceva mai înainte, Eugen Schiller în legătură cu spectacolul Vizita bătrînei doamne).

Scenografia lui Paul Bortnovski poate fi, totuși, mai exact înțeleasă în procedeele și soluțiile care o particularizează, dacă vom lua în considerație experiența sa de arhitect și dacă nu-l vom uita-o pe aceea - e drept, de scurtă durată - din cinematografie. Cînd își concepe decorurile, intenționează atît "organizări de spații", cît și un anumit "montaj" emoțional, semnificativ, al imaginilor scenice, propus încă din schițe. Nu pentru transferuri imposibile și inutil de realizat, ci pentru a preciza, în structura mobilă a semnelor vizuale elaborate, în dialectica lor densă, esențială, specificul expresivității spațial-temporale a actului teatral.

ION CAZABAN

LUNGUL DRUM AL LIMPEZIRII CONȘTIINȚEI

NĂPASTA de I.L. Caragi-
ale • **TEATRUL NAȚIONAL**
DIN BUCUREȘTI • Data pre-
mierii: 19 noiembrie 1992 •
Regia: Dana Dima • Sce-
nografia: Doina Levința •
Distribuția: Florina Cercel
(Anca), Damian Crîșmaru
(Dragomir), Claudiu Bleonț
(Ion), Claudiu Istodor
(Gheorghe).

La o sută de ani de la premieră, în 1979, comedia **O noapte furtunoasă** cunoștea o controversată punere în scenă - o viziune tragică, agonică. Drama **Năpasta** este înfățișată publicului ca farsă tragică la o sută doi ani de când a văzut pentru prima oară lumina rampei, înregistrând atunci o cădere, fiind taxată pripit drept "eroare dramatică" și reproșându-i-se "situațiile false, caracterele exotice, lipsa de acțiune, apariția deus ex machina a lui Ion" etc., deși a existat și o voce care a afirmat: "**Năpasta** este o farsă dramatică". La o analiză lipsită de prejudecăți, structura conflictuală dezvăluie similitudini extraordinare cu **O scrisoare pierdută**, finalul "dilemei din care nu putem ieși" rezolvându-se imprevizibil în spiritul "celeia mai rele dintre soluțiile posibile". Se consfințește astfel dispariția criteriilor valorice fundamentale și dezagregarea principiilor morale, iar aneantizarea simțului responsabilității și absurdul situațiilor monstruoase anulează pur și simplu umanitatea personajelor. Care personaje - paradoxal - sînt astăzi mai verosimile ca oricînd. Coborîta de pe pedestalul tragediei antice în cotidian și supusă deriziunii curente care însoțește orice acțiune contemporană, piesa cîștigă în forță tocmai datorită echivocului ce șterge

diferența dintre criminal și justițiar, dintre adevăr și mistificare. Dezgustul se pierde în amuzament, exasperarea sfirșește în indulgență, versatilitatea punînd semnul egalității între atracție și repulsie, între afecțiune și înmîncîte. Perversitatea se face în numele unei generalizate nebunii, ce-și depășește sfera noțională, invocată ca efect dar și cauză a iubirii și fricii, a remușcării, dedublării și răzbunării.

Alci și acum, după o lungă coabitare a victimelor și călăilor într-un sistem totalitar cvasipermisiv, nu mai poate fi contestată verosimilitatea unei ființe care acceptă să conviețuiască ani de zile cu ucigașul soțului ei numai pentru a aduna probe, pentru a obține confirmarea unei bănuiele. În condițiile în care relațiile umane iau forme tot mai groțesti, iar arbitrarul înlocuiește cumpăna dreptății, celula familială poate reflecta coșmarul vieții întregi, iar spectacolul poate deveni un studiu de patologie națională (argumente și în caietul-program, în eseul lui Marin Bucur, autor și al unei recente "Biografii a lui I.L. Caragiale"). Lentila ironiei amare o folosește scriitorul și în proză, la perceperea tragicului degradat, detaliind surparea interioară definitivă, prăbușirea în demență ("**O făclie de Paști**"), luminînd obscuritățile sufletului omenesc ("**Păcat**"), analizînd instabilitatea torturantă, panica sordidă ("**În vreme de război**"). Epurată de orice element rustic, montarea Danei Dima speculează aceste conexiuni cu opera caragialeană. Tema principală dublă - vinovăția criminală a protagonistului și patologia vindicativă a eroinei - înrudește piesa cu nuvela "La Hanul lui


Mînjoală". În spectacol cazuis-tica psihologică se încarcă de semnificații universal valabile tocmai pentru că, după un veac de istorie și civilizație, naturalismul pasionalității - aflată inițial în colimator - se întîlnește cu fantasticul chiar pe teritoriul naturii umane, iar existențialismul spațiilor închise în care "Infernul sînt ceilalți" continuă să-și afle confirmarea în expresionismul esențializării și abstracției. Aceste din urmă calități fiind și coordonatele reprezentăției care se desfășoară într-o scenografie insolită: pe orizontală, abia sesizabilă, o întunecată cruce a damnrilor, un arid teren accidentat al trase-elor interioare. "Oglinda" scenei e inexistentă, jucîndu-se în formula **en rond**. Rămîne să acționeze "oglindea" conștiinței publicului în contact direct cu Interpretii.

Departa de a mai fi o "implacabilă Nemesis", Anca Florinei Cercel arborează un strălucitor zîmbet al complicității la o crimă pe care nu doar a provocat-o, ci - probabil - a și încurajat-o. Eriîndu-se în judecător, operează arbitrar în marginea legilor și a bunului-simț, ghidîndu-se după subiectiva-i visceralitate, dar acționînd totuși cu prudență cerebrală. Consecvență în inconsecvență, eroina este un personaj modern, discontinuu. O dată cu asumarea distrugerii proprii vieți, nu înainte de a-și fi răspîndit în toți cei din jur monstruoasa neputință hamletiană, mecanismul aberant al răzbunării cu orice preț îi va pecetlui soarta, cum, de altfel, ea însăși anticipează: "Cine se prefăce atîta vreme așa, și să nu fi fost nebun, tot acolo ajunge... pînă la urmă tot nebunește". Cu





foto: a. rosenha

 florina cercel și claudiu bleonț



mici ticuri de om slab, credul și în ultimă instanță ridicol, îl prezintă Claudiu Istodor pe Gheorghe. Dragomir al lui Damian Crișmaru se înfățișează încă puternic, deși ros de un viciu ascuns care nu e nici beția, nici culpabilizarea. Instinctul de conservare îi e intact în ciuda regimului de hărțuire la care l-a supus suspiciunea nevastei, dar va claca în fața malversațiunilor tot de ea închipuite. O confirmare indirectă a justetei cheii stilistice adoptate este faptul că

atunci când Constantin Nottara, interpretându-l pe Ion, și-a propus să aducă în scenă "teroarea tragică", galeria a râs. Se intuia astfel funcția de revelator a eroului care, pe de o parte, polarizează anxietățile tuturor, pe de altă parte soluționează guignolesc și totuși dramatic problemele toate, fiindu-și lui însuși mîntuitor. Grima și costumația clovnescă îi conferă o ciudată aură hieratică. Caracterul convențional al acestui personaj-conștiință îl poartă cu

noblețea-i adolescentină Claudiu Bleonț, care continuă în mod original calea deschisă de Emil Botta, săvîrșind dramaticul ritual pe care Actorul, seară de seară, simbolic, îl oficiază, sfîrtecîndu-și în lumina crudă a reflectoarelor trupul, sufletul.

Evocînd o anume ancestralitate, ilustrația sonoră desemnează în eter perpetuarea nimicniciei, dar și implacabilitatea destinului.

 IRINA COROIU



INCREDIBIL!

COSMA, dramatizare de Jean-François Le Garrec după Panait Istrati • **ASOCIAȚIA PIRATE** (Franța) și **TEATRUL ODEON** • Data premierei: 21 octombrie 1992 • Regia și decorul: Jean-François Le Garrec • Costumele: Anne Lavedan • Distribuția: Françoise Le Meur (Florica), Dan Bădărău (Cosma), Gheorghe Visu (Ilie), George Ivașcu (Ieremia), Gelu Nițu (Arhontele), Mircea Constantinescu (Movilă, Străjerul, Omul cu pălărie), Alice Barb (Andrei, Soția lui Movilă), Ludovic Ciobuca (Cîntărețul).

Se împlinște câteodată să fii profet și în țara ta! Aflînd despre intenția Teatrului Odeon de a pune în scenă o dramatizare a povestirii **Cosma** de Panait Istrati, am exclamat, de față cu martori: "Mi-e teamă cînd mă gîndesc ce-o să iasă!". Explicația temerii? Proza lui Istrati, aliaj - unic în literatura noastră - de epic pur și lirism în același timp infuz și militant, nu se lasă transplantată pe solul altei arte; altminteri încetează de a mai fi ea însăși, devenind un monstruos hibrid în care culorile capătă stridență sau, dimpotrivă, se sting într-o monotonie descurajantă. Personajele ce se mișcă în lumea fabulos-concretă a scriitorului nu pot exista decît în viața reală (unde au trăit, aieva, toate) ori în viața imaginară a literaturii, unde le-a făcut din nou să trăiască, "povestindu-le", creatorul lor. Nicidecum la răscrucea acestor două teritorii, în viața fals reală a scenei. Iar faptul că filmul, evi-

dent mai apt decît teatrul să conjuge cele două tărîmuri, a izbutit să dea, cu ecranizarea scrierilor Istratiene, doar produse mediocre (**Codin și Ciulinii Bărăganului**) constituie un avertisment de care e greu să crezi că un artist conștient poate să nu țină seama. Și totuși...

Teatrul Odeon a decis, în condiții stranii (mie, oricum, neclare), să-și ofere firma, scena, atelierile și actorii, nemaivorbind de bunul renume cîștigat în stagiunea trecută, unui actor francez proaspăt convertit la regie (avînd la activ două spectacole montate în țara sa natală) și fascinat, după cum declară, de scrierile istratiene. Am luat cunoștință de aceste detalii din documentata foaie "Canava", redactată de Miruna Runcan și C.C. Buricea-Mlinarcic, pusă gratuit la dispoziția spectatorilor de către teatru și compusă de astă dată - **et pour cause** - în română și franceză. Căci, pare-se, Odeon-ului nu i-au fost de ajuns două handicapuri - un "proiect" riscant și un regizor neexperimentat -, așa încît le-a mai adăugat unul: realizarea spectacolului în două versiuni, una franțuzească, destinată a fericii publicul surorii noastre de gîntă latină, și una românească, pentru uzul conaționalilor. Știu că Istrati însuși și-a scris opera întîi în franceză, traducînd-o mai apoi, dar mă îndoiesc că la temelia întreprinderii teatrale stau rațiuni pur culturale; anunțatul turneu de circa o lună în Franța poate fi, în schimb, cheia multor enigme. Mai puțin a aceleia pe care o constituie prezentarea, deocamdată, în România doar a versiunii franceze (cea

"originală", de altfel, întrucît dramatizarea aparține chiar recentului regizor). Oricum, așa ni se acordă și nouă privilegiul de a asculta actori onorabili (Dan Bădărău, Gheorghe Visu, Gelu Nițu, Mircea Constantinescu) și studenți promițători (Alice Barb și George Ivașcu) chinuind limba lui Mollère și chinîndu-se cu ea în chip aproape neverosimil; singura actriță franceză din distribuție, Françoise Le Meur, nu luptă, ce-i drept, cu probleme de această natură, ci numai cu o înzestrare interpretativă insuficientă. Cît de ușor am fi trecut, totuși, peste nemulțumirile lingvistice dacă spectacolul ar fi avut ceva de spus! Dar nu are. Pe scena goală, în fața unei pinze ce reproduce un tablou al lui Clarette Wachel (decorul e semnat de același multilateral Jean-François Le Garrec), drapeți în costumele de operetă provincială "datorate" lui Anne Lavedan, actorii mimează fără entuziasm și credibilitate pasiuni clocotitoare, sentimente definitive, exaltări paroxistice - totul, într-o notă perfect falsă, decorativ isterică, materializînd, se vede, imaginea occidentală despre "sufletul balcanic". Unicele sunete nesupărătoare ce-ți mai relaxează auzul în timpul celor două ore interminabile ale reprezentației sînt melodiile populare, în genere bine alese, cîntate la vioară de Ludovic Ciobuca.

Îndeobște e plăcut să constăți că profețiile ți se adevăresc. Nu însă și atunci cînd realitatea, depășind, în rău, premonițiile, te face să exclami: "Incredibil!".

ALICE GEORGESCU

CLAROBSCUR MAI MULT OBSCUR

ACTORI ȘI TRĂDĂTORI de Tom Stoppard. Traducerea: Radu Băieșu și Tudor Mărăscu • **TEATRUL "NOTTARA"** • Data premierei: 16 octombrie 1992 • Regia: Tudor Mărăscu • Decoruri: Nicolae Ularu • Costume: Mihaela Ularu • Distribuția: Emil Hossu (Guildenstern), Constantin Cotimanis (Rosencrantz), Horațiu Mălăele (Actorul), Petrică Popa (Polonius), Viorel Comănici (Regele), George Alexandru, Cristian Șofron (Hamlet), Teodora Mareș (Ofelia), Victoria Cociaș (Regina), Sorin Cociaș (Horațiu), Bogdan Vodă (Un tragedian).

foto: cosmin bumbut



emil hossu, horațiu mălăele și constantin cotimanis

Are un sunet special pentru noi, azi, în România, o piesă scrisă în Anglia acum mai bine de douăzeci și cinci de ani, **Rosencrantz și Guildenstern sînt morți**, o piesă care glosoază în jurul ideii de manipulare a individului ce devine involuntar (dar pe deplin inconștient?) executor al crimei. De fapt, piesa lui Tom Stoppard, aceea care i-a adus notorietatea, are abia acum prilejul de a fi cunoscută de un public mai larg, prima sa montare românească, pe scena Institutului de Teatru, înregistrînd prin forța lucrurilor o audiență mai restrînsă.

Descoperirea piesei (cu un alt titlu, gîndit a fi mai comercial, probabil: **Actori și trădători**) constituie de altfel și principalul merit al spectacolului, de la "Nottara". Meritul nu se rezumă, desigur, la tema "de strictă actualitate", ci privește mai cu seamă calitatea literară, construcția dramatică de mare soliditate, deși se desenează din permanenta alternare de

planuri, dintr-un amestec rafinat al realităților: sau, dacă vrem, al ficțiunilor, pentru că segmentul de "realitate" al piesei are protagoniști pe eroii unei alte piese, deci al unei ficțiuni, pentru că personajele "reale" devin spectatori al unei piese de teatru, **Hamlet**, și anume al acelei scene care constituie, la rîndu-i, un moment de teatru în teatru. Pretutindeni domnește subtilitatea clarobscurului, unde orice "e așa dacă vi se pare", deși... cu toate că...

Poate că tocmai în acest punct regizorul Tudor Mărăscu a pierdut textul din mîină, poate că tocmai exigența de a figura cu maximă limpezime ambiguitatea a fost capcana pe care n-a putut-o ocoli. Spectacolul său nu e eronat, nu e "croit" prost, dar nici nu formulează vreo propunere. Se desfășoară cuminte și parcă indiferent, "vocile" lui au sunetul vătuit, lipsit de energie, de convingere.

Cu o excepție, chiar două, interpretarea ne-a amintit o ex-

presie mult vehiculată într-o vreme, împotriva căreia ne-am răsculat nu o dată, considerînd-o nedrept de nepotrivită. Acum, lată, ea se potrivește, pentru că expresia în cauză e "prestația actorilor". Într-adevăr, mai curînd "prestează" decît joacă (de data aceasta, pentru că i-am cunoscut pe fiecare și în altă lumină) și Emil Hossu, și Constantin Cotimanis, ca și Petrică Popa, Viorel Comănici, Teodora Mareș ori Victoria Cociaș. Cînd am spus "o excepție" ne-am referit la Horațiu Mălăele, al cărui personaj are robustețe, are mister, articulează scenic idei; cea de-a doua binevenită excepție e Cristian Șofron al cărui Hamlet "migrat" în piesa lui Stoppard are pe chip lumina tragică, are tensiunea interioară ce ne pot îndreptăți să ne gîndim și la Hamletui-Hamlet, nedislocat. Un merit ce nu poate fi trecut cu vederea.

CRISTINA DUMITRESCU

SĂ NU-ȚI FACI CHIP CIOPLIT...

TEATRUL SEMINAR, BIOS ȘI EROS de Petre Țuțea • **TEATRUL ODEON** • Data premierei: 20 noiembrie 1992 • Un spectacol de Dragoș Galgoțiu și Vittorio Holtier • Distribuția: Dragoș Păslaru, Camelia Maxim, Marius Stănescu, Diana Gheorghian, Mirela Dumitru, Constantin Cojocaru, Marian Ghenea, Mona Cioabanu, Ioana Abur și Zoltan Butuc.

Pentru publicul obișnuit (ceea ce nu înseamnă nicidecum publicul prost, ci pur și simplu publicul obișnuit), Petre Țuțea a fost o descoperire târzie. Postrevoluționară. Pentru cei mai mulți a fost și o dragoste târzie dar cu atât mai puternică. Așa după cum ea, această dragoste, a fost cu atât mai idolatră cu cât personalitatea lui Țuțea - propusă, chiar impusă de o tardivă,

restrînsă ca durată dar stăruitoare mediatizare - personalitatea lui Țuțea, așadar, surprindea prin simplitate, prin senzația unei depline accesibilități. Cu alte cuvinte, prin refuzul idolatrizării. Chiar forța sa de seducție, căreia era greu chiar imposibil să i te sustragi, venea parcă din uimirea (și încîntarea) de a descoperi că un "filosof" poate vorbi "pe înțelesul tuturor", că îți poate revela măreția creștinismului fără a te îmbrînci în țărîină, fără a te sili să-ți trîntești fruntea de pămînt ci, dimpotrivă, ajutîndu-te s-o înalți. Persoana lui Țuțea a venit către noi atunci cînd personajul Țuțea exista deja, a venit cu legenda, nu pentru a-și construi o legendă. Deși purta nimb (sau tocmai pentru că purta într-adevăr nimb), Țuțea a cutezat să ni se înfățișeze cu fes tricotat. Ni s-a arătat în halat și papuci, așa

cum puțini filosofi pot îndrăzni să ni se arate nouă, laici crescuți la școala lui Caragiale (ori, și mai grav, născuți de personajele lui), avînd deci mereu tentația unei distanțări ironice, degrabă convertibilă în batjocură iconoclastă la adresa celor sfinte - persoane, sentimente, idei, idealuri, credințe, tot.

Dacă am făcut aceste precizări, această lungă introducere, este pentru că de aici pornește, cred, spectacolul Teatrului Odeon, semnat de Dragoș Galgoțiu și Vittorio Holtier, cu **Teatrul seminar, Bios și Eros** de Petre Țuțea. Pornind de aici trebuie judecate meritele lui (nu puține, deloc neînsemnate) și în același timp neîmplinirile (destule și acestea). A propune o imagine scenică a **ideilor** lui Țuțea, act în sine cutezător dacă nu riscant, se dovedește fertil, extrem de interesant, chiar



dragoș păslaru (C)

foto: a. rosenthal





captivant pentru spectator atîta vreme cît figurarea plastică, sonoră alcătuiește doar **vehiculul** (inteligent, expresiv) al gîndului exprimat, atîta vreme cît are rolul de a închea o ambianță proprie dialogului, de a stabili o punte între operă și receptorul ei. Nu de a ilustra ideii, nu de a materializa abstracțiuni, ceea ce ar fi fost nu numai stupid, dar și imposibil. Din clipa în care, fermecat de propriu-i demers, spectacolul pierde din austeritatea expresiei și își pierde, mai cu seamă, sfiala, modestia în fața Cuvîntului, se alunecă spre un fel de festivism al imagini, spre o anume auto-admirație idolatră. Sînt exact "burțile" montării (expresie oribilă, dar uzitată în teatru tocmai pentru că exprimă "plastic" și precis un cusur), sînt exact zonele în care interesul spectatorului scade pentru că

imaginea nu mai este un vehicul al ideii ci, dimpotrivă, o piedică în receptarea ei. Cînd rezistă tentației vinovate de a-și face chip cioplit, spectacolul propune momente de admirabilă frumusețe și expresivitate; cînd nu uită că la început a fost Cuvîntul, cînd se "mulțumesc" să-l rostească logic, inteligent, și nu încearcă cu orice chip să "interpreteze", actorii izbutesc adevărate performanțe. Acest merit al modestiei convertite în expresivitate l-am descoperit mai cu seamă la Dragoș Pâslaru, Camelia Maxim, Marius Stănescu, Diana Gheorghian, Mirela Dumitru.

Printre riscurile pe care și le-a asumat spectacolul, pesemne din dorința de a explicita un text considerat arid, a fost și acela de a adăuga reprezentației propriu-zise o "morală". Este un risc, de la început, pentru că explicațiile

post-festum sună întotdeauna artificial pe scenă; riscul a devenit de-a dreptul anihilant pentru întregul spectacol prin neinspirata alegere a "domnului institutor" care ne-a moralizat și ne-a tot moralizat, explicîndu-ne nu cît de valoros e textul lui Țuțea, ci cît de incapabili sîntem noi să pricepem ceva, orice, pe astă lume. Băiețandru (al cărui nume nu era trecut în program) pe cît de blond, pe atît de important, a tot cioplit la propriu-i chip (de Petre Țuțea uitase de mult, spre beneficiul incontestabil al filosofului), vreme îndelungată, pînă ne-a amintit un detaliu pe care în timpul spectacolului îl uitasem cu desăvîrșire: că sîntem crescuți la școala lui Caragiale, iar unii dintre noi sînt carne din carnea personajelor sale.

C. D.

TEATRUL ÎN PAȘI DE DANS

CUTIA CU MOLII, revistă în dialect șvăbesc • **TEATRUL GERMAN DE STAT DIN TIMIȘOARA** • Data premierei: 16 octombrie 1992 • Regia: Darida István András • Scenografia: George Petre • Coregrafia: Maria Petre • Distribuția: Karina Reitsch, Ildiko Jarcsek-Zamfirescu, Claudiu Țăran - Wittrich, Anton Balazs, Wolfgang Ernst, Tatiana Sessler-Pălie, Diane Kalinkof, Enikő Benczo, Isolde Cobeți, Dana Borteanu, Harold Schmelz.

Am vrea să credem că opțiunea pentru un spectacol

de revistă (din care lipsesc balerinele) este de fapt opțiunea pentru varietate, la care se angajează în stagiunea recent începută Teatrul German din Timișoara. Nu putem vorbi despre un spectacol de teatru, pentru simplul motiv că partea "vorbită" devine aproape un pretext pentru antrenamente cîntece pe care se susține reprezentația. Spectacolul posedă și o serie de scenete, fără legătură între ele și de un haz îndoielnic.

Cei doi interpreți care duc "greul" spectacolului sînt (culmea!) cei care cîntă: Dana Borteanu și Harold Schmelz. Ei se sincronizează bine, au voci

plăcute și vădesc dezinvoltură. Uneori sînt chiar încîntători.

Pe scenă, într-un decor inspirat, se află orchestra care îi acompaniază pe cei doi soliști, în lateralele acesteia fiind dispuse două mese încărcate cu diferite "obiecte" mai mult sau mai puțin comestibile.

Actorii fac mai mult figurație (la propriu...), legănîndu-se în ritmul muzicii, ciocnind pahare și împărțind zîmbete. Se bea bere, se chiuie (șvăbește), astfel că atmosfera ne duce cu gîndul la Hanul Ancuței din emisiunile Televiziunii Române. De aici și pînă la teatru, însă...

MIHAI CLAUDIU CRISTEA

LUPTA REGIZORULUI CU AUTORUL

TEATRUL COMIC de Carlo Goldoni. Traducere de Polixenia Karambi • **TEATRUL "BULANDRA"** • Data premierei: 5 noiembrie 1992 • Regia: Silviu Purcărete • Scenografia: Mihai Mădescu • Muzica: Nicu Alifantis • Distribuția: Victor Rebengiuc (Orazio), Mariana Mihaela (Placida), Irina Petrescu (Beatrice), Petre Lupu (Eugenio), Ion Caramitru, Răzvan Vasilescu (Lelio), Ileana Predescu, Gina Patrichi (Eleonora), Luminița Gheorghiu (Vittoria), Virgil Ogășanu (Tonino), Ion Besoiu (Petronio), Petre Gheorghiu (Anselmo), Ștefan Bănică (Gianni), Paul Chiribucă (Sufleurul), Constantin Drăgănescu (Un paj), Mirela Gorea, Oana Pellea, Dan Aștilean, Cornel Scripcaru (Cîteva muze).

Literatura de comandă nu este, așa cum ne-ar plăcea uneori să credem, o invenție a epocii de care ne-am despărțit. Mai ales în materie de dramaturgie, autorii - cei mai mulți, "atașați" unei trupe și, nu o dată, ei înșiși oameni de scenă - au ilustrat de-a lungul timpului această realitate prin lucrări compuse în funcție de necesitățile imediate ale companiei (uneori, și de interesele neartistice ale cîte unu sponsor ce se chema pe-atunci mecenă ori protector). Că unele dintre aceste scrieri "ocasionale" poartă nimbul capodoperei și că majoritatea respiră robustețea lucrului bine făcut se datorează geniului sau măiestriei dramaturgului; nicidecum nobilei împrejurărilor ce le-au prezidat nașterea. Creația lui Carlo Goldoni oferă, în acest sens, un bun exemplu. Legat încă de tînră, din plăcere dar și din nevoie, de felurite trupe din

diverse orașe italiene, dar mai ales din Veneția natală (iar în ultimii ani al vieții, din Franța), s-a văzut constrîns să scrie mult și, de aceea, inegal. De pildă, în anul 1750 ar fi trebuit să compună (obligație contractuală!) nu mai puțin de 16 piese noi; a izbutit să termine (ori s-au păstrat) "doar" 13! Printre acestea se numără opere desăvîrșite, precum **Mincinosul** sau **Cafeneaua**, dar și texte comparativ neîmplinite. Un astfel de text este și **Teatrul comic**, în care fantezia autorului apare mai palidă; în desfășurarea conflictului - destul de liniar -, în construcția personajelor - în genere schematice, unele abia schițate - se simte parcă oboseala și graba. Piesa mai poate interesa astăzi în măsura în care ea conține, exprimate mai limpede (însă și mai "tezist") decît în alte comedii, elementele artei poetice goldonlene. Este vorba despre liniile directoare ale acelei reforme prin care Goldoni preconiza înlocuirea vechii comediei dell'arte, osificată și devenită împovărătoare ca orice inovație transformată în tipar, cu o formă dramatică vie, liberă de convenții: comedia realistă. Tristețea agoniei unei tradiții (reprezentată în piesă de trupa de actori a lui Orazio) și jubația nașterii alteia (întrupată de poetul Lelio) se împletesc și se rezolvă într-o veselă împăcare, cu intenții didactice prea străvezii însă pentru a fi și de efect artistic. În ce privește proiectele teoretice, scrierile neteatrale ale lui Goldoni sînt mult mai convingătoare.

Este de presupus, totuși, că tocmai ideologia piesei l-a atras pe regizorul Silviu Purcărete. L-a atras însă mai degrabă spre a o combate decît spre a o

servi; lucru firesc, dacă ținem seama de poetica personală a lui Purcărete, manifestată în montările de pînă acum. Într-adevăr, preferința sa marcată pentru imagne ca element esențial în spectacol, ca dominantă căreia toate celelalte componente (inclusiv textul dramatic) sînt ținute să i se supună necondiționat, intră în vizibil conflict cu demersul lui Goldoni, ce ținea, între altele, la restaurarea poziției cuvîntului în teatru. Faptul că din acest conflict de principiu a rezultat acum cîteva ani un spectacol interesant și agreabil precum **Plăteta** nu anulează observațiile noastre. La incandescența inspirației contrariile se pot topi într-o armonie nouă, neașteptată. Din păcate, această sinteză, pe cît de tulburătoare, pe atît de riscantă, se produce rar. În spectacolul Teatrului "Bulandra" nu s-a produs. De astă dată, în loc să se pună reciproc în valoare, Goldoni și Purcărete s-au diminuat reciproc. Somptuos-picturalele imagini scenice, rezultate din bunul-gust al scenografului Mihai Mădescu și din știința regizorului de a compune cu rafinament cadrul și de a-l lumina, nu au nimic a face cu textul; dimpotrivă, îl sufocă. Iar acesta din urmă, citit invers (Lelio, "exponentul noului", e ridiculizat, simpatia publicului fiind dirijată spre tabăra adversă), se răzbună, subliniind lipsa de motivație interioară a splendorii vizuale. În plus, arhitectura ritmică a mizanscenei se arată în suferință: vreme de trei sferturi de oră (din cele circa șapte sferturi cît durează), spectacolul parcă tot se pregătește să înceapă; iar cînd, în fine, a început și așteptî continuarea - se termină. E drept,





insatisfacțiile sînt în parte compensate de momentul final, care e nu numai foarte frumos, ci și purtător de sens: în scena pustie, scaldată într-o dulce lumină vesperală, au rămas doar, zburătăcind neajutorat, cîțiva porumbei - simbol al unei Veneții, al unei arte, al unei lumi

ce moare încet sub ochii noștri inutil înlăcrimați.

Ceea ce ne-ar fi compensat aproape cu totul insatisfacțiile enumerate ar fi fost excelența jocului actoricesc; n-a fost să fie așa. Actorii de la "Bulandra" ne-au obișnuit cu faptul că sînt ireproșabili; e firesc, așadar, ca

pretențiile noastre față de ei să pornească de la acest nivel. În sus. Or, singurul care s-a situat în zona unor asemenea așteptări a fost Virgil Ogășanu.

Am plecat de la teatru cu gustul nostalgic al ultimului tablou.

ALICE GEORGESCU

REGIA - O DULCE ILUZIE

BĂTĂI ÎN PLUS (EXISTĂ NERVI...) de Marin Sorescu • **TEATRUL DRAMATIC „I.D. SÎRBU” DIN PETROȘANI** • Data premierei: 31 octombrie 1992 • Regia: Dumitru Velea • Scenografia: Elena Buzdugan • Distribuția: Mihai Clita (Locatarul), Rozmarin Delica (Prietenul), Florin Plaur (Profesorul), Rodica Cernescu (Femeia în plus), Lerida Buchholtzer (Femeia necesară).

După opt luni de la ultima premieră (sarcina durează nouă...), echipa petroșăneană a reușit să aducă la rampă un nou spectacol. Ne-am fi așteptat ca după o atît de lungă tăcere (a mieilor) să avem în față o montare "de excepție", așa cum, de altfel, anunțau afișele teatrului.

Spectacolul are de toate: și sfori, și lumini, și muzică electronică, uneori și actori, numai regie nu. Nici nu ne miră. Dacă directorul teatrului nu s-ar încăpățîna s-o tot facă pe regizorul, poate că lucrurile ar sta altfel.

Contînd probabil pe cine știe ce efect (de seră), scena este dominată de decor, care are un "spectacol" al lui. Un scorpion de vreo cîțiva metri, garnisit cu un soi de tentacule de caracatiță, pune figurația la grea încercare. Capul scorpionului are plantată mustața lui Stalin (cîți or fi priceput?).

Accente dezgustătoare dobîndește imaginea cvasipermanentă a celor două femei (în plus și necesară), care se masează în manieră obscenă cu bucăți din creierul locatarului. Asta ar vrea să fie sfidarea supremă a individului oprimat de societatea comunistă. Nu lipsesc nici epoleții sovietici, și nici steagul cu secera și ciocanul, înfipt în coada scorpionului. Astfel, personajul central al piesei devine în mod paradoxal acest vis urît al scenografei (ori al regizorului).

Cel ce face regia spectacolului fragmentează nepermis și exasperant jocul actorilor cu acele penibile zvîrcoliri ale "fiarei", care nu produc nici pe departe efectul scontat.

Femeia necesară (Lerida Buchholtzer) se bronzează sub reflectoarele de putere și se unge(!) prin tot locul cu acea bucată de creier amintită mai sus, spre a nu se "prăji" prea tare. O sticlută cu bronzol ar fi fost mai nimerită.

Avalanșa de așa-zise sugestii deturnează atenția, mai ales că toată lumea face cîte ceva, ba joacă, ba se joacă, ba se plimbă cu cîrnați (!) prin scenă. Balonașe multicolore sînt legate de coada "animalului", ducînd cu gîndul la festivismul comunist. În viziunea regizorului Velea ele urmau să reprezinte niște rezervoare cu venin. Locatarul (interpretat de Mihai Clita) este victima

principală a hidrei comuniste care pătrunde (simbolic, bineînțeles) prin pereți precum balaurul din poveste, înghițind personaje (un preot se tînguie într-o colivie). Ne gîndim că mult mai bine ar fi fost ca regizorul să fi realizat două spectacole: unul mut (pentru imagine) și unul cu vorbe (pentru text și jocul actorilor). În versiunea dumnealui, imaginea înăbușă completamente textul sorescian.

Mihai Clita ne dovedește că știe să-și facă rolul și singur, însă asta se simte. Sîntem de părere că, lucrînd cu un regizor adevărat, actorul petroșănean ar putea să se redescopere. Peste personalitatea sa artistică a început să se așeze manierismul. Profesorul interpretat de Florin Plaur este credibil, expresiv; jocul interpretului este sigur. Ideea de a-l aduce în scenă într-un cărucior de invalid este una dintre puținele inspirate. Rozmarin Delica (Prietenul) joacă fără succes crisparea, rîde nefiresc, rămînînd departe de personaj. Jocul celorlalți interpreți e mai mult coregrafic.

Nu știm dacă folosirea exagerată a clișeeilor post-revoluționare nu a început cumva să obosească publicul. Asta numai el o știe. Ceea ce știm e că regia e o meserie grea și că nu e suficient să o placi tu pe ea.

MIHAI CLAUDIU CRIȘTEA

TANDRĂ RESUSCITARE

FARSE POPULARE AMBULANTE, texte stabilite de Jean Variot. Versiunea românească: Mihai Rădulescu • **TEATRUL NAȚIONAL DIN TÎRGU MUREȘ** • Data premierei: 3 septembrie 1992 • Regia: Victor Ioan Frunză • Scenografia: Adriana Grand • Muzica: Dorina Crișan Rusu • **Interpretează TRUPA PE BUTOAIE**: Mihai Gîngulescu, Mihaela Rădescu, Nicolae Cristache, Monica Rîstea, Rodica Baghiu, Cornel Frîmu, Radu Bânzaru, Vlad Rădescu.

Teatrul popular renaștentist, întemeiat preponderent pe vizualitate, a dispărut spre sfîrșitul secolului 18 (sau a degenerat în stereotipe reprezentății de bîlci dubios) și a fost redescoperit în secolul nostru cu un entuziasm suspect. Suspect - fiindcă izvora mai puțin din admirația pentru obiect, cît din dorința de a-l folosi în chip de berbece împotriva zidurilor între care se închisese teatrul "celălalt", al scriitorului, al elitei. Scena de scîndură e însă mai democrată decît scena lumii, astfel că, astăzi, teatrul cuvîntului și teatrul imaginii coexistă pașnic; mai mult, își împrumută unul altuia procedee, mijloace, motive. La noi, armistițiul încă n-a fost încheiat, cele două moduri fiind în continuare opuse în chip ritos. Un snobism invers face ca "spiritele înalte" să-l repudieze zgomotos pe cel dintîi și să proclame tot așa superioritatea expresivă a celui din urmă. Rezultatul: inflație de spectacole

frumoase și goale, pe de o parte, și de actori capabili să stea în cap și să meargă în mîlnă, să cînte și să danseze, dar înapoi să frazeze logic un text și să-l rostească inteligibil, pe de altă parte. Spectacolul lui Victor Ioan Frunză demonstrează palpabil netemeinicia acestei contradicții specioase.

Mal înțeli, prin faptul că regizorul și-a propus nu să realizeze o montare "în genul" teatrului popular, ci să reconstituie efectiv o reprezentație populară, să reînvie, fără lîfose și emfază, nu doar un fel de a face teatru, ci o atmosferă și o lume acum uitate ori, mai rău, imitate cu falsă dezinvoltură. Spectacolul este gîndit pentru a fi jucat în aer liber, scena, construită pe cîteva butoaie (de unde și numele echipei), e scena unor actori ambulanți, nu are pod sau culise, ci numai cîteva perdele pictate, sursa muzicii însoțitoare e așezată la vedere. Reconstituirea nu presupune însă copiere plată, și aici Victor Ioan Frunză aduce, cu discreție și cu o umbră de melancolie, privirea artistului contemporan, școlit pentru teatru în institute superioare: stilul picturilor sugerează modele ilustre (Breughel și Chagall sînt cel mai lesne recunoscutibili), costumele comentează, cu ironie sau cu haz, personajul (la acest capitol, Adriana Grand apare îndeosebi inspirată), muzica excelentei compozitoare Dorina Crișan Rusu trimite, prin sonoritățile pianului, către o altă splritualitate. Nu neapărat superioară,

nu preferabilă cu orice preț, ci pur și simplu alta, putînd trăi în liniște alături de culorile tari și de umorul frust al celeilalte. La rîndul lor, vizibil pătrunși de bucuria de a face altceva, deși încă tributari imaginii false despre teatrul popular mai degrabă decît tîlcurilor teatrului cult, actorii joacă viol, în genere cu aplomb; l-am remarcat pe Mihai Gîngulescu și pe Mihaela Rădescu, pe Monica Rîstea, Nicolae Cristache și Vlad Rădescu.

Reprezențața pe care am văzut-o, la București, la încheierea Festivalului "Caragiale", a avut loc în spatele scenei mari a Naționalului, unde Trupa pe butoaie și-a mutat, din cauza vremii urîte, spectacolul ce trebuia să se desfășoare, inițial, în fața teatrului. Transplantarea nu i-a fost prielnică. Ceva se pierduse, ritmul era adesea trenant, totul părea prea lung. Se petrecea întocmai ceea ce se petrece atunci cînd teatrul cuvîntului e jucat în așa-zisele spații neconvenționale, deschise. Dovadă că orice specie, botanică, animală ori artistică, are nevoie de oxigenul ei. Sau, poate, că resuscitățile născute din tandrețe n-au sorți de izbîndă? *Mutatls mutandls*, Victor Ioan Frunză a făcut pentru teatrul popular ce a făcut Carlo Gozzi încercînd să reanime, prin scrieri, commedia dell'arte. Gozzi n-a izbutit. Dar piesele lui sînt oare, de aceea, mai puțin frumoase?

A.G.



vlad rădescu (c)

imagini din spectacolul farse populare ambulante



mihai gingulescu (c)

rodica baghiu și nicolae cristache (c)



CE NE MAI SPUN MĂSCĂRICII ISTORIEI

CEZAR, MĂSCĂRICIUL PIRATILOR de D.R.Popescu • **TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA NEAMȚ** • Data premierei: 19 septembrie 1992 • Regia: Nicolae Scarlat • Scenografia: Maria Dulhan • Muzica: Dorina Crișan-Rusu • Distribuția: Marian Despina (Cezar), Liviu Timuș (Căpitanul), Ion Muscă (Piele), Cornel Nicoară (Grasul), Florin Măcelaru (Slabul), Cristinela Pădure (Dînsa), Radu Olăreanu (Piratul chior), Romeo Tudor (Piratul beat).

Ca orice artist care se respectă, D.R.Popescu își compune opera configurându-i de la început motivele și temele predilecte, fundamentale, dezvoltate apoi cu (și ca) variațiuni, de la o piesă la alta (și chiar de la un roman la altul). Revenirile, obsesive, vor constitui tot atâtea aprofundări, șlefuirii și iluminări ale acestor teme ("muzicale"), schimbarea fundalului istoric (la care se referă piesele sau în timpul cărui ele au fost scrise) neînsemnând și o schimbare obligatorie a registrului dramatic. El rămâne, preferențial, acela al parabolei groțeste, al amestecului sarcastic de tragic și comic, tocmai pentru că istoria se repetă, înlocuindu-și doar regii și măscăricii "făcători" de istorie pe seama celor ce, păstrându-și (mal mult sau mal puțin) inocența, sînt sacrificați cu bunăștiință. Un șir nesfârșit de crime, un șir nesfârșit de victime și de călăi ce-și dispută supremația în numele unei idei, al unui vis sau al unui ideal, de fiecare dată terfelite în sânge,

populează acest bine documentat univers halucinatoriu, animat de un suflu shakespearian, în cluda înconștențelor scriiturii, sancționate îndeobște de "foarfecele" regizoral.

Amatorii de compartimentări și delimitări - pe cît de categorice, pe atît de false - între literatura scrisă înainte și după (evenimentele din decembrie '89) vor fi inevitabil descumpăniți: dacă Robespierre și regele (1990) poate să pară scrisă înainte, și aceasta mai ales prin insistența circumscrierii în datele epocii, Cezar, măscăricul piratilor (1968) pare scrisă - datorită gradului ei de generalizare - mai curînd după, majoritatea spectatorilor percepend-o ca atare și aducîndu-i astfel un nebănuit elogiu. Cîți vor fi știind că premiera ei absolută a avut loc în 1968, în limba maghiară la teatrul din Sfîntu Gheorghe, urmată fiind în același an de premiera în limba română, la teatrul din Oradea, cîtă vreme - din motive lesne de înțeles - ambele spectacole au rămas foarte puțin cunoscute, pînă și specialiștilor?

Repunerea piesei în circulație, nu și a dramaturgiei lui D.R.Popescu în starea de normalitate - atît de greu de recucerit în epocile "post-revoluționare"! - aparțin lui Nicolae Scarlat și Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, pe care regizorul îl conduce cu îndrăzneală abilitate, nu numai managerială, ci și repertorială. (Am în vedere, între altele, prezența concomitentă în repertoriu a Operei de Witold Gombrowicz, în inventivul și reconfortantul spectacol al lui Cristian Peplno, și chiar actualizanta versiune a Scrisorii pierdute de Caragiale,

ambele vorbind, ca și Cezar, măscăricul piratilor, despre alci și acum, într-un limbaj teatral vizibil preocupat de modernitatea propriilor mijloace.)

Alegerea piesei Cezar, măscăricul piratilor nu e așadar cîtuși de puțin întâmplătoare: ea conduce la edificarea unui spectacol actual, invitînd insistent la reflecție, căci dacă "trimiterile" sau "aluziile" textului, plasat pe vremea lui Iuliu Cezar, erau valabile înainte și sînt valabile și după, înseamnă că, dincolo de revizuirea și reforme, există ceva care nu s-a schimbat, iar "neschimbarea" aceasta, fiind poate de cliclicitate istoriei, e cea mai îngrijorătoare. Pe de altă parte, constatarea ne-ar obliga să reconsiderăm și ceea ce prea comod numeam "trimiteri" și "aluzii", dovada universalității lor valabilități indicîndu-ne o pătrundere - cu acuitate - a Marelui mecanism al istoriei. Departe de a "cocheta" cu epoca sa, scriitorul i-a surprins invariantele, aceleași ieri ca și azi, de unde și gustul amar al replicilor sale aforistice, transgredind condițiunile sociale care le-au generat. Căci în Cezar, măscăricul piratilor, ca și în Robespierre și regele, va fi vorba de tiranie și libertate, de putere și de "justificările" crimelor ei, mergînd pînă la condamnarea la moarte a unui om pentru ceea ce el ar putea să devină.

Spectacolul pietrean, urmărit pe scena Teatrului "Bulandra", în timpul Festivalului "I.L.Caragiale", dar în afara concursului, a justificat o atare selecție prin interesul deosebit al textului și onorabilitatea montării, care n-a dispus însă de un actor suficient de robust





profesional pentru dificilul rol al lui Cezar. Cu prea dese momente de "enervare" factice, cu o dicțiune deficitară, precipitând cuvintele pînă la a le face uneori ininteligibile, Marian Despina a intuit totuși bine rolul și s-a apropiat de datele sale esențiale, fără a-i conferi însă greutatea și aura de care cu siguranță ar fi avut nevoie.

ROBESPIERRE ȘI REGELE sau ÎMBLÎNZIREA DREPTĂȚII de D.R.Popescu • **TEATRUL TOMA CARAGIU DIN PLOIEȘTI** • Data premierei: 5 noiembrie 1992 • Regia: Emil Mandric • Scenografia: Mircea Ribinschi • Distribuția: Ionuț Antonie (Robespierre), Corneliu Revent (Goupilleau de Fontenay), Simona Stan (Ludovic).

Nici Robespierre..., la Ploiești, în regia onestă a lui Emil Mandric, n-a avut parte de un mai strălucit interpret al rolului titular, tinărului Ionuț Antonie fiindu-i aproape imposibil să ne convingă vreo clipă că el e cel ce gîndește textul pe care-l spune. L-a avut ca partener pe experimentatul și valorosul actor Corneliu Revent (Goupilleau de Fontenay), aici de o autoironie atotcuprinzătoare. În copilul Ludovic (cel care n-a mai apucat să fie al XVII-lea), salutăm debutul promițător al Simonei Stan, dovădind certe calități scenice (i-am reproșat doar faptul că devine "prea" copil, uitînd de gravitatea firească a celor mici). Bine intenționată dar sărăcăcios realizată, scenografia lui Mircea Ribinschi.

Revenind la spectacolul de la Piatra Neamț, trebuie să

spunem că trupa e încă subțire și excesiv de "subțiată", în ciuda eforturilor directoriale ale lui Nicolae Scarlat. Mulți actori dau impresia că se joacă, de ani de zile, doar pe ei înșiși, sfîrșind prin a fi distribuiți chiar în virtutea acestui fapt. E cazul actorilor Cornel Nicoară (Grasul) și Florin Măcelaru (Slabul), dar și al mai tinerilor Liviu Timuș (Căpitanul) și Romeo Tudor (Piratul beat), ultimii măcar cu un aplomb (parțial) compensatoriu. Nu lipsită de interes, dar săracă în nuanțe e compoziția

lui Ion Muscă (Piele). Cea a lui Radu Olăreanu (Piratul chior) are, intermitent, și haz. Înviorătoare e prezența scenică a tinerii Cristinela Pădure (Dînsa), fără îndoială una dintre cele mai interesante și mai înzestrate "recente" achiziții actricești ale acestui teatru. Descurcîndu-se din mai nimic și din te miri ce, scenografia Mariei Dulhan reușește să fie măcar sugestivă.

Dar unde e pofta de joc, a tuturor, de odinioară?

VICTOR PARHON

OGLINZILE TIMPULUI

PIAF, spectacol de café-concert după amintirile lui Edith Piaf • **TEATRUL NAȚIONAL DIN TIMIȘOARA** • Data premierei: 3 noiembrie 1992 • Regia: Nicoleta Toia • Scenografia: Emilia Jivanov • Distribuția: Aurora Simionică (Piaf).

Putem bănuî, fără a ne înșela foarte tare, că, după ce a pășit dincolo de pragul primei tinerii, o actriță cochetează măcar în gînd cu rolurile maturității artistice. Unul dintre acestea poate fi considerat Piaf. După prestația excelentă din *Joc de pisici* Aurora Simionică abordează acest rol în momentul unei reale ascensiuni de formă.

Cu totul deosebită mi s-a părut ideea regizoarei Nicoleta Toia de a duce spectacolul în holul cu oglinzi al teatrului. Astfel, atmosfera de café-concert e asigurată, întrucît acolo se află barul. Încă de la intrare, pianul la care actrița interpretează fragmente lirice invită

într-un interior de o intimitate aparte. Menu-ul cu premierele stagiunii poate fi citit la lumina veiozelor policrome, aburii cafelei se contopesc în aer cu fumul de țigară.

De la începutul ușor ezitant și pînă la finalul entuziasmant, Aurora Simionică traversează permanent spațiul, de la zîmbetul complice la lacrimile dublate în oglinzi, de la șoaptă la disperare. Vocea lui Edith Piaf se filtrează prin farmecul personal al actriței.

E de remarcat lipsa stridențelor, deși textul (generos, desigur) poate oferi asemenea capcane. Regizorarea joacă totul pe o carte: profesionalismul interpretei. Constatăm că nici nu greșește. Dimpotrivă.

Scenografia Emiliei Jivanov e expresivă. Un fotoliu al amintirilor, o măsuță și un pliant, incluse în decorul oglinzilor, constituie elemente suficiente pentru o călătorie în timp.

M.C.C.

TEATRUL DRAMATIC DIN BAI A MARE ÎNTRE NE-PROFESIONISM ȘI PROFESIONALITATE

Într-un moment în care pînă și sportul face pasul decisiv către "profesionalism", teatrul românesc pare dispus, pe alocuri, în ceea ce privește statutul actorilor, să renunțe la reperul instituțional al breslei. Fenomenul trebuie, însă, tratat cu maximum de precauție: paradoxal, deși **neprofesioniști**, mulți actori de la teatre mai mici din provincie nu pot fi judecați trecîndu-li-se cu vederea un anume grad de **profesionalitate**, consecință a experienței acumulate de-a lungul stagiunilor teatrale cărora le-au fost, prin forța lucrurilor, protagoniști. La sărăcia materială postrevoluționară a acestor teatre se adaugă, probabil în chip firesc, mefiența regizorilor de valoare față de **ne-profesionalismul** trupelor, astfel încît directorii sînt nevoiți să recurgă la amabilitatea unor "coordonatori în scenă" **profesioniști**, dar vădit lipsiți de **profesionalitate**. Să ne imaginăm, așadar, care pot fi rezultatele unei asemenea colaborări: regizori **profesioniști** lipsiți de **profesionalitate**, pe de o parte, și actori **ne-profesioniști** dar cu un grad de **profesionalitate** cucerit... Dacă acceptăm și aserțiunea potrivit căreia "nu există actori buni sau slabi, ci actori utili" (Cristian Hadjiculea), atunci concluzia care se impune în chip necesar precizează etiologia unei crize generalizate (cu cîteva excepții) a teatrului românesc din provincie - absența regizorilor capabili să confere stagiunilor relief valoric și succesul de public. Care sînt, în acest caz, strategiile directorilor de teatru și ale secretarilor literari? Ei tatonează disponibilitățile culturale ale publicului propunînd titluri fie derizorii, fie aparținînd mării dramaturgii, de cele mai multe ori într-o formulă repertorială hibridă; însă "utilitatea" de principiu a actorilor nu reușește să depășească ineficiența exegezelor scenice. Este și cazul Teatrului Dramatic din Baia Mare, ale cărui "complexe" se circumscriu punct cu punct observațiilor de mai sus.

Punînd într-o lumină oarecum

favorabilă **neprofesionalismul** actorilor, există pericolul de a fi bănuït de subversiva nostalgie a "libertății de expresie" cultivată de "masele largi" în festivalul "Cîntarea României". A te referi însă la caracterul uneori subcultural al producțiilor teatrale de la Baia Mare, a opera deci cu rigoarea argumentului critic necenzurat de natura anumitor circumstanțe - mai grave și mai profunde chiar decît eșecul artistic repetat - înseamnă a proba mai curînd cinism și suficiență. Se impun, deci, cîteva precizări.

Directorul teatrului, scriitorul Mircea Marian, trăind nostalgia vremurilor cînd la Baia Mare se jucau piese montate de Liviu Ciulei, probabil și pe aceea de a-i fi avut în trupă, înainte de decembrie '89, pe Cerasela Stan și Dan Aștilean, își întemeiază, astăzi, eforturile pe o garnitură restrînsă - nici unul dintre actori nefiînd absolvent al vreunei școli superioare de teatru. **Profesionalitatea** lor incontestabilă se arată, în chip tragic, a fi deopotrivă consecința unei experiențe a scenei, calculabilă în ani (poate chiar decenii), dar și a unei uzuri produse de fatala inconsistență a reperelor interioare ce reglează autocontrolul. Stimabili pentru devotamentul lor față de teatru, dar și pentru disponibilitățile probate sînt actori mai vîrstnici, precum Dana Ilie și Antoniu Paul, alături de o echipă de tineri, unii dintre ei excepțional dotați. Aceștia, însă, fie că nu au reușit la examenul de admitere la institutele de teatru, fie că s-au integrat direct unui ritm susținut al îndatoririlor repertoriale, și-au amînat sistematic emanciparea profesională. Lui Dan Rădulescu, fără îndoială vedeta teatrului băimărean (și o virtuală vedetă a teatrului românesc), Loredanei Hotea sau Lillanei Cîrcel, a căror vîrstă gravitează în jurul a 25 de ani, dar și lui Lucian Prodan, Valeriu Doran sau Nelinei Mojolic-Fekete le-ar fi binevenit un sprijin moral din partea criticii de specialitate și, de ce nu?, poate chiar un ajutor concret, din partea Secției de critică

a UNITER, capabilă să-și exercite aplicat funcțiunile. S-ar pune, astfel, la încercare **predispozițiile participative** ale amintitei Secții de critică. O soluție de stimulare a interesului tinerilor actori pentru școala superioară de teatru s-ar putea imagina - dacă nu neapărat prin acordarea de burse compensatorii pentru reducerea normelor în teatru - cel puțin prin crearea unui sistem **obligatoriu** de stagii de pregătire pe lîngă profesorii de la institutele bucureștene sau din țară. Ele ar atenua, oricum, stridențele inerente unei pregătiri sumare și ar favoriza ascensiunea spre performanță a unor actori remarcabili astăzi doar prin virtuozitatea "scintilantă", infructuos alternată cu inadecvări grosolane la "regula jocului" (Gică Andrușca, Victor Mușețeanu). Pentru că, altminteri, "școala" experienței nemijlocite a teatrului băimărean, în condițiile evocate mai sus, ce alternativă propedeutică sau de elevată inițiere le oferă prin pedagogia implicită a fiecărui demers regizoral?

SINGURĂTATE ÎN DOI

DOI ÎNTR-UN BALANSOAR de William Gibson. Traducere: Radu Nichita • **TEATRUL DRAMATIC DIN BAI A MARE** • Data premierei: 20 octombrie 1992 • Regia: Kovács Ferenc • Scenografia: Dana Urdă • Distribuția: Lucian Prodan Jerry), Dana Ilie (Gittel).

Mărturisindu-mi fascinația de a fi participat, sub conducerea regizorului Kovács Ferenc, la montarea spectacolului **Doi într-un balansoar** după William Gibson, tînărul actor Lucian Prodan trăda complexul de care aminteam: absența reperului axiologic interior. De unde s-ar deduce cinismul judecății critice, incapabilă să accepte fireasca impresionabilitate a actorului la





disponibilitățile charismatice sau chiar teoretice ale celui ce dirijează spectacolul. Fără ca acestea din urmă să fie numai o clipă puse sub semnul întrebării, problema este, însă, discutabilă în alți termeni; ea privește acordul dintre satisfacția sau insatisfacția intimă (provocată de natura colaborării cu regizorul) și performanța estetică. Spectacolul nu oferă prin nimic temei de exaltare și jubilație.

Drama singurătății, sentimentul evaporării identității sub presiunea monstruosului megapolis new-yorkeză capătă în spectacolul realizat de Kovács Ferenc aspectul unei confruntări a două caractere marcate de schematism. Inadecvarea reciprocă a celor două personaje, Gittel (Dana Ilie) și Jerry (Lucian Prodan), pare a fi atribuită de regizor nu atât unei profunde neliniști existențiale a fiecăruia, motivată și de jocul incert și periculos al biografiilor obsedante (Jerry, deși în divorț, trăiește suferința unei mari iubiri ratate), cât, mai degrabă, unor stereotipuri temperamentale. Jerry, părăsind mediul favorizant al bogatei sale neveste, ce-l permitea să exercite o meserie bănoasă, se regăsește în promiscuitatea maghernitei new-yorkeze, într-o stare de irascibilitate ce nu-l va părăsi pînă la sfîrșitul spectacolului. Mînelui lui monotone Dana Ilie îi opune, prin Gittel, un personaj de o simplitate, aș spune, la granița indecenței. Nici o insinuare a feminității nu pare să "moduleze" comportamentul acestei femei într-adevăr simple, capabilă totuși (și din pudoare) să-și înfrîneze preaplinul sufletesc sub aparența detașării și indiferenței. Motivația interioară este ceea ce le lipsește celor doi actori: Jerry îi telefonează lui Gittel, în debutul spectacolului, dintr-o nervozitate exacerbată căreia îi va rămîne captiv, în chip mecanic, preț de două ore și jumătate, în vreme ce Gittel se prinde în jocul conversației prin cablu fără a sugera vreun temei sufletesc sau rațional. Sentimentul aven-

turii, fascinația necunoscutului, curiozitate, un pretext pentru a umple singurătatea? Nimic din toate acestea. Personajele vor evolua sub bagheta lui Kovács asemeni unor marionete, în regimul unor nocive predeterminări caracterologice și de temperament ce vor oculta **devenirea** spectacolului. Astfel încît "asistența", în pragul atipicului, nu mai distinge decît pendularea schematică a două personaje spectrale între armonia precară a întîlnirilor și refluxul inevitabil al izolării lor. El - mînos și impulsiv, ea - rudimentară, dar fără acel farmec al simplității.

ȘANTAJ ȘI BUNE INTENȚII

ȘANTAJ de Ludmila Razumovskaia. Traducerea: Lia Crișan și Tudor Steriade
• TEATRUL DRAMATIC DIN BAIJA MARE • Data premierei: 22 septembrie 1992
 Regia: Petru Mihail
 Scenografia: Dana Urdă
 Distribuția: Olga Sîrbul (Elena Sergheevna), Dan Rădulescu (Volodea), Victor Mușeteanu (Pașa), Nelia Mojolic-Fekete (Lidia), Gică Andrușca (Vitea).

Sînt incontestabile bunele intenții ale directorului Mircea Marlan, prin care acesta propune publicului din Baia Mare un repertoriu destul de variat, interesat fiind și de **impunerea** unor piese a căror problematică transcende dimensiunile existenței sociale contemporane. Alături de **Doi într-un balansoar**, pe afișul repertoriului mai pot fi întîlnite spectacole cu **Dresoarea de fantome** de Ion Băleșu și **Șantaj** (Dragă Elena Sergheevna) de Ludmila Razumovskaia. Însă, în condițiile schițate mai devreme, Mircea Marian nu deține, în chip fatal, și soluția bunei slujiri a meritorilor sale intenții.

Asemeni lui Kovács, prezența regizorului Petru Mihail la Baia Mare nu izbutește să potențeze profesionalitatea (fie ea și

"neprofesionistă") a actorilor. În **Șantaj**, el se regăsește într-o formulă guvernată de imprecizie pentru simplul motiv al inadecvării interpretelor la reperele din partitura dramaturgică. Gică Andrușca ne propune în rudimentarul Vitea (pentru care diabolicul Volodea pune la cale șantajarea profesoarei Elena Sergheevna - Olga Sîrbul) un personaj zglobiu și inconsistent, lipsit de hazul involuntar al celui sărac cu duhul. Creează, în schimb, o scenă involuntar comică în momentul final, prin felul poticnit în care își cere scuze Elenei Sergheevna. Pașa (Victor Mușeteanu), poate exponentul cel mai tipic al noii generații (generația '80 în raport cu generația '60 a profesoarei) ca produs deopotrivă al mentalității statului sovietic și al refuzului vehement al acestei mentalități, nu este înțeles prin substanța sa exponențială - o tipologie incertă, a inconsecvențelor defnitorii, a poltroneriei amestecate cu radicalitatea etc -, ci printr-o grilă reducționistă ce-l accentuează aspectele caracteriale cele mai odioase. Revoltei sale interioare i se substituie, aproape în exclusivitate, impulsivitatea banditească.

Cinismul machiavelic al lui Volodea, cel ce obține cheile de la seiful cataloagelor - atât de necesare lui Vitea și Pașa pentru a trece clasa - chiar și cu prețul morții Elenei Sergheevna, apare, în fine, cît se poate de onorabil întruchipat de Dan Rădulescu, poate cel mai "inspirat" actor în spectacol, oricum punctînd cu eficiență tensiunile dramatice cărora le este protagonist. Este elementul de contrast și coerență într-o însăilare scenică dezînată, împănată copios cu rosturile ale actorilor cu spatele la public, într-un spațiu de joc ce se răsfrînge dizgrațios în extremitățile scenei, debordînd desenul esențializat al scenografiei. Se cuvine, desigur, o remarcă întru totul admirativă privind scenografia spectacolelor **Șantaj** și **Doi într-un balansoar**, aparținînd pictoriței Dana Urdă.

BUENOS DIAS PER TUTTI

SAMBA BRASIL de Mircea Marian • **TEATRUL DRAMATIC DIN BAI A MARE** • Data premierei: 30 octombrie 1992 • Regia: Petru Mihail • Scenografia: Elena Forțu • Distribuția: Teofil Turturică (Dobrescu), Antoniu Paul (Ștefănescu), Gheorghe Lazarovici (Manole), Loredana Hotea (Cioapatra), Gică Andrușca (Dragoș), Liliana Cîrcei (Pamela), Valeriu Doran (Neagu), Dan Rădulescu (Tașcu), Nelia Mojolic-Fekete (Cerasela), Victoria Blankenberg (Doamna Dobrescu).

Pentru cine a văzut **Jaguar**

party de Dinu Grigorescu la Teatrul Urmuz vor fi mai ușor de aproximat valențele dramatice ale "farsei în două părți" de Mircea Marian, **Samba Brasil**, al cărei spectacol a fost montat tot de Petru Mihail. Alături de piesa lui Dinu Grigorescu, **Samba Brasil** are toate șansele să inaugureze o specie dramatică post-revoluționară corespunzătoare pamfletului social – prin excelență discursiv, alcătuit pe inciziune critică a replicilor – cultivat în anumite medii culturale (nu tocmai de prim plan) occidentale. Considerată în ziarul "Graiul Maramureșului" drept "literatură pe teme de cea mai strîngentă actualitate" și structurată pe rapelul aluziv la "procedee teatrale mai vechi - cînticele bunăoară, din piesele bardului de la Mircești, son-

gurile din comediile politice ale lui Brecht", **Samba Brasil** propune publicului, de fapt, un scheci (să nu uităm că prioritatea genului o dețin celebrii Stela și Arșinel, Nae Lăzărescu și Vasile Muraru) "gonflat" la dimensiunile unei reprezentații tradiționale de teatru. Aproape trei ore (de spectacol), membrii Casei de modă Europa "dezbat" problema delegării unui reprezentant al firmei la Carnavalul de la Rio, timp în care conflictul demască oportunismul și licheлизмul post-revoluționar, mentalitățile legate de noile obsesii politice, totul într-o succesiune destul de strînsă de gaguri, exhibînd o terminologie jurnalistică fără omisiuni: teroriști, 16-22, nomenclatură (veche și nouă), nu ne vindem țara, dolari,



MOLDOVENII, ÎNTRE IMPORTURI ȘI PRODUCȚIE LOCALĂ

Teatrul din Republica Moldova a început să devină parte integrantă a mișcării teatrale din România atît prin participări constante la felurile festivaluri de dincoace de Prut, cît și prin angajarea efectivă, ca salariați, a unor actori basarabeni în numeroase instituții de spectacol din țară. E o realitate încurajatoare, ce presupune însă, pe de altă parte, abandonarea exclamațiilor sentimentalist-euforice inițiale și, în consecință, judecarea produselor artistice oferite de teatrele moldovene cu aceleași instrumente critice pe care le folosim în aprecierea oricărui spectacol "de-al nostru". Ceea ce poate să nu fie întotdeauna plăcut pentru beneficiari...

ABSENȚA GÎNDULUI

Gestul Teatrului "Luceafărul" din Chișinău de a pune în scenă **Regele Lear** ni s-a părut de la

REGELE LEAR de Shakespeare. În românește de Mihnea Gheorghiu • **TEATRUL "LUCEAFĂRUL" DIN CHIȘINĂU** • Regia: Ioan Ieremia • Scenografia: Nicolae Andronatii și Ioan Ieremia • Distribuția: Vasile Constantin (Lear), Vasile Zubcu (Regele Franței), Valentin Turcanu (Ducele de Burgundia), Vitalie Cărăuș (Cornwall), Vladimir Zaiiciuc (Albany), Filip Dascăl (Kent), Pavel Iațcovich (Gloster), Gheorghe Pietrar (Edgar), Vlad Ciobanu (Edmund), Iurie Negoită (Curan), Sandu Aristin-Cupcea (Oswald), Speranța Cocîrlă (Goneril), Maria Doni (Regan), Anjela Cărăuș, Tatiana Lazăr, Sofia Cibotaru (Cordelia).

bun început temerar, știut fiind că piesa e una dintre cele mai grele din dramaturgia universală. Iar faptul că regia îi aparținea lui Ioan Ieremia (fost ori poate încă actual "director artistic" al trupei) nu era deloc de natură să ne liniștească, întrucît o montare de-a sa cu același text, acum cîțiva ani, la Naționalul din Timișoara, ne suscitase obiecții majore. Cu siguranță - am gîndit - va fi o "reluare", tot se poartă... Spectacolul ne-a contrazis net optimismul. Dacă în montarea timișoreană se lăsau, cum-necum, descifrate cîteva idei -

cel puțin discutabile, dar "eu respect Ideile", vorba lui Cațavencu -, de astă dată absența gîndului regizoral ni s-a părut cea mai evidentă caracteristică a desfășurării scenice. Afară doar de cazul că luăm drept gînd costumarea tuturor bărbaților în ȧrari și cămeșoale încinse cu brîie de care spînzurau teribile cuțite, destinate duelurilor cavaleriești; ori împodobirea acelorași cu mărețe cușme de oale țurcană și cu un sol de încălțări (gen *après-skis*) din același material. Regizorul semnează și scenografia, alături de Nicolae Andronatii; de ce va fi





sexy-club, măi dragă, privatizați, economie de piață, securiști, sereiști ș.c.l. Se desprind, totuși, câteva tipologii bine creionate ale actualității, cum ar fi vechiul activist reformat, agresiv și încă nostalgic - Manole (Gheorghe Lazarovici), pățimașul politic - Dragoș (Gică Andrușca), frivola copleșită de tentații hormonale de tip nou - Cleopatra (Loredana Hotea) etc. Ce folos, de vreme ce aceste tipologii se circumscriu unei tentative de a "descreți frunțile" oamenilor (după cum se precizează în cronică din "Graiul Maramureșului") prin neaoșismul umorului gros, nefiltrat de o judecată mai profundă asupra lumii românești contemporane? În vreme ce comedii caragialiene (pentru a lua modelul suprem) sublimează o dimen-

siune a spiritului românesc nu tocmai meritorie, determinînd, pentru spectator, o rectificare de principiu a devenirii sale etice, tipul de spectacol **Samba Brasil**, cabaret politic cultivînd "autenticismul" prin ștergerea graniței dintre realitatea cotidiană și estetic, își infirmă automat intențiile critice. Spectatorul simplu se va regăsi mereu într-o postură cît se poate de confortabilă, în care predispozițiile sale autocenzurate se vîd mai degrabă stimulate. Licențele simplificatoare sînt menite, parcă, să acorde circumstanțe atenuante tocmai semidocismului. Dacă ne amuzăm cu toții de scumpirea produselor pe piață, anunțată exuberant printre hăulituri moroșenești, atunci ce rost ar mai avea să ne for-

malizăm observînd că, de fapt, în Brazilia se vorbește nu spaniola, ci portugheza? Toată lumea e mulțumită, generos concesivă sau indiferentă și față de ciudatul dialect spaniol în care frumoasa Cerasela ne salută: **Buenos Dias per tutti**. Ar fi, însă nedrept să nu amintesc că este vorba despre o farsă, iar numita Cerasela se deghizează doar în braziliancă, ea nefiind, totuși, decît o simplă angajată la Casa de modă.

Despre regia spectacolului ce s-ar putea spune? Ea e bună. La **Samba Brasil** "te" poți ride cît pentru o stagiune întregă la Teatrul de Comedie din București.

SEBASTIAN-VLAD POPA



fost nevoie de două persoane pentru "conceperea" acestor veșminte și a unui decor urît, greoi și... impersonal e un mister - de creație, probabil. Cît despre actori... Pe unii i-am văzut și în alte producții ale Teatrului "Luceafărul" - din fericire, căci altminteri, cîntăriți după jocul din **Regele Lear**, concluziile ar fi fost amare.

JOC MODERN

IOSIF ȘI AMANTA SA de Val Butnaru • **TEATRUL "EUGEN IONESCU" DIN CHIȘINĂU** • Regia: Petru Vutcărău • Decor: Boris Golia • Costume: Tatiana Kraievski • Distribuția: Elena Chioibaș, Mihai Fusu (Iosif), Alexandru Vasilache, Luminița Tulgara (Marta), Andrei Moșoi, Angela Sochircă (Any), Nelly Cozaru, Alexandru Josu (Beniamin), Ala Menșicov, Andrei Sochircă (Iacob), Boris Cremene (Moses).

Nu știm, din păcate, dacă Val Butnaru, director artistic al Teatrului "Eugen Ionescu" din

Chișinău, are la activ și alte lucrări dramatice - simpatica foaie-program nu ne pune la dispoziție nici o altă informație în afara "casetei tehnice" a spectacolului. **Iosif și amanta sa** e un text interesant și cu un sunet aparte, dat de poezia stranie a scriiturii. Pornește de la episodul biblic al încercării nevestei lui Putifar de a-l seduce pe Iosif, dar folosește personajele (unele, preluate din legendă, altele, inventate) pentru a spune, altcum și iarăși, eterna poveste a Bărbatului și a Femeii, prinși în jocul crud și gingaș al dragostei. Motivul piesei este amplificat în spectacol prin distribuirea în fiecare rol (cu o excepție) a cîte doi interpreți, un bărbat și o femeie; astfel, replicile fiecărei partituri își (de)dublează parcă înțelesul, într-un dialog interior captivant și, nu o dată, răscolitor. Recunoaștem aici semnul de marcă al talentatului Petru Vutcărău, din cele mai solide spectacole ale sale (precum excelentul **Hei, oameni buni!** de William Saroyan). Ajutat de un decor elegant și simplu (Boris

Golia) și de frumoasele costume ale Tatiane Kraievski, regizorul își pune foarte bine în valoare actorii; toți, serios antrenați, mobili, avînd un joc modern și - lucru demn de semnalat - o corectă rostire românească. Faptul că nu detașăm nici un nume trebuie privit doar ca o laudă implicită adusă omogenității echipei; altminteri, toate merită să fie pomenite.

*
* *

Spectacolele celor două teatre din Chișinău au reprezentat două fațete (complementare, poate) ale unui fenomen la care ar fi, credem, util ca oamenii de teatru basarabeni să reflecteze temeinic. Fără a-l analiza acum, ne-am limita la o sugestie: calitatea importurilor artistice din România să fie cel puțin la nivelul calității "bunurilor" locale. De pe urma unui asemenea protecționism ar avea de profitat toată lumea.

A. G.

GENEROASA FUNDAȚIE

"Fundația culturală "TEATRU XXI (denumită în acest statut Fundația) se constituie în instituție cultural-teatrală artistică, editorială și de învățămînt. Fundația este neguvernamentală, fără caracter politic, cu caracter nepatrimonial (non profit)".

... Și tot așa, pe opt pagini bătute la mașină se înșiră o schiță de program de activitate, care înfăptuit doar în parte ar face din teatru baza de relansare a economiei românești și din revista "Teatrul azi" o voce mai ascultată decît rezoluțiile Consiliului de Securitate. Cum zice și un personaj dintr-o piesă a lui Delavrancea: "Țară mică, visuri mari...."

Ideea Fundației nu s-a născut nici din aspirația de a fi la modă, nici din dorința de a combate iritarea și plictiseala generate de ritmurile aleatorii de apariție ale revistei "Teatrul azi". Experiența alcătuirii unor numere succesive în care aceleași probleme revin cu aceeași intensitate mai mult sau mai puțin patetică, fără a se schița intenția unor soluții, consemnarea premierelor și încercarea de a oferi o hartă a valorilor, contestabilă și contestată, ne-a determinat să sesizăm puțină autoritate a cuvîntului scris. Desigur, el va rămîne important pentru istorie. Dar pentru prezent? Putem face ceva, altceva decît conversații și ironii? Sau altfel spus, ne-am întrebat dacă energia consumată în observarea și analiza disfuncțiilor poate mișca măcar unul din proiectele expuse în ampliul statut al Fundației Teatrul XXI; proiecte care se referă la încurajarea și optimizarea tuturor componentelor constitutive ale mecanismului teatral. Multe din aceste planuri s-ar putea suprapune cu obiectul de activitate al altor instituții, asociații sau grupuri. Nu-l nici o supărare. Oricare dintre noi va izbuti bucuria va fi a tuturor. Oricum, cei 21 și ceva de membri fondatori, adunați într-o zi de iarnă în răcoroasa încăpere a revistei, așteaptă adeziunea oamenilor de și din teatru, a oamenilor de cultură, pentru ca momentul în care azi va însemna secolul XXI să nu ne găsească în aceeași stare de perplexă iritare.

M. B.

PREMIUL INTRINSEC

Premiile au o dublă valoare: cea spirituală și extrinsecă și cea materială și intrinsecă. Multă vreme ne-am obișnuit să dăm și să primim premii cu valoare strict spirituală și extrinsecă, premii simbolice, prin aceea că undeva, cîndva, cineva hotăra că undeva, cîndva, cineva merită să fie răsplătit pentru ceva mai ceva decît altceva realizat de altcineva. Și, ca atare, acelui cineva i se oferea, conferea sau decerna o diplomă cu emblemă și tricolor, ceea ce însemna că binemerită de la patrie, popor și partid. Și atît. Dacă unitatea patrie, popor, partid se afla într-o ipostază generoasă, cartonul emblematic și tricolorat i se adăuga o farfurie (goală), o construcție figurativă din metal, cristal sau lemn, conform specificului geografic, ori o operă de artă aparținînd unui artist foarte local. Un tînăr regizor premiat la un festival de teatru n-a reușit să scape de o astfel de operă de artă cu nici un chip: a uitat-o, cuprins de o amnezie frenetică, la garderoba teatrului, i-a fost adusă, cu zîmbete asiatice, la hotel, a uitat-o din nou, decis, la hotel, i-a fost adusă cu aceleași zîmbete extremorientale, la gară. Ce era să mai facă? S-o arunce din tren? Nu se făcea: era totuși o operă de artă. Așa că, resemnat, o păstrează și azi. Academia decerna într-un cadru solemn premiul său constînd dintr-o diplomă introdusă într-un tub de carton pe fundul căruia nu se zărea nici măcar o monedă de cinci lei.

Acum e altfel. Valoarea spirituală și extrinsecă e dublată de cea materială și intrinsecă. Astfel, revista TEATRUL AZI și GRUPUL DE SOCIETĂȚI GLOB R a oferit PREMIUL HORIA LOVINESCU pe anul 1992 actorului George Constantin și dramaturgului Matei Vișniec. Premiul ar fi avut o valoare spirituală și extrinsecă dacă ar fi fost dat exclusiv de revista noastră, care, ca toate revistele de cultură, este de o sărăcie lucie. Datorită însă generozității dramaturgului RADU DUMITRU și recunoștinței pe care acesta i-o poartă lui Horia Lovinescu, mare aristocrat al literelor românești, George Constantin a obținut, o dată cu diploma care-l omagiază creația artistică, și un cec în valoare de un sfert de milion de lei, iar lui Matei Vișniec, domnul Radu Dumitru, reprezentînd Grupul de societăți Glob R, îl sponsorizează o montare la Teatrul Mic, în regia lui Nicolae Scarlat.

E un spectacol absolut inedit și emoționant: un dramaturg cinstește memoria altui dramaturg și dă valoare (și valori) unui mare actor și unui talentat coleg tînăr. Moment senin în istoria mohorîtă a tranziției noastre.

RED.

PREMIILE UNITER

PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN SPECTACOL: TITUS ANDRONICUS (Teatrul Național din Craiova)

PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN REGIZOR: SILVIU PURCĂRETE (pentru regia la TITUS ANDRONICUS - T.N.Craiova)

PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ SCENOGRAFIE: ȘTEFANIA CENEAN (la TITUS ANDRONICUS - T.N.Craiova)

PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN ACTOR: VICTOR REBENGIUC (pentru rolul Josef Kaplan din FORMA MESEI - T."Bulandra", Svetlovîdov și Smirnov din COMEDII... COMEDII - T.Odeon).

PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ ACTRIȚĂ: MARIANA MIHUȚ (rolul Popova din COMEDII...COMEDII)

PREMIUL PENTRU CRITICĂ: ALICE GEORGESCU

PREMIUL PENTRU DEBUT: OZANA OANCEA (pentru

rolul Lavinia din TITUS ANDRONICUS - T.N.Craiova)

PREMIUL PENTRU ÎNTREAGA ACTIVITATE: CLODY BERTHOLA - actorie, ION OLTEANU - regie, PAUL BORTNOVSKI - scenografie și VALENTIN SILVESTRU - critică

PREMIUL PENTRU EXCELENȚĂ: GEORGE BANU - critică, SANDA MANU - pedagogie artistică și Colectivul de actori al spectacolului ...AU PUS CĂTUȘE FLORI... - T.Odeon

PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN SPECTACOL TV: CE ZI FRUMOASĂ! de Michel de Ghelderode, regia Dinu Cernescu, producție a Departamentului Film-Teatru al TVR

DIPLOMA PENTRU PRODUCȚIILE ȘCOLILOR DE TEATRU: ANCA BERLOGEA (pentru regia la EQUUS, la Studiu il A.T.F. din București).

Această rubrică nu s-a născut dintr-o intenție polemică, și nici din dorința de a asigura, la o adică, "loc de întors" propriilor noastre verdicte critice. Ea a apărut din necesitatea de a oferi membrilor redacției ocazia să se pronunțe - fie și cu întârziere - asupra unor spectacole pe care nu le-au putut recenza, din diverse motive, la premieră și, totodată, din necesitatea de a pune în relație comentariul

critic cu evoluția (deseori, din păcate, involuția) în timp a spectacolelor. Sperăm, de aceea, ca diferențele de optică dintre cronică de premieră și însemnările ce vor fi găzduite

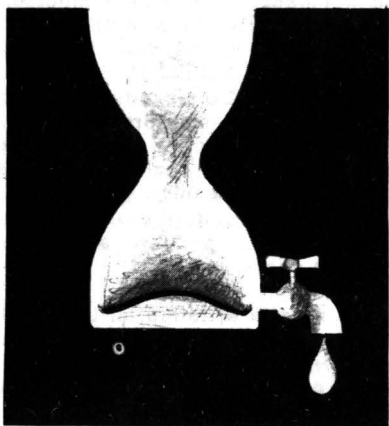
în acest spațiu să fie luate drept o invitație la dialog și, nu mai puțin, la reflecție. De către toate părțile interesate.

REDACȚIA

TRISTEȚE SIAMEZĂ...

Göran Tunström este laureat al Premiului Nobel. Nu știu pentru ce (o spun fără ironie), întrucât nu am caietul-program de la spectacolul Teatrului de Stat din Sibiu, iar referințe despre autor în altă parte nu am găsit. Nu mă îndolesc însă că are merite (literare) solide, ce justifică faptul că se află în posesia numitei distincții. Mă îndolesc, însă, în același timp, că piesa Chang-Eng ar vâdi vreunul din aceste merite: e povestea a doi frați siamezi (proveniți chiar din Siam, adică Thailanda), "lipiți" în regiunea șoldului, ceea ce le pune serioase probleme sub aspect matrimonial (nu cred că dacă lipitura ar fi afectat altă parte a trupurilor chestiunea s-ar fi simplificat prea mult), deși logodnicele, surori la rândul lor (dar nu siameze, ci americane), nu se arată deloc tulburate de perspectivă. Cum se rezolvă

dramatică situație nu am apucat să aflu pentru că am plecat la pauză (adică după circa două ore și zece minute, deznodământul urmînd să se producă, mi s-a spus, abia după altă oră și jumătate). Am plecat, deși venisem la teatru nerăbdătoare să văd un spectacol de Iulian Vișa, ale cărui Neguțătorul din Veneția și, mai ales, Tigrul le mai tin în minte și azi. Mai exact, venisem nerăbdătoare să văd alt spectacol de Iulian Vișa, căci Cartoteca, la Festivalul de la Piatra Neamț, mă întristase. Am plecat în virtutea dreptului oricărui om (deci, și al criticului) de a renunța să privească și să asculte ceva care îi plictisește fără greș. Am plecat, cu toate că m-a impresionat convingerea cu care jucau actorii, vizibil reanimați de întoarcerea lui Vișa la Sibiu. Am plecat cu multă și adevărată amărăciune. Am plecat, așteptînd să văd, altă dată, alt spectacol de Iulian Vișa.



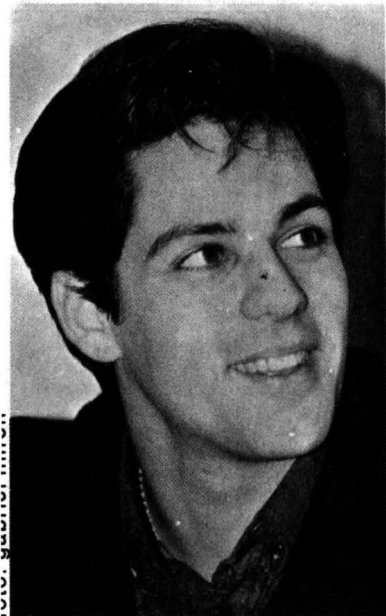
TRĂDAREA LUI SOCRATE

Cui a văzut spectacolul Teatrului Național din Iași cu *Socrate* de Dumitru Solomon în regia lui Nicolae Scarlat numai la data programării lui în Festivalul național de teatru "I.L.Caragiale" trebuie că selecționarea acestei montări i s-a părut cel puțin neinspirată, dacă nu cumva... inspirată de rațiuni foarte umbroase; ba, dimpotrivă, prea transparente - ar zice alții. Într-adevăr, reprezentarea lîncedă, dezlinată, lăbărtată (scuzat fie-mi cuvîntul) și de tot plicticoasă la care am

privit cu stupefacție în seara zilei de 18 noiembrie nu avea aproape nimic comun cu spectacolul limpede, tensionat, solid și mereu interesant pe care îl aplaudasem (și nu numai eu) cu cîteva luni în urmă, "la sediu". Că putea să-ți placă sau nu (mie îmi plăcușe) "concepția regizorală" era una, iar că nu puteai să nu remarci cît de coerent și de armonios apărea ea pe scenă și cît de bine era susținută actoricește - cu totul altceva. Ce s-a petrecut, atunci, la București? Dincolo de

informațiile (neverificate, dar verosimile) că spectacolul nu mai fusese de mult jucat - și nici repetat! -, impresia mea este că majoritatea actorilor din distribuție, agasați la gîndul că piesa conține un singur rol "mare", cel titular, l-au lăsat pur și simplu pe Constantin Popa, interpretul acestuia, să se descurce cum o putea, ei limitîndu-se la a intra în scenă, a-și debita replicile și a ieși apoi, frecîndu-și mîinile după ce și le spălaseră. (Excepțiile - Adi Carăuleanu, care a luat și un premiu, Liviu Manoliu, parțial Violeta Popescu - au reliefat, prin contrast, procedeul.) De le-am greșit, le cer iertare, căci "iubesc trădarea, dar..."!

ALICE GEORGESCU



ȘTEFAN BĂNICĂ JR. :

"ATÎTA VREME CÎT POȚI FI VĂZUT LA COZI, NU POȚI FI CONSIDERAT VEDETĂ"

Se poate spune că popularitatea lui Ștefan Bănică Jr. este aceea a unei veritabile vedete aflate în plină ascensiune. Absolvent al I.A.T.C., promoția 1990, clasa prof. Ion Cojar, Ștefan Bănică Jr. se remarcă în spectacolele de absolvire de la Studioul "Cassandra", unde joacă Algernon din *Bună seara, domnule Wilde* (Cadrilul) de Eugen Mirea și H. Mălineanu, Nae Gîrimea din *D'ale carnavalului* de Caragiale.

A jucat rolul principal din seria filmelor lui Nicolae Corjos: *Liceenii*, *Extemporal la dirigenție*, *Liceenii Rock and Roll* - poate cel mai mare succes de casă al filmului românesc de după decembrie '89. La televiziune a apărut pentru prima dată în 1984, interpretînd rolul Gurii din serialul *Eroii* nu au vîrstă, regizat de Mihai Constantinescu, după care a jucat în filmul *O călătorie de neuitat* rolul Ion, film încă nedifuzat pe post, regizat de Geo Saizescu. Tot pe micul ecran a putut fi văzut în emisiuni pentru copil, varietăți și teatru tv: *Invitație la castel* în regia lui Cornel Todea și *Cadrilul* în regia lui Ion Cojar. A apărut în trei spectacole-cabaret televizate, realizate de Octavian Sava, avînd-o ca parteneră pe Emilia Popescu.

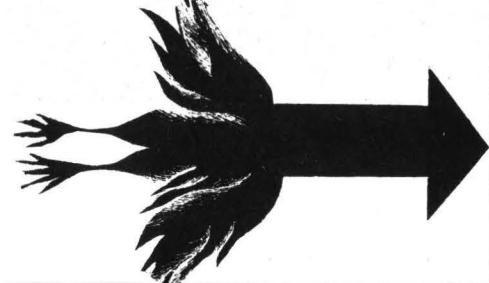
În prezent este actor al Teatrului Bulandra, unde joacă rolul Persant din *Piesa Merlin* de Tankred Dorst în regia Cătălin Buzolanu și rolul principal, Melchior Gabor, din *Deșteptarea primăverii* de Frank Wedekind în regia lui Liviu Ciulel.

- ☐ Sonoritatea numelui scenic Ștefan Bănică a avut vreo influență asupra personalității tale artistice?
- Sigur că am fost mai ușor reținut și recunoscut de public. Fiind un nume consacrat, mi-a adus deci popularitatea mai ușor, dar știu că datorita mea este să-l fac cînte și să-l duc mai departe.
- ☐ Dacă ai avea posibilitatea să optezi între teatru și film, ce ai alege?
- E greu de spus. Cînd am de filmat foarte mult, cum s-a întîmplat la Geo Saizescu, îmi doresc teatru, simt nevoia să fiu pe scenă, iar în perioadele în care nu fac film adeseori tinjesc după filmări. Părerea mea despre actorul anilor '90 este că trebuie să știe să abordeze orice gen artistic. Trebuie să apară și la noi actorul total.
- ☐ Din toată activitatea artistică de pînă acum ce ți-a adus cele mai mari satisfacții?
- Cele mai mari satisfacții mi le-a adus colaborarea cu Liviu Ciulel.
- ☐ Ce a însemnat pentru tine această colaborare?
- Au fost două luni de repetiții care m-au marcat în bine pentru toată viața. După niște succese de alt gen, Ciulel a fost ca o baie de spirit. Cred că menirea lui Ciulel a fost

de a orienta lucrurile spre esență. Am fost condus de mina sa forte și am simțit că totul s-a finalizat cu o izbîndă de mare importanță pentru mine, întrucît Ciulel nu te lasă să te împrăștii.

- ☐ Crezi că talentul poate fi transmis ereditar?
- Nu știu dacă neapărat talentul. Poți moșteni anumite trăsături, un fel de a fi. Talentul este posibilitatea de a te adapta la situația scenică.
- ☐ Ce iubești mai mult în profesiunea de actor?
- Bucuria de a oferi ceva oamenilor, sentimentul că ei pleacă de la spectacol îmbogății.
- ☐ Există un rol pe care ți-ai dorit foarte mult să-l joci?
- Mi-ar fi plăcut să-l pot juca pe Jimmy Porter din *Privește înapoi* cu minie de Osborne.
- ☐ Te consideri vedetă?
- După părerea mea, în România nu există vedete în adevăratul sens al cuvîntului. Vedeta este inaccesibilă, are publicitate, e intangibilă. În străinătate, publicul se manifestă zgomotos, scandînd numele unei vedete, tocmai pentru că nu o poate atinge, nu o vede pe stradă. La noi există oameni valoroși, foarte talentați, dar asta nu înseamnă că sînt vedete. Atîta vreme cît poți fi văzut la cozi, pe strada, nu poți fi considerat vedetă.
- ☐ Ai altă pasiune în afara teatrului?
- Muzica. Am în curs de apariție un disc de autor, cu zece piese Rock and Roll, cu versuri, muzică și orchestrație proprii.
- ☐ Cum ți se pare teatrul românesc în această perioadă?
- Pe de o parte este foarte bine că teatrul nu mai este cenzurat, că e liber, dar am senzația că evenimentele teatrale sînt mai rare decît în anii trecuți. După revoluție, marile evenimente s-au numit Șerban și Ciulel. Este nevoie mai ales de o știință de a alege repertoriul teatrelor, în condițiile în care teatrul are inamici foarte mari, cum este televiziunea. Din păcate, oamenii, au mari probleme existențiale și este grav că unii dintre ei pot trăi și fără teatru.
- ☐ Ce crezi despre spectacolele numite "șușe"?
- Așa-numitele "șușe" sînt de fapt niște spectacole fără regie și care încearcă să fie un fel de spectacole de varietăți. Ele sînt necesare marelui public, dar contează mult calitatea lor. Cît timp aștele arată oribil, impresarii afișează nume ce nu sînt prezente, distribuția e un "ghiveci", omul care dă banii pe bilet la un astfel de spectacol îl numește "șușă".
- ☐ Ești unul dintre puținii actori de show tv. Ce perspective întrezari acestui gen artistic?
- Ceea ce mă îngrijorează este că multe dintre emisiunile de varietăți de acum niște ani sînt incomparabil mai bune decît ceea ce se face acum. De ce? În momentul în care scenariul va scrie scenariul, regizorul va regiza, compozitorul va compune și actorul va juca, deci fiecare își va vedea de treaba lui, poate că rezultatul va fi altul. Un show tv se face cu bani, lucru care în străinătate nu este un secret. În ceea ce mă privește aș vrea să fac un show tv în care să o am parteneră doar pe Emilia, un spectacol susținut doar de noi doi. Sper să fie posibil cît mai curînd.

CLARA MĂRGINEANU



VALERIU MOISESCU ÎN SEMNĂRI CONTRADICTORII ORIGINALITATE, UNICITATE, INTENSITATE



În teatru, ca în orice artă de altfel, între tradiție și inovație nu există incompatibilitate; antinomia, întreținută uneori de o gândire rudimentară, se dovedește a fi doar aparentă. "Chiar marii inovatori ca Beethoven nu se rup total de arta care i-a precedat - scrie Stanley Kubrik; a inova înseamnă a merge înainte fără a abandona trecutul".

Toți marii creatori realiști de la Antoine încoace, socotiți "depășiți" la un moment dat, au fost la timpul lor inovatori; după cum toți marii inovatori antirealiști de la Craig și Meyerhold încoace și-au găsit argumente în arta unui trecut mai îndepărtat. De aceea putem afirma că teatrul, hrănindu-se continuu din propria-i substanță, este o artă inovatoare prin tradiție și tradițională prin inovație.

3 Aprilie 1988

Conceptualizarea metodelor de creație și modalităților de expresie ale unei personalități artistice înconfundabile naște susținători, adepți, grupări, curente sau școli - care, aplicând rodul experiențelor individuale ale unui mare maestru, le transformă în "învățătură", învățăturile devin cu timpul formule, formulele - dogme și astfel, treptat, miezul inițial se pierde, conservându-se cu fanatism doar coaja. Dar teatrul, ca și viața, se sustrage oricăror formule. În acest sens nu pot să nu fiu de acord cu Tristan Bernard, care spunea că "teatrul se supune unor reguli foarte stricte... pe care nimeni nu le cunoaște".

Singura regulă a unui teatru vital este aceea de a nu stabili reguli, ci de a-și crea cu fiecare nou spectacol legile de care are nevoie.

21 Octombrie 1989

Același fenomen firesc ne determină în cele din urmă și existența, care nu poate fi obligată să se supună unor legi - mai mult sau mai puțin fundamentale - atâta timp cât legea nu se supune vieții, necesităților și aspirațiilor sociale, transformându-se și adaptându-se situațiilor și stărilor de fapt ce nu înțepenesec bătute-n cuie după bunul plac și voința oarbă a legiuitorului.

27 Aprilie 1992

Acest sfârșit de veac și de mileniu, cuprins de o psihoză generală, de violență, ură și obsesii a mai produs și boli fără de leac; iar una pare a fi contagioasă. Pornită dintr-o lume a artei, ea a cuprins treptat întreaga lume și a ajuns să fie invocată chiar și de presupuși oameni politici. **Obsesia de a fi original** - sau de a deveni cu orice preț tot născocind formule aberante - provine dintr-un virus ce provoacă halucinații care nasc himere.

Imperechinul ideii contradictorii, ni se propun alcătuiri bizare (un soi de vietăți născute în comă), precum "democrație originală". Ele ar urma să viețuiască în peșteri clădite din mortar ideologic prin țări de unde Soarele Răsare și să-și adape trupul (neputincios, scheletic, cu botul larg deschis) din Soare Apune.

Totuși în viață, precum și în teatru, cătind cu orice preț să fii original, pierzi orice șansă de-a mai fi credibil; ba chiar treptat poți deveni ridicol.

15 Martie 1991

Una din cele mai expresive scene imaginate de Liviu Ciulei în spectacolul **Elisabeta I** de Paul Foster era cea a bătăliei navale, când la un moment dat se dădea foc unor bărci de hirtie care pluteau într-un lighean cu apă.

Originalitatea rezolvării scenei a surprins și a incitat atât publicul cât și critica de specialitate. Iată însă ce povestește Paul Lafargue, în amintirile sale despre Karl Marx: "uneori se juca ore întregi cu copiii lui. Aceștia își mai amintesc și astăzi de bătăliile navale și de incendierea unor flote întregi de corăbii de hirtie, pe care el le fabrica pentru ei și pe care le dădea apoi pradă flăcărilor, într-o puțină mare, spre marea lor bucurie".

Cunoștea sau nu Ciulei această măturie? Întrebarea dar și răspunsul sînt lipsite de importanță atîta vreme cît îi acceptăm ca mari creatori atât pe Homer cît și pe Fidiș; primul descriind frumusețea Nausicăi iar cel de-al doilea realizînd-o.

29 Decembrie 1980

Principiul lui Lavoisier: "Nimic nu se pierde, nimic nu se câștigă, totul se transformă" funcționează fără doar și poate și în zona artei și culturii, unde în genere ne întîlnim în permanență cu variațiuni pe teme mai mult sau mai puțin cunoscute. Cel mai original sculptor al secolului XX - Brâncuși - se situează, la interferență, intuitiv și asimilat de el, între arta egipteană tradițională și cea a meșterilor populari de pe meleagurile noastre.

2 Iunie 1982

Se prea poate să fie adevărat că "cine caută găsește". Proverbul nu precizează însă nici ce anume se caută, nici ce anume se găsește.

Poate e cazul să se facă o deosebire între a găsi, a descoperi și a inventa.

De la a găsi-găsire provine probabil în teatru un cuvînt specific, "găselniță" (în franceză "trouvaille"), ceea ce înseamnă truc, trucaj, detaliu în genere nesemnificativ (sau cîteodată plin de sens dacă ne gîndim spre exemplu la Chaplin).

Mai întotdeauna, scormonind sau căutînd în spațiul înconjurător, avem șansa de a găsi ceva acoperit de praf sau de uitare, pierdut pe drept sau pe nedrept în timp.

Căutînd în spațiul său interior, artistul are posibilitatea de a se găsi pe sine însuși, ceea ce uneori - în funcție de zăcămintele - echivalează cu descoperirea unui teritoriu (bogat în aur sau în turbă). În acest caz nu e vorba de a redescoperi ceva acoperit de uitare ci de a aduce la suprafață ceva existent dar niciînd cunoscut.

Descoperirea e o condiție a creației artistice, invenția - un atribut legat de tărîmul științei.

Talentul artistului nu inventă nimic, căci fiind un har dăruit de Dumnezeu, nu își poate permite să rivalizeze cu El decît pînă la o anumită limită. Doar Dumnezeu a putut crea lumea din nimic. Omul nu va fi niciodată capabil să transforme nimic în ceva.

16 Ianuarie 1981

Realizarea oricărui spectacol - prost sau bun - reprezintă un unicat. El poate fi mai mult sau mai puțin convingător, mai mult sau mai puțin artistic, dar atît inteligența cît și prostia au dreptul să-și revendice **unicitatea**. Numai că unicitatea nu reprezintă un criteriu axiologic decît pentru cei lipsiți de criterii.

22 Aprilie 1981

În teatru totul este "unic" și din fericire "înconfundabil". Chiar reluarea unui spectacol de succes (înregistrat ca atare la un moment dat) de către același regizor (chiar în cazul în care acesta nu-și propune decît să reproducă ceea ce a realizat anterior) nu poate fi nicicum identică.

Alți actori, avînd o altă individualitate, alți spectatori, alt spațiu geografic, alt timp modifică nu numai produsul ci și receptarea. Aceasta, modificînd la rîndu-i conținutul, chiar dacă ambalajul se păstrează.

30 Mai 1992

Nu vom putea convinge niciodată pe nimeni (sau vom convinge pe prea puțini) forțînd originalitatea, ci doar prin forța propriilor convingeri.

Atîta vreme cît nu sîntem convinși de nimic, nu avem dreptul să aspirăm la a fi cît de cît convingători.

11 Noiembrie 1989

După cum remarca Ana Blandiana, în "România Literară" din 7 Iunie 1984, vechii pictori "nu făceau decît să reproducă aceleași și aceleași scene biblice (...) avînd grijă să nu se deosebească de înaintașii lor, (s.n.) tehnica rămînînd neschimbată"; ceea ce se schimba într-un crescendo atîngînd supra-realitatea era **intensitatea**, "forța sentimentului exprimat".

În teatru, intensitatea, atribut al celor vechi, poate constitui o expresie a noutății, sau - de ce nu - sursa unei subtile, permanente și nesecate originalități.

12 Iunie 1984

compagnie

compagnie bagouet, centre chorégraphique national de montpellier languedoc

bagouet

opéra de montpellier, 11 boulevard de la hague, 34000 montpellier, téléphone



DOMINIQUE BAGOUET:

"dansul este o artă foarte săracă, dar și.. foarte bogată"

Dominique Bagouet își începe cariera ca dansator de formație clasică (elev al Rosellei Hightower). Dansează în trupa "Ballet du Grand Théâtre de Genève", în compania Felix Blaska și în "Ballet du XX-e siècle", condus de Maurice Béjart. În anul 1976 obține premiul întâi la concursul internațional de la Bagnolet. Începând cu 1980 se stabilește cu trupa sa la Montpellier, trupă care devine în 1984 Centrul Coregrafic Național; în 1989 primește Marele Premiu Național al dansului. Este directorul artistic al primelor două ediții ale Festivalului de Dans de la Montpellier și, de atunci, a creat câte un spectacol pentru fiecare ediție. În luna mai, Dominique Bagouet a susținut un **masterclass** la Opera Română cu studenții de la Academia de Teatru și Film - secția coregrafie.

- ☐ În ultimii ani, contactul cel mai important al dansului modern din România a fost, datorită programului "La danse en voyage", acela cu școala de dans franceză. Crezi că vom deveni un produs al acestei școli?
- Trebuie să precizăm că dansul francez este un dans pe care eu l-aș denumi ecumenic. Putem vorbi despre un transfer al metodelor de cercetare americane și germane, ca și despre influența dansului din țările flamande: Belgia, Olanda. Deci, sîntem un pic purtătorii tuturor acestor influențe. Dar nu știu dacă se poate spune că există o școală de dans franceză. Dansul francez poate să propună experiența pe care a acumulat-o, experiență care a fost a unei mari deschideri a frontierelor intelectuale...
- ☐ Crezi că dezvoltarea dansului în România este îngreunată de lipsa de susținere financiară? Știu că în Franța, în acest moment, subvenția guvernamentală e mare.
- Dansul francez a primit cea mai importantă subvenție de la echipa din Ministerul Culturii condusă de Jack Lang. În Franța se poate trăi din dans, dacă dansul este de calitate.

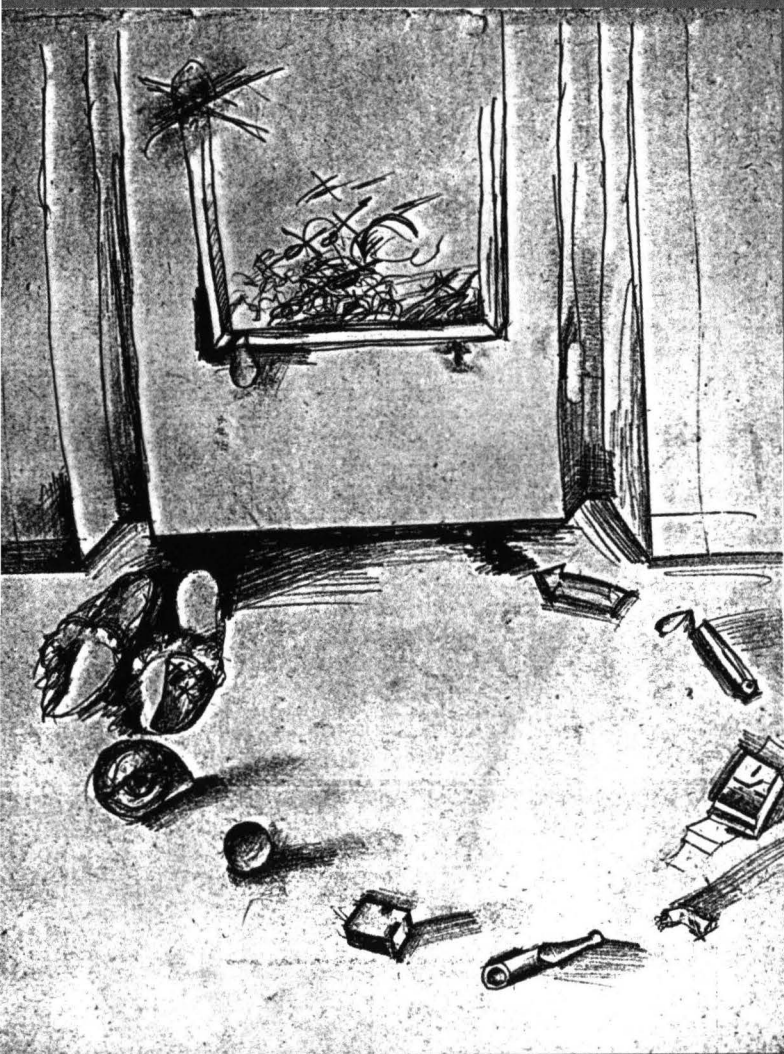
Spre deosebire de România, în Franța există peste două sute de companii în momentul de față. Printre acestea sînt și companii care au probleme financiare, căci concurența este foarte puternică, și chiar eu, doar cu subvenția pe care o am, n-aș putea trăi; trebuie să realizez 51% din rețetă pentru a-mi plăti dansatorii, ceea ce înseamnă că sîntem în plină economie de piață. Asta implică o enormă cheltuială de energie și doar companiile care sînt nu neapărat de cea mai bună calitate, dar de o calitate foarte specială au într-adevăr o bună soluție economică.

Aici suportul economic este foarte slab, și asta o știu bine, dar în același timp nu este același sistem de concurență. Deci, după părerea mea, în România se poate face mult, este un bun teren pentru a porni lucrurile. Există o voință, la dansatorii din lumea întreagă, o voință de a face ceea ce doresc, atunci cînd doresc cu adevărat, iar lucrurile de calitate les pină la urmă la suprafață într-un fel sau altul, se fac remarcate. Și dacă nu sînt remarcate în țară, pot fi remarcate în exterior, căci nimeni nu e profet în țara lui, cum se spune. De pildă, Pina Bausch, înainte de a avea succes în țara ei, a avut succes în străinătate. Teoria mea este că atunci cînd cineva are ceva de spus, atunci cînd există în jurul lui un climat de libertate, chiar dacă nu are bani, are totuși terenul pentru a începe ceva. Iar avantajul dansului este că nu cere întotdeauna investiții mari. După cum demonstrează și duo-ul din dansul pe care l-am montat aici, cu doi dansatori și cu liniște se poate obține un dans. Nu ai nevoie de accesorii pentru ca dansul să existe; este o artă care poate fi săracă și în același timp foarte bogată, pentru că bogăția ei este dansatorul însuși. Deci avantajul dansului e că poate fi viu cu foarte puține mijloace. Dacă, într-o primă etapă, cultura română nu are mulți bani, ar fi bine să se știe că poate să mizeze pe dans, căci dansul este una dintre artele cele mai puțin costisitoare. Oricum, ea poate deveni o aventură magnifică pentru artiștii care încep într-un spațiu de libertate ca acesta. Este, firește, impresia mea, foarte fugitivă și din afară.

- ☐ Crezi că ceea ce se produce la întîlnirea dintre dans și teatru este ceva de o natură deosebită, nouă?
- Cred că da. Cred că de aici poate apărea ceva foarte specific pentru România. Am mai spus, la întîlnirea pe care am avut-o cu dansatorii: în România aveți o foarte puternică prezență a actorilor și a teatrului, și cred că unul dintre lucrurile care pot deveni foarte speciale aici este această îmbinare. Nu în direcția dans-teatrului, ca în Germania, ci în direcția creării unei relații între dans și teatru, păstrîndu-se un dans într-adevăr dansat și un teatru consistent, dar cu întrepătrunderea celor două arte. Am impresia că aici există un teren foarte interesant pentru asta, iar dansul - și din pricina prezenței dansului francez - va ajunge să pună întrebări teatrului. Și poate că și teatrul va pune întrebări dansului. Lucruri foarte speciale se pot produce aici, mai speciale chiar decît, de exemplu, în cazul lui Appaix, pe care îl apreciez foarte mult. La el textul este foarte important, iar dansul este mai puțin important decît în dans-teatru; ceea ce mă interesează pe mine este ca dansul să nu-și piardă consistența și să conviețuiască cu teatrul, să se întrepătrundă. Dar poate că visez, poate că acest lucru nu se va petrece aici.
- ☐ S-ar putea ca acest teritoriu cultural să fie favorabil, pentru că el a fost întotdeauna o răscruce a influențelor diverse, adesea chiar fundamental opuse, și în primul rînd a fost un punct de intersecție între Orient și Occident.
- Da, asta am simțit și eu. Este adevărat că forma de spectacol despre care vorbeam nu și-a cucerit încă un public, dar există încercări, le-am văzut în repetiții, există spectacole, există deci o stare de emulație pe care o socotesc de bun augur.

MIHAELA SĂSĂRMAN

CIVILIZATIA IMAGINII



ADRIANA BITTEL PETRECEREA

Din curiozitate am însoțit un prieten în mediul străin mie al oamenilor de afaceri. Un mare patron își sărbătorea nunta de argint, ocazie cu care, într-o fostă "cîrciumioară la șosea" devenită prin investițiile sale local de lux, își invitase parteneri de afaceri, colaboratori și rude.

Am sosit târziu, cînd petrecerea începută de la amiază era în toi. În vastul careu dintre mese, în zgomotul unui taraf cu stația de amplificare folosită la maximum, persoane supraponderale de vîrstă a doua își zbuclumau cu o energie năucitoare cărnurile în bătute, sîrbe și geam-parale îndrăcite. Păreau că se distrează de minune, chiar fericiți păreau, și fețele le străluceau nu doar de transpirație ci și de mulțumirea de a fi îmbrăcați cu lucruri scumpe, de a-și potoli setea cu cele mai fine băuturi și de a regăsi în farfuri, după lcre negre și pește alb, tochtitura cu mămăligă, sarmalele și cotletele împănate.

Exceptînd costumele, decorul și o parte a meniului, atmosfera îmi amintea de o nuntă de zarzavagii înstăriți din județul Giurgiu, la care sătenii și copiii lor strămutați în Capitală, cu mașini și apartamente la bloc, ridicaseră praful

unei ogrăzi o noapte întreagă pe același repertoriu amestecat cu ritmuri turcești, arăbești și grecești - orientul mixat în sos rom și cu picanterii aștiate pe care, cînd lăutarii se odihneau, le reluau în cor, într-o euforie pentru mine inaccesibilă.

Orchestra și solista de acum, cu experiența gusturilor și obiceiurilor cheflii, dirijau și animau masa de bancheri, patroni și intermediari fără nici un fel de complexe, iar decolteul larg al rochiei sclipitoare primea firesc hîrtille tăloase de 500 și de 1000 în schimbul cărora "o dădeau pe domnește" (așa a spus în microfon!) cu "slagăre din repertoriul internațional" în limbi aproximative ale gîntei latine (Volare, Marina, Bambolero, Cielito lindo...). Femeile erau cele mai neobosite la "cîntec, joc și vole bună". În separeuri, în jurul unor sticle cu etichete spectaculoase, boșii discutau afaceri, se tranzacționa cu ton scăzut: obraji congestionați, cravata lărgită, havană între degete; cînd muzica se odihnea răzbăteau cuvinte - credite, fixing, accize -, timpul era și aici valută și din chiar momentul debutant al petrecerii se trăgeau profituri.

Am părăsit la un moment dat locul meu de observație din coada mesel și am ieșit la aer, în curte. Mirosea a toamnă tîrzie, a lac, a fum de frunze. Dintr-un alt corp de clădire, de la etaj, răzbăteau altfel de ritmuri și după perdelele luminate alternativ în toate culorile curcubeului se vedeau umbre pulsînd. Am urcat. Într-o încăpăre mică se distrau adolescenți ai celor de jos, îmbrăcați lălu-jerpelit-cazon. Se distrau e un fel de a spune, nu arătau deloc exuberanți, ci concentrați-însingurați în dansurile lor acrobatiche, schimbau între ei replici cinic-spirituale, presărate cu expresii americane din filme, mimau dansînd și cîntînd împreună cu cass-ul un soi de suferință-plitiseală-nerăbdare și doar cînd le-au fost aduse dulciuri și fructe au redevenit copii și m-au observat. Îi stînjeneam.

M-am întors în salon și m-am așezat pe primul scaun gol. Lîngă mine un tip făcut bine își ținea după gît femeia plină de aur turcesc, răcnea vesel "Aseară ți-am luat chiloți" și dădea cu pumnul în masă de săreau paharele de apă pline cu coniac Metaxa. Nevasta îl privea cu mulțumire și îi ținea isonul -iu-lu-lu. Din partea cealaltă a mesei, un subaltern i se tot adresa "domnule președinte, domnule P.D.G." și către mine, ca martor, "vezi doamnă, noi nu uităm de unde am plecat și ce înseamnă să simți românește", după care, ca să nu se lase mai prejos, a început să-mi recite "El Zorab" în varianta porno, prăpădindu-se de rîs.

"Nu mai serviți?" m-a întrebat chelnerul înainte de a-mi lua din față farfuria din care altcineva mîncase tot.

Mi-era dor de Pintilie.



TEATRUL ROMÂNESC PE SCENA LUMII

TEATRUL "ODEON" LA VENETIA

La începutul lunii mai Teatrul Odeon a întreprins un turneu în Italia cu ocazia deschiderii Institutului român de cultură și cercetare umanistică din Veneția. Propriu-zis e vorba de o redeschidere a acestui lăcaș de cultură, creat de Nicolae Iorga prin 1920, într-unul din impunătoarele palate ale lagunei, palatul Correr din Santa Fosca. Prin grija Ministerului de Externe și a Ministerului Culturii, palatul, proprietate a statului român, închis și abandonat timp de 45 de ani, a fost refăcut și mobilat cu eleganță pentru a fi redat circuitului cultural internațional.

Spectacolul Odeonului cu **Mincinosul** de Goldoni, prezentat pe scena prestigiosului teatru "Goldoni" din inima Veneției, a marcat începutul manifestărilor culturale menite să acorde inaugurării Institutului român de cultură amploarea și solemnitatea cuvenite.

Într-un oraș suprasaturat de cultură, n-a fost deloc ușor pentru actorii Odeonului să capteze interesul spectatorilor. Și mai ales cu **Mincinosul** lui Goldoni, în teatrul lui Goldoni, în patria lui Goldoni! Dar să lăsăm ca măturile pe care le-am cules după spectacol, ca și cronicile apărute în ziare să reflecte efectul pe care acest spectacol de referință, premiat cu diferite premii în țară, l-a produs asupra unui public de elită, care l-a răsplătit cu vii aplauze, chiar la scena deschisă.

Astfel, ziarul L'ADIGE DI TRENTO sub titlul "Primit cu entuziasm Mincinosul pus în scenă de o companie bucureșteană" consideră că spectacolul românilor inaugurează într-un fel celebrările bicentenarului Goldoni ce vor avea loc în 1993. Iar LA NUOVA VENETIA sub titlul "O Veneție postmodernă pentru un Goldoni văzut de români", din 6 mai a.c. sub semnătura lui Carmelo Alberti consemnează: "O Veneție fărâmițată, închisă într-un pătrat apos, scufundată în gunoale, străbătută de figuri stranii de pescari, bătrâni ramoliți și femei isterice ca și de servitori echivoci; o Veneție postmodernă, iluminată de o lumină de neon unde se cîntă în mod ironic "gondoli, gondola..." e cea pe care regizorul Vlad Mugur, cu ajutorul scenografei Lia Manjoc, a sintetizat-o în montarea lui Buglardo... în asemenea ambianță, povestea lui Lelio, mincinos prin vocație, devine un savuros joc parodistic profilat pe o subtilă intrigă poetico-nostalgică... Ceea ce ne frapează în interpretarea pe care ne-o oferă iscusitul Horațiu Mălăele este faptul că pe chipul lui se aprinde un suris nevinovat în momentul cînd începe să savureze plăcerea de-a povesti istorii inexistente, de sorginte românească; acest Don Giovanni impertinent alunecă treptat spre o solitudine tragicomică, care e exprimată prin parafraza la monologul lui Hamlet: «A minți sau a nu minți aceasta este întrebarea.»

Tot atât de incisive sînt fizionomiile celorlalți protagoniști; un placid și ingenuu Pantalone (Virgil Andreescu) în duet cu un Dottore (Mircea Andreescu) exaltat și tulburat în fața vehemențelor fiicelor sale. Cele două femei, Rosaura (Diana Gheorghidan) și Beatrice (Simona Gălbenușă), simt o atracție irezistibilă pentru mincinos, transformîndu-se astfel în teribili rivali capabili să se provoace la duel. Florindo (Marius Stănescu), îndrăgostitul timid, are caracteristicile unui Pierrot caraghios și neîndemînic, blind și nefericit, în timp ce servitorul său, un Pulcinella (Ionel Mihăilescu) coborît din zugrăvelile lui Tiepolo, care zace într-o laviță, pare să devină pînă la urmă conștiința sa extrovertită. În schimb Ottavio (Marian Ghenea), elegant și stăpîn pe sine, un cavalier cu scaun la cap, demască pas cu pas nelegiuirile lui Lelio. Bine marcate caracterizările lui Arlecchino (Florin Zamfirescu) și Colombina (Camelia Maxim)."

ANGELA IOAN

TEATRUL NAȚIONAL CRAIOVA ÎN JAPONIA

Este păcat că Teatrul Național Craiova, România, a prezentat Titus Andronicus la Teatrul Globe din Tokyo timp de numai cinci zile (între 6 și 10 mai), deoarece turneul atât de scurt l-a privat pe mulți iubitori de teatru de bucuria de a vedea această tragedie rareori jucată...

Regizat de Silviu Purcărete, Titus Andronicus a devenit un spectacol înspălmîntător, avînd în rolul principal pe Ștefan Iordache, care a ciștigat multe premii teatrale, de film, de film TV, naționale și internaționale. Considerat unul dintre cei mai mari actori de teatru și film din România, Iordache este un Titus foarte credibil, un Titus care caută răzbunarea pentru uciderea fiilor săi și înlînarea filicei sale. Foarte bună în răzbunătoarea Tamora a fost Mirela Cloabă, în vreme ce Ilie Gheorghe a fost cu adevărat Aaron cel demn de dispreț, amantul maur al Tamorel. Ozana Oancea a fost remarcabilă în rolul pustitelor Lavinia. Foarte buni au fost Tudor Gheorghe în Marcus Andronicus, Marian Negrescu în Bassianus, Valeriu Dogaru în Saturninus și Valentin Mihail în Lucius.

Ar fi interesant ca Teatrul Național din Craiova să revină la Teatrul Globe din Tokyo cu o piesă românească.

O voce scoînd strigăte bizare străbate de mai multe ori spațiul. Uimiți de scenele îngrozitoare și nepămîntene, tragedia ne acaparează complet.

Tînărul Shakespeare a scris Titus Andronicus urmîndu-le precedesorilor săi Seneca și Kyd. T.N.C. din România, la prima vizită în Japonia, transformă total această caricatură depășind realul într-un adevărat coșmar. Spectacolul este regizat de Silviu Purcărete.

Cortine albe încadrează scena. Cortinele sînt mișcate în anumite momente pentru a sugera prezențe omenești și sînt menite să ascundă, să blocheze și să execute personaje. În majoritate personajele sînt îmbrăcate în costume clasice. Totuși bufonul, singurul îmbrăcat în haine moderne, se potrivește cu restul. Bufonul este ucis exact la fel ca în text, însă moartea lui este, cu siguranță, de o absurditate modernă.

Scena Tamorel născînd este schițată în siluete pe pînză albă. Este vorba despre un copil născut dintr-o regină și amantul ei cel ticălos(...). Aaron se îngrijorează și se preocupă de viitorul lui. Nu putem, aici, să nu ne gîndim la copiii nefericiți care se nășteau în era dictaturii.

Sărmana fiică a lui Titus este violată și îi sînt tăiate brațele. Și ea ne amintește de ei.

Într-o astfel de situație, Titus nu poate rămîne sănătos. Nebunia lui este o armă de răzbunare, dar ea îi cuprinde treptat și pe toți ceilalți. Pe o frumoasă melodie de Mozart, ultima scenă a banchetului se transformă într-o mare de sînge.

■ "ASAHI SHIMBUN", Tokyo,

9 mai 1992

"ASAHI EVENING NEWS"
Tokyo, 12 mai 1992

NATIONAL THEATRE OF CRAIOVA / ルーマニア国立クライオバ劇場

TITUS ANDRONICUS

5月6日水 ▶ 10日日

タイタス・アンドロニカス
by W. Shakespeare



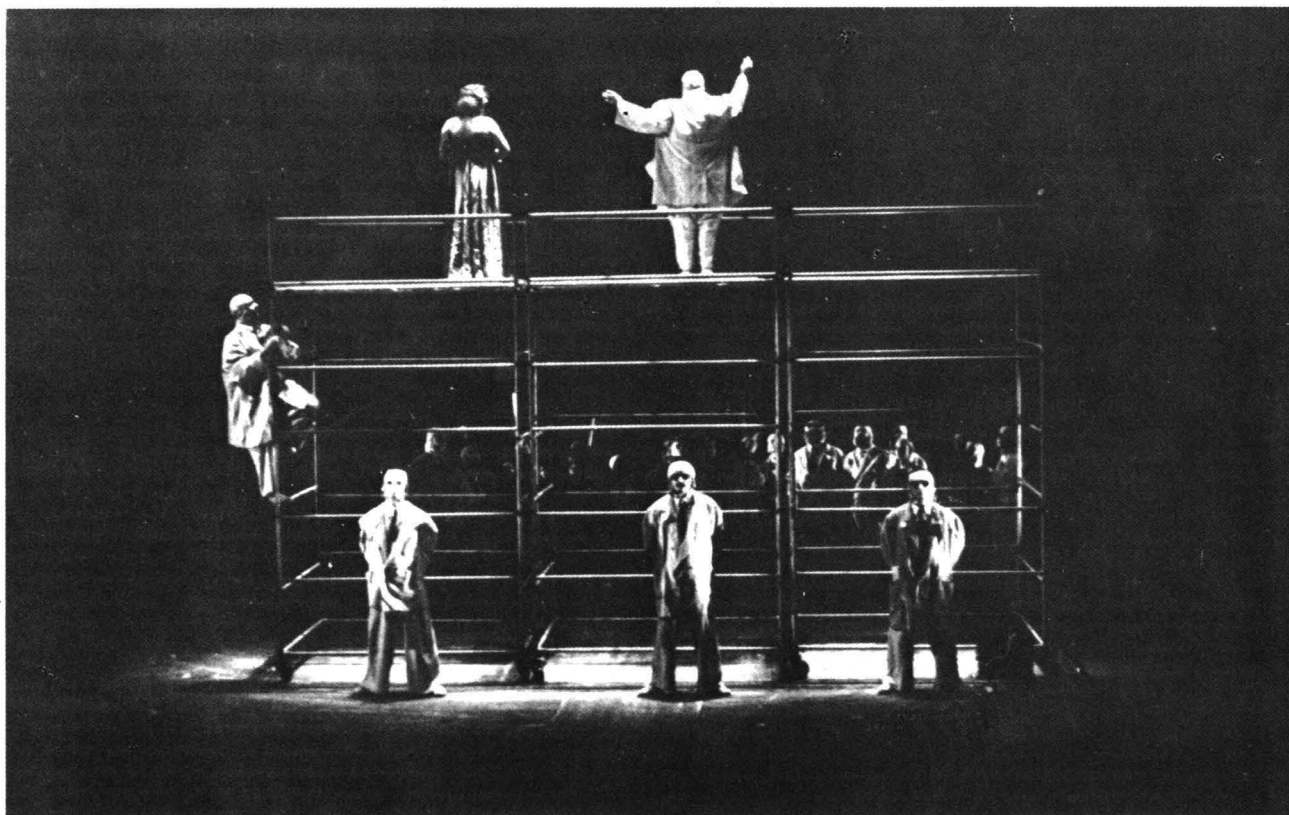


foto: dorin stanciu

DESPRE REALITATE ȘI DICTATURĂ

...Ubu Rex, plesa lui Jarry, nu este exact ce vedem la Festivalul de la Ierusalim, ci o versiune specială, adaptată de Teatrul Național din Craiova, cu pasaje din Macbeth de Shakespeare. Această versiune a obținut multe premii și aprecieri internaționale (...).

"Da, cunosc deja această întrebare" oftează Silviu Purcărete la o conferință de presă ținută în onoarea lui. "Oricine a văzut spectacolul caută - și găsește! - paralele între Regele Ubu,

dictatorul teribil, și Ceaușescu. Nu se poate neglija acest fapt, însă eu cred că sînt încă mulți dictatori în lume și probabil că vor mai fi. Nu e cazul să fiu pesimist; eu sînt realist".

Purcărete spune că a intercalat fragmente din Macbeth ținînd seama de marea asemănare dintre Ubu și Macbeth. O și mai mare asemănare găsește el între Lady Macbeth și Madame Ubu: amîndouă își împing bărbații spre feroctăți și fapte teribile(...). Și în acest

caz ne putem aminti fără dificultate de Elena Ceaușescu, femela infamă. Pe scenă, rolul Madame Ubu este interpretat de un actor.

"Nu am avut intenția să fac o piesă politică, spune Silviu Purcărete. Aspectul politic al acestui spectacol este de la sine înțeles. Ceea ce m-a interesat pe mine a fost poetica obscenă, însă pură, a lui Alfred Jarry".

■ **NAOMI GAL**

"Yediot Acharonot", Ierusalim,
25 mai 1992.

CEVA A FOST PUTRED ÎN ROMÂNIA

O voință urlașă și o maturitate completă - acestea sînt două condiții indispensabile pentru ca o trupă de teatru să poată exprima (...) atrocitățile trăite de națiunea sa și, în același timp, să prezinte o performanță teatrală fascinantă.

Lucrul deosebit de frumos la acest teatru românesc este că, deși plesa are, indiscutabil, nuanțe politice, ele nu sînt proiectate forțat către spectator. Cel mult, partea politică se strecoară printre rîndurile textului clasic. Acest fapt poate servi ca un bun model teatrului romantic. Cu alte cuvinte, teatrul

din Craiova ne învață că e posibil să se transmită spectatorului frisoanele unui regim de teroare - în cazul nostru, reprezentat de perechea Ceaușescu - fără să fie măcar nevoite să se pronunțe numele lor.

Trupa de teatru din Craiova a stilizat la maximum: stil grotesc, care se potrivește bine cu urîtenia și oroarea; stil demonstrativ, care arată puterea distructivă a regimului; stil care arată partea hidoasă a cultului personalității, a crimei fără scrupule și a jafului național fără precedent la care România a fost supusă în ultimii zece de ani.

Ubu Rex de Alfred Jarry e un succes admirabil. Regizorul Silviu Purcărete conexează și scene din Macbeth, ce reflectă imaginea ca într-o oglindă spartă (...).

Autorul acestui articol, nefiind de origine română, nu a putut să înțeleagă anumite momente subtile din dialog (...). Însă, fără îndolală, această fantastică piesă de teatru are o vigoare și o intensitate formidabile, care ne arată că ceva a fost foarte putred în România.

■ **ELYAKIM YARON**

"Ma'ariv", Ierusalim, 27 mai 1992

COPACII NU ȘTIU SĂ FUGĂ...

O scenă goală, podeaua de lemn, o plasă ca fundal, sfori groase ce atârnă din tavan, personaje care circulă fără rost în timp ce publicul își ocupă locurile... În acest spațiu, timp de două ore, Albert Boadella și trupa Els Joglars reconstituie, în spectacolul *Am un unchi în America*, prezentat în cadrul manifestărilor prilejuate de a 500-a aniversare a descoperirii Americii Latine, tragicul proces al cuceririi. Inițial, regizorul imaginează, ca punct de plecare al scenariului, o întâlnire între oameni de știință spanioli și un trib în care indigenii și spaniolii supraviețuiau de 500 de ani, neștiuți, în pădure. O dată lucrul început, el a sesizat însă riscul excesivelor epicități a subiectului, așa că a abandonat ideea. S-a hotărât, în schimb, să utilizeze flamenco-ul, pentru caracterul temperamental al dansului, și instrumentele de percuție, cunoscute ca având un rol capital în muzica tribală. Primele improvizații cu balerini invitați dind greș, Boadella s-a întors la trupa sa obișnuită. "Pentru mine, spune el, actorii sînt ca alfabetul unei scrieri. Ei întuesc ușor scopul meu, chiar dacă nu-l explic cu claritate în cuvinte. Aș spune că ne înțelegem printr-un fel de telepatie și asta e posibil numai cu o trupă cu care lucrezi de mult timp și cînd printre actori nu există dorința de a se afirma ca vedeți."

Astfel, Els Joglars a început o intensă muncă de documentare, constînd din lecturi și vizionări de filme. Simultan, actorii au luat lecții de flamenco și de muzică. Deoarece Boadella a decis că acțiunea se va desfășura într-un balamuc, actorii au fost trimiși la un spital de psihiatrie pentru a se familiariza cu diferitele forme ale nebuniei.

Regizorul și-a propus să scoată în evidență trei fenomene: metisajul biologic și cultural, creștinarea forțată și sclavia. Pe rînd, diferitele situații s-au precizat, s-au organizat, iar personajele au căpătat formă: printre nebuni există un artist (catalan), un piroman care de fapt nu e deloc nebun, un paranoic vizionar, iar doctorii, pentru moment, aplică terapia muzicală. Nebunii, constituiți în tribul Paquls, condus de o înșelabilă nimfomană, îi au ca înamici pe doctori, pe care îl descoperă și sub măștile conchistadorilor. Cortez și soldații săi îl subjugă nu cu arme, ci cu puterea dansului. Metisajul e desăvîrșit cînd și nebunii încep să danseze flamenco, să-și la sînge dintr-o mină și să și-l injecteze în cealaltă.

Desigur, Boadella a ales bolnavii mintali pentru a-l reprezenta pe indigenii d' arece aceștia sînt absolut incapabili să se apere. Ei nu pot înțelege lumea și de aceea își creează o altă lume, subiectivă, care depinde totuși de cea a oamenilor sănătoși, puternici, a medicilor. Revolta, dacă se produce, se termină cu o partidă de electroșocuri.

Îmblinziți, nebunii trec la monoteism, asista la slujbă, dar - vai! - de pe chipul Fecloarei cade măsca și ei o recunosc pe doctoriță.

Se așteaptă vizita reginei și Manolo, care, în ciuda electroșocurilor, a păstrat ceva din capacitatea sa vizionară, l se adresează: "Ne-au scos rahatul din cap și ni l-au coborît acolo unde trebuie. Majestate, cucerirea este încununată de succes". Pentru a-l întări afirmația, nebunii interpretează o suită funebă pentru instrumente de suflat și percuție de Purcell.

Totul ar putea să se termine aici, dar nu lipsește trimiterea la contemporaneitate. Ne întrebăm ce s-a întimplat cu aceste triburi colonizate de către spanioli după căderea Imperiului, dar, oare, în secolul XX nu trăim un nou fenomen de colonizare, mai crud, dacă e posibil, mai înrobitor, mai inuman? Boadella e convins de acest fapt. Scena finală a spectacolului ne pune în față un soldat - de care tribul Paquls reușește să scape prin fugă - înarmat cu un ferăstrău electric cu care distruge o pădure imaginară, viața însăși. Copacii nu știu să fugă...

■ MANUELA MIGA (după "El Publico", nr. 89/1992)

Els Joglars din Barcelona, condusă de regizorul Albert Boadella, este una dintre cele mai reputeate trupe independente spaniole. Practică un teatru constant preocupat de politic și social, cu o expresie scenică violentă.

UN VIS DE LIBERTATE ÎNECAT ÎN SÎNGE

Invitat de către Societatea "Al cincilea centenar" să monteze un spectacol sub egida "Anului Columb", cunoscutul regizor spaniol José Luis Gómez s-a gândit inițial la Viața vis de Pedro Calderon de la Barca, dar apoi a decis că va prezenta acest text la Théâtre de l'Europe din Paris. Alegerea lui s-a fixat, de aceea, asupra piesei Lope de Aguirre, trădător de José Sanchis Sinisterra.

Spectacolul s-a născut din intensă relație afectivă a regizorului și a dramaturgului cu America Latină, precum și din convingerea că epopeea spaniolă în acest continent nu s-a încheiat; istoria și-a păstrat încă dreptul de a-l modifica desfășurarea.

José Luis Gómez a fost cucerit de acțiunea dramatică, de protagonistul definit ca o absență la care se fac doar aluzii, de personalitatea lui Aguirre - rebel față de politica spaniolă, vizionar, idealist, nebun. Cheia piesei se află în ultima frază a Cronicarului: "Bătrîn trădător, niciodată nu și se va putea lerta faptul de a fi transformat visul tău îngrozitor și justițiar într-un absurd dans al morții".

Structurii originare a piesei, bazată pe nouă monologuri, regizorul l-a adăugat, cu acordul dramaturgului, texte "interstițiale" împrumutate din cronicile istorice. Aportul lor de poezie și informație concretă creează o poveste colaterală, plasată între monologuri, care, altfel, ar fi fost mai dificil de urmărit de către public. Cronicile, imbibate de acel realism magic pe care-l întîlnim îndeobște la scriitorii din America Latină, posedă o cu totul altă viziune despre lume, ce o contrabalansează pe cea a monologurilor.

Tema piesei este călătoria, o călătorie mitică, o călătorie pe o plută care rămîne suspendată în aer, ca o metaforă a drumului întrerupt, ratat, fără întoarcere. Inspirat, în căutările sale, de cartea lui Gaston Bachelard *Apa și visele*, regizorul admite ideea că nu numai și nu în primul rînd lăcomia a dictat cucerirea Americii; adevăratele motivații au fost de ordin psihic. Cel care au pornit în aventura cuceririi asistaseră la destrămarea puterii Semilunel Islamice, la o teribilă tentativă de recucerire, gest pe care se simțeau chemați să-l repete, bîntuiri de un impuls himeric. În acest context se înscriseră și povestea lui Aguirre, dar himerele sale se văd puse în jug de interese mult mai prozace.

Un alt punct de vedere de care s-a ținut seama în montarea spectacolului a fost cel politic și moral. Spania, ca țară colonizatoare și jefuitoare cu 500 de ani în urmă, nu trebuie azi să se rușineze de trecut, ci să și-l asume, ca pe o datorie morală, ca pe o responsabilitate (să ne amintim că, pentru comunitățile indigene din America Latină, 1992 este declarat an de doliu). Regizorul nu omite să citeze din declarația lui Fidel Castro la Conferința de la Guadalupe: "Anual, țările creditoare extrag - în devize convertibile - echivalentul în aur și argint a ceea ce, timp de 300 de ani, au extras portughezii și spaniolii".

Scenograful Marlo Bernedo este autorul cadrului în care se desfășoară spectacolul. Viziunea sa o potențează pe aceea a lui Gómez: spațiul privilegiat al teatrului este cel al poeziei. Numai părăsind lîncedul teren al prozaiului, apelînd la înconștientul spectatorului și la facultatea sa imaginativă, spectacolul de teatru emoționează și merită, deci, să fie luat în considerație.

Într-o Europă din ce în ce mai xenofobă, în peisajul teatral spaniol în care se insistă ca toți actorii să vorbească o aseptică limbă literară (dialectul castilian), Gómez a optat (ca și Brook, de altfel, în *Furtuna*) pentru o trupă "de integrare". În spectacol joacă un aragonez, doi basci, doi andaluzi, un castilian - Cronicarul -, trei latinoamericani și un portughez. Pe scenă se aude, astfel, o castiliană îmbogățită cu intense parfumuri fonetice dialectale.

Lope de Aguirre, trădător își propune să ofere un răspuns la tema violenței, în special a violenței rasiste, dar și a violenței sociale, economice - una din gravele probleme ale lumii contemporane.

Motorul unic (din punctul de vedere al istoriei, comun cu al religiei) - considerat regizorul spaniol - este iubirea, tot ceea ce provine din violență ducînd la uciderea iubirii; orice acțiune cuprinde în sine violența și poartă, de asemenea, germenul propriei distrugerii. Piesa lui José Sanchis Sinisterra poate fi înțeleasă, din acest unghi, ca o utopie bolnavă de violență, utopie ce se autocondamnă.

MANUELA MIGA

(după "El Publico", nr. 89/1992)

ANGAJAMENTELE ZODIACALE ALE CRITICII DE TEATRU

Ar fi fost firesc ca la Congresul Asociației internaționale a criticilor teatrali să se discute despre condiția actuală a criticii, coordonatele ei în felurite spații geografice, metodologii și strategii, profesie. Tema prelungului colochiu dintre gazdele poloneze și oaspeții sosiți din 40 de țări la Varșovia, la al 12-lea Congres A.I.C.T., a fost însă "Teatrul și politica", astfel că problemele meseriei au fost abordate în subsidiar.

E interesant de observat că nu există preocupări - sau n-au existat în acest context - privind modurile de exercitare a criticii. Ci, mai degrabă, felul în care ea își poate îndeplini menirea ori ba i-a interesat pe mai toți cei ce s-au exprimat. Evident, discuțiile s-au plasat, cum zicea cineva, în zodia prezentului. Au fost zodiacale, sub raport temporal și ca pasionalitate a afirmărilor, negărilor și dubiilor. Prezentul nu e calm. Îl bîntuie multe neliniști - de toate calibrele. Mircea Ghițulescu a creionat câteva observații referitoare la pornirile adverse față de critică ale unor oameni de teatru orgolioși și vindicativi, al căror răsfaț îi împiedică în perceperea cronicilor la adresa spectacolelor lor. El s-a referit și la "drama" criticii, răsplătită îndeobște cu ingraturitudine și parapon generalizat. Americanul Lawrence de Vine și-a pus întrebarea: pentru cine scriu? Și și-a răspuns: pentru public, căci realizatorii de spectacole nu reprezintă o adresă eficientă către care să-ți îndrepti considerațiile. Belgianul Carlos Tindemans ne-a spus că, în țara sa, autoritățile nu țin seama de ceea ce exprimă critica atunci cînd decid să acorde - sau să nu acorde - subvenții teatrelor ce au nevoie de ele. Norvegiana Janne Kjølberg a afirmat că, dimpotrivă, atît statul cît și sponsorii particulari sînt sensibili la aprecierile din presă cînd transferă mijloace materiale de susținere unor companii. Rusul Mihail Șvidkoi, semnalînd existența, în Federație, a 400 de teatre subvenționate și (la Moscova) a 200 de formații particulare - unele efemere - a fost de părere că fără critică nimeni nu s-ar mai putea orienta către valorile autentice produse pe aceste numeroase scene - deși criticii călătoresc din ce în ce mai greu spre locurile excentrice. Braziliana Carmelinda Guimăres crede că s-a născut un consens între critici și regizori în ce privește reprezentarea autorilor naționali și prețuirea specificității naționale în teatru.

Michel Vais, președintele Asociației criticilor din Québec și redactor-șef al importantului mensual "Jeu", convine să-mi acorde un interviu despre situația din Canada dacă-i acord și eu unul (pentru Radio Montréal) despre situația din România. Îl întreb, după tipicul nostru: "Cine ești dumneata?" Îmi răspunde, voios, că nu l-a întrebat nimeni pînă acum cine e și se definește ca "Unul ce iubește mult teatrul". S-a născut la Tunis. Familia a emigrat peste ocean cînd el avea 12 ani. A descoperit lumea scenei la 17 ani, jucînd, ca artist amator, într-o trupă mică, al

cărei repertoriu predilect îl furnizau lucrările francezilor Armand Gatti, Boris Vian, René de Obaldia, Romain Weingarten. Cu timpul a scris și piese. Apoi a început să-i comenteze pe alții. Și-a luat doctoratul în studii teatrale la Paris, cu o teză despre "Scriitorul scenic". L-au interesat raporturile cu scena ale lui Beckett, Ionescu, Genet. Influența regizorilor asupra operelor dramatice ale acestora. Cu diploma pariziană a obținut o catedră la Universitatea din Québec. S-a atașat de revista "Jeu" în 1976, de Radio în 1980 și apoi de cel mai important cotidian, "Le Devoir". E acesta un drum bun pentru formarea unui critic? - îl întreb. Pentru mine a fost - îmi răspunde. Să cunoști, deci, teatrul dinăuntru, să-l studiezi în cadru universitar, să-l judeci în cunoștință de cauză printr-un exercițiu continuu. "Asupra căruia teatru vă aplecați cu precădere?" "Teatrul din Québec, evident. A cunoscut o explozie tîrzie, de-abia în 1968, o dată cu premiera piesei *Cumnatele* de Michel Tremblay. Poate să vă pară curios, dar această piesă a dat buletin de identitate teatrului canadian de limbă franceză. A contribuit la formarea unei noi generații de realizatori și critici, căci a fost primul semn al unui teatru foarte popular. De atunci încolo, oamenii merg spre săli ca să vadă creații, piesa nouă a cîte unui autor. Teatrul numit «Azi» prezintă numai piese noi ale autorilor din Québec. I s-a inoculat și publicului gustul riscului - pe care-l au întreprinzătorii". "Trăiți încă sub semnul celui bing-bang inițial?" "Întrucîtva, da. După explozia dramaturgiei a urmat o revoluție a limbajului teatral. Și apoi, deschiderea spre lume. Au intrat în scenă regizorii. Din păcate, puțini. Încă. Autorii depășesc acum granița francofoniei. Barbeau, Daniel Dubois, Garneau (care e și poet) au forjat o limbă poetică. Au atras și atenția străinătății. Deschiderea spre lume s-a efectuat printr-o poartă: festivalul internațional; prima lui ediție s-a numit «La quinzaine théâtrale». A doua, «Săptămîna Americilor»". "N-ați început cu un festival național?" "Nu. N-avem festivaluri naționale. Dumneavoastră aveți?". "Noi, criticii români, am fost printre aceia care au creat un sistem complex și întins de festivaluri naționale, care culminează acum cu o manifestare de amploare în Capitală". "Noi ne-am străduit să contribuim la organizarea unor structuri reprezentative. Printre altele, Consiliul quebechez, care grupează toate teatrele dramatice și de marionete". "V-ați organizat și propria dumneavoastră structură?". "Da. Asociația criticilor teatrali (acum 8 ani). Avem 23 de membri activi. Dăm premii teatrale. Inițiem unele manifestări. Colaborăm cu televiziunea. Dar, în general, sîntem boicotați". "Cine vă boicotează?". "Patronii teatrelor. Și unii din directorii teatrelor subvenționate. Prețind că prin cronicile noastre le facem deservicii. Au hotărît să nu mai publice reclame în

ziarele la care scriem. Am încercat să provocăm un dialog cu ei, la masa rotundă. Public. Să ne explicăm. Au refuzat orice dialog". "Bine, să-l lăsăm pe patroni; să vorbim chiar despre critică". "Critica e, acum, o dare de seamă luminată asupra spectacolului, ce-i permite spectatorului să-și facă propria sa opinie despre reprezentarea la care asistă. În felul acesta noi presupunem că-l sprijinim și-l ajutăm să se deprindă a judeca așa cum se cuvine actul teatral. Intervenim în viața teatrală ajutând tinerele companii să obțină subvenții. Scriem articole în călețele-program. Anumiți critici exercită o anumită influență asupra publicului. Cred că unul din aceștia e Robert Levesque, cronicarul cel mai inteligent, cel mai perspicace și mai prompt, și cel mai detestat. Se înșală foarte rar. E foarte citit, foarte căutat. Aș mai adăuga și solicitările pe care le adresăm practicienilor. Dialogurile purtate cu ei la radio, în paginile revistei «Jeu», îi ajută să se autoexprime". "Ce știți despre teatrul românesc?". "Puține. Dramaturgia lui Ionescu. Andrei Șerban: l-am văzut o interesantă montare Molière (americană) la Montréal. Alexander Hausvater, personaj foarte activ, talentat, se înșală uneori, dar lucrează intens, «provocator» adesea. Am auzit că a dat adaptarea sa (discutabilă) la **Decameronul** lui Boccaccio și unui teatru românesc. Nu-și ascunde originea română. A avut succes la București?". "Foarte mare". "Trebuie să vin și eu la dumneavoastră".

Întâlnirea cu Samuel Dikoume din Camerun a fost favorizată de o povestire nostimă din expozeul său rostit la microfonul Congresului. Noi, criticii, am început prin a ne face conștiințioși datorită față de teatrele tinere din țara noastră. Amendând mereu slabele lor spectacole s-a ajuns la o situație... critică. Am fost chemați la o discuție cu forul guvernamental. Ni s-a spus, fără ocolișuri: "Înfiripăm cu greu teatre, și dv. le puneți la pământ; ați făcut să se golească sălile". Ne-am gindit, deci, să fim mai milostivi cu artiștii, să le trecem oarecum sub tăcere cusururile. Ca urmare, spectacolele au devenit și mai proaste. Iar publicul a început să ne batjocorească: "O să spuneți din nou minciuni despre ceea ce vedem cu toții că e rău?".

Am făcut cunoștință și am avut lungi convorbiri despre teatrul african. Evident, l-am întrebat, în continuarea anecdotei sale: "Și acum ce atitudine ați adoptat?". "Cred că trebuie să fim serioși și onești. După mai mulți ani de dictatură și cenzură lucrurile au evoluat și la noi de asemenea manieră încât am dobândit libertatea cuvintului. Autorii pot scrie fără opreliști ceea ce cred, pot aborda orice problemă. S-au reluat piese odinioară interzise. S-au născut, în ultimii ani, multe trupe și asociații teatrale. Ca un semn al timpului, în aceeași perioadă Institutul Internațional de Teatru a întemeiat un centru camerunez. Sub egida acestuia au loc în capitală **Întîlnirile de la Yaoundé**, festival al trupelor naționale, cu participări internaționale. Însă structurile teatrale nu sînt încă adecvate. Noi, criticii, încercăm să contribuim la adecvarea lor la noile realități. Sîntem adepții unei veritabile politici teatrale naționale, care să dea oricărui talent posibilitatea de a se manifesta plenar". "Să înțeleg că țelul de care pomeniți e și al Asociației criticilor camerunezi, pe care o

conduceți?" "Lucrăm în acest sens și sperăm ca tot ceea ce facem să ducă la rezultate sensibile". "În activitatea personală de ziarist vă stîngherește azi ceva, cineva, aveți vreun disconfort?". "Nu. N-aș putea afirma. Sigur, sînt dificultăți. Dar ele vin de obicei din interiorul teatrelor, nu din afara lor".

"Ca să vă spun cîte ceva despre acțiunea criticii - zice d-na Irène Sadowska - Guillon, pariziană, unul din fondatorii Festivalului de teatru mediteranean - precizez mai întîi că se pot degaja actualmente două atitudini în teatrul francez; două tipuri de angajament: pe de o parte, teatrul angajat direct în real, care interoghează, demască și contestă de o manieră radicală, neconcesiv, statu-quo-ul politic și socio-cultural, iar pe de altă parte, teatrul cu angajament indirect, luînd distanță față de realitate, recurgînd la metafora istorică, la alegorie, la exemplaritatea capodoperelor antice și clasice. A aborda realitatea imediată de o manieră directă, polemică, a atinge problematici tabu, inspirate de istoria recentă, a aduce pe scenă dezordinile, interdicțiile, refuzările colective e un act provocator, dacă nu temerar și riscant". "În ce constă riscul?". "Risc - în cel mai bun caz - de polemică tumultuoasă; iar în cel mai rău caz, de cenzură". "În Franța, stimată colegă?". "Vă reamintesc că teatrul «angajat» funcționează, la noi, esențialmente în sistem statal, instituționalizat, legat deci de un anumit consens politic și social, dacă nu și ideologic. Se pune deci întrebarea - și pentru critici - pînă unde poate merge teatrul?". "Din ce punct de vedere?". "De exemplu, unde se oprește toleranța autorităților, cînd el, teatrul, bruschează atitudinile consensuale, cînd polemica se aplică la interdicții, sau pur și simplu la anumite interese, ori la buna imagine a unui clan sau a unei comunități?". "Exemplele ar fi, cred, convingătoare, dacă ați binevoi să-mi furnizați unu-două-trei". "Să le luăm din stagiunea ultimă, 1991-1992. **Roberto Zucco** de Bernard Marie Koltès, pusă în scenă de Bruno Bayen, spectacol care, sub formă poetică - pornind de la un fapt divers, un ucigaș revoltat contra ordinii sociale - pune în discuție această ordine și ridică problematica responsabilității societății: de la crearea spectacolului la Teatrul Național Popular din Villeurbanne, el a fost amenințat cu suspendarea, interzis la Chambéry de către autoritățile locale, apoi amenințat cu interzicerea la Paris. Sau **Avionul, ritual expiatoriu** al Teatrului Unității; aici argumentul e: catastrofa aviatică poate fi un revelator al dorințelor noastre scabroase de mari tragedii, războaie, sînge. Spectacolul, programat inițial la Jocurile olimpice de la Albertville, a fost radiat sub pretext că ar putea leza anumite sensibilități. L-am văzut însă la Avignon. Problematika fostului guvern de la Vichy, cea a ultimului război mondial, a războiului din Algeria, a «chestiunii evreiești» rămîn mereu «subiecte sensibile»; repun în discuție culpe, responsabilități naționale, și trezesc anumite nostalgii refulate, dar mereu vii. Confruntarea dintre De Gaulle și Pétain în piesa **Villa Luco** (la Strasbourg) a provocat protestele familiei lui De Gaulle și s-a aflat, o vreme, sub semnul interdicției. **Sigmaringen** de Daniel Benoin, povestind sfîrșitul guvernului de la





Vichy, autoexilat în Germania, sau piesa Arlettei Narniand **Pasiune la Saint Flour**, evocînd colaborațiștii epurați după Eliberare, au stîrnit proteste. Evocarea războiului din Algeria în **Paravanele** lui Genet rămîne în continuare «scandaloasă»; noua ei premieră, realizată de Marcel Maréchal la Marsilia, a iscat perturbări, provocate de nostalgicii Algeriei franceze. Cum unii realizatori se adresează clasicilor vechi și moderni pentru a viza actualitatea - **Pacea** de Aristofan e o replică la războiul din Golf, **Caligula** de Camus, la fenomene ale vieții politice - criticii sînt aceia care au datoria de a se întreba și de a cerceta ce anume face ca oamenii de teatru să trateze actualitatea indirect, prin relecturări ce caută a actualiza modele de situații politice și conflicte politice ale trecutului. Pe de altă parte, e util să ne întrebăm dacă au eficacitate aceste modele, dacă sînt apte a reprezenta realitățile noastre de azi. Nu cumva e vorba și de o atitudine timorată în fața prezentului - într-adevăr, dificil a fi sesizat, la cald, în toată opacitatea și complexitatea sa? Unii dintre noi, criticii, privim cu mult interes la spectacole ca **Ascensiunea lui Arturo Ui** și sîntem pe deplin convinși că e un exemplu frapant pentru conștientizarea față de spectaculoasa ascensiune a lui Le Pen, afacere deloc inocentă." "Dar cum reacționează publicul? Vede tot atît de bine lucrurile ca și critica?"

"Experiența ne arată că atît publicul adult cît și cel al tinerilor, care suportă cu greu matineele școlare, e prea puțin captat de didacticismul teatrului clasic; îl percepe ca pe un obiect istoric, în afara realităților actuale. Prea puțini spectatori se mai emoționează, de exemplu, de destinul lui Britannicus, sau caută să descopere vreo legătură între monstruoșitatea puterii lui Nero și anumite dictaturi ale timpului nostru. În schimb, același public, prin reacțiile sale cîteodată vii și mai cu seamă prin fidelitatea față de anumite teatre (nu multe), care se străduiesc să inițieze dezbateri asupra prezentului, probează că e vorba de un demers și de o apropiere de real în care el, acest public, se recunoaște. Teatrul Colinei, condus de Jorge Lavelli, e exemplar sub acest raport, atît prin titlurile alese cît și prin angajamentul său politic și artistic, prin modul său de a deschide dialogul cu publicul asupra adevăratelor probleme, urgente, ale timpului nostru". "E un teatru subvenționat de stat, nu?" "Da, e unul din ele". "Critica îl sprijină?" "Desigur. Cea mai mare parte a ei". "Am putea zice, deci, că și criticii aderă la ceea ce numiți «angajament»?" "Neîndoieînic. Aderă, ori își confruntă propriile angajamente cu acela ce-l cred a fi al cutărui ori cutărui teatru".

VALENTIN SILVESTRU



ALEXANDRU TOCILESCU

TEATRUL LA BOGOTÁ ÎN TIMPUL EVADĂRII LUI PABLO ESCOBAR

Nu în fiecare zi și nu oricine poate ajunge la Bogotá. Întimplarea și lipsa totală de activități m-au auzvilit la începutul lunii iunie tocmai acolo. De fapt, voiam de mult să-l vedem pe prietenii noștri (care se numesc Buendía, cu legătură cu eroii romanului lui Márquez "Un veac de singurătate"), dar distanța, cludătenia și faima relativ proastă a locului ne-au ținut destul timp în expectativă.

În sfârșit, acestea sînt lucruri lipsite de importanță. Eu, de fapt, vreau să fac o relatare despre starea teatrului în acest oraș (reprezentativ, cred, din acest punct de vedere, pentru toată țara), la un anumit moment - iulie 1992, în vremea senzaționalalei evadări a nu mai puțin senzaționalului traficant de cocaină și multimiliardar, deținutul (de bunăvoie) Pablo Escobar Gaviria.

Dar vorba lui Hamlet (un mai vechi hobby de-al meu): "...doar fapte, fapte...". "Restul e tăcere" ... ar spune el, "restul e întuneric" spun eu, pentru că, intrînd la teatru la ora 19,50 ca un spectator disciplinat, pătrund orbecăind într-un hol luminat de trei luminări, unde o mulțime informă se îngheșule transpirînd în jurul unei măsuțe la care un domn negricios distribuie amabil în pahare de plastic un fel de țulcă fiartă cu scorțișoară: "canelată" = aguardiente + scorțișoară (canela), unde aguardiente = rachiu de trestie de zahăr + anason. O clipă! Piesa care se juca în seara respectivă era Suflete moarte după Gogol, în adaptarea lui Arthur Adamov. Mi-am zis că totul este o strategie regizorală: Rusia, puterea întunericului, alcoolismul, o "mise en abîme", cum spun criticii noștri, ortografînd fiecare cum crede de cuviință. Nu, nu voia nimeni să ne pună în abis (?!), era criză de energie, doamnelor și domnilor! Penurie, stimați concetățeni! și tovarăși!

Tovarăși! Acesta a fost cuvîntul cu care a început spectacolul. Cuvînt introductiv, rostit de directorul trupei după intrarea publicului în sală. Totul părea o ședință de sindicat sau de partid. Ni s-au explicat tot felul de lucruri și am aflat că luăm parte la spectacolul unei trupe de stînga de orientare comunist-maoistă, sau cam așa ceva, că de fapt erau mai curînd amatori, dar că regizorul și o parte din actori erau vechi profesioniști și voiau să ajute mișcarea etc. Spectacolul a fost pe măsura introducerii: groaznic. Un fel de teatru sovietic din anii '50 cu neplăcute influențe brechtlene, în care personajele (negative) erau pe rînd demascate și înfierate pînă cînd din ele nu mai rămînea decît o movișă fumegîndă de oase și zdrențe. Un decor sinistru, jocul actorilor - mizerabil, singura undă de haz (pentru mine) era apariția unui negru în rolul unui popă (ortodox, of course).

După mult chin, se termină spectacolul cu aceeași imagine ca la început (vezi Doamne, troica lui Cîclkov mal aleargă încă...) și vrem să plecăm. Dar nu, din nou ședință: acum voiau să afle de la noi cum și de ce ne-a plăcut.

Apare și regizorul: este singurul nume pe care-l dau, trupa și teatrul nefîind vinovați cu nimic. Omul se numește Ricardo Camacho și este regizor. După ce știm noi asta? Simplu: după haine. El este îmbrăcat ca un regizor: cu blugi și haină de piele. Și atunci am avut revelația că pretutindeni, în marile capitale și în colțurile uitate de lume, tineri sau bătrîni, celebri sau mizerabili, de la Mircea Marin la Mircea Cornișteanu, de la B. Barasch la P. Brook, Strehler, Nicoleta Tola și Bob Wilson, oameni care pot jura că și-au dedicat întreaga viață luptei împotriva conformismului, a spiritului gregar, a egalizării și uniformizării ființei umane, formează, de fapt, adunați la un loc, un batalion omogen, îmbrăcat într-o frumoasă uniformă - blugi și haină de piele, mărșăluind disciplinat spre dunga neagră a orizontului.

Meditînd la acest lucru am vrut să-mi aprind o țigară. Caut bricheta în buzunarul de la blugi: nu e! O găsesc în sfîrșit. E în hăinuța de piele.

..*

Peste două zile mă aflu la spital la dializă și mă uitam la televizor. Brusc, emisiunea se întrerupe și crainica, destul de stressată, ne spune că imediat va vorbi președintele republicii. Ceea ce face, explicîndu-ne că după evadarea lui Escobar, petrecută cu cîteva ore în urmă, aducînd grave prejudicii liniștii și ordinii din țară, se vede nevoit să declare starea de urgență. Seara trebuia să merg la teatru. Mă gîndesc: stare de urgență, interzicerea adunărilor publice, restricții de circulație, împușcat dacă ești văzut pe stradă după ora 21, mă rog, tot arsenalul cunoscut din filmele cu fasciști și cu eroi ai rezistenței care sfidează toate aceste legi.

Bineînțeles că nu a fost nimic din toate astea. Ca orice lege în Columbia, și asta avea să albă un pur caracter teoretic. Singura problemă care se punea în mod serios era dacă vor fi sau nu atentate cu bombe în teatre, complexe comerciale, pleje și alte locuri unde se obișnuiesc asemenea jocuri de artificii.

Dar pasiunea pentru teatru, se știe, e mai puternică decît meschinul instinct de conservare, așa că, împreună cu vreo 400 de urmași ai conchistadorilor, am pătruns în Teatrul Național să vedem Incredibila și trista istorie a candeiei Eréndira și a nesăbuitei sale bunici de Gabriel García Márquez, în adaptarea lui Carlos José Reyes și a regizorului Jorge Ali Triana, o coproducție a Centrului TPB și a Teatrului Național. Spectacolul se juca de vreo trei săptămîni cu casa închisă și era evenimentul cultural nr. 1 din oraș. Apăruseră deja pe stradă tricolorele reproducînd afișul spectacolului și presa era încă plină de ecourile favorabile stîrnite de premieră.

Și pe drept. De cînd intrai în sală - cortina ridicată -, decorul nu se vedea bine, dar undeva, luminată, o siluetă argintie pe care o bănuial un manechin (dar noi, care cunoșteam teatrul polonez, știam că e un actor și că se va mișca cîndva), în sfîrșit acel ceva care face să miroasă a teatru de-adevăratelea.

Pentru cine cunoaște nuvelele omonime ale lui Márquez subiectul spectacolului e clar, iar dramaturgia se ține strîns de linia nuvelei. Pentru cine nu o știe, nu pot decît să semnaliez ediția din 1980 la editura Univers, în traducerea lui Darle Novăceanu și a Mirunei Ionescu, actualmente ambasadori la Madrid.

Pe scurt, e vorba despre o tină fată, Eréndira, care trebuie să plătească cu trupul, imagoarea ei și singele ei o vină ce trece dincolo de anecdotica piesei, vină pentru care bunica ei o obligă să se prostitueze toată viața considerînd-o datoare pentru paguba făcută. Este o povestire despre personaje nomade care se deplasează între Marea Caralbilor și un interior de unde răzbat ecouri ale comerțului, politici și violenței. În peregrinarea lor personajele întîlnesc alți oameni și alte întîmplări, oferîndu-ne astfel secțiuni verticale și orizontale în structura lumii și a societății.

E foarte pompos exprimat, dar în puține cuvinte nu pot rezuma mai bine. De altfel, bineînțeles, nu asta e important, ci felul în care decurge spectacolul. Iar spectacolul are ceea ce, pentru mine cel puțin, este esențial: emoție și adevăr. Poate uneori puțin naiv, poate folosind toate procedeele exterioare cunoscute de noi: ceață, stroboscop, lumini colorate, scenă turnantă, împușcături, dansuri, cîntece și cite și mai cite, dar toate în slujba unui adevăr - "de scenă", să-l zicem - pe care începi să-l simți pătrunzîndu-ți prin pori în toată ființa pentru a-ți crea o emoție artistică și umană de cea mai nobilă esență.

Am reținut dintre interpreți pe Delfina Guldo, nesăbuită bunică, o combinație între fizicul și forța Michaeli Juvara și saiturile, bruște dar de un umor imens, de la o stare la alta ce caracterizează jocul Tamarei Bucluceanu. Fac aceste comparații doar ca să vă sugerez imaginea acestui tip de acțiți





care ar stîrni ovații oriunde în marile teatre europene. Ovațiile, oricum, le-a stîrnit și aici. O impresie deosebită mi-a făcut și Fabiana Medina, o fată de vreo 20 de ani, debutantă, interpreta Eréndirei. Un adevăr actoricesc frisonant este imensa calitate a acestei fete cu trup îndesat și vinjos de țărancă și cu trăsături marcate de singele indio din ea. Dar cită puritate, cită nevinovăție pune în jocul ei și în paradoxalul situațiilor în care se află jucind tot spectacolul aproape goală - al senzația de fapt că asistă la martiriul unei sfinte (ceea ce cam vrea să ne spună și plesa, din care răzbat multe ecouri biblice). Din păcate, partenerul ei direct, Juan Sebastian Aragón, nu face față, așa că dramatismul maxim este oferit de scenele în care se confruntă cele două interprete principale.

Cîteva cuvinte despre decorul, conceput după cum scrie în program, de cineva sau ceva care se numește Chirivico. Un fel de gard de scinduri rupte, papură, bambus, crengi și alte uscături înconjoară scena care este acoperită de un strat gros de nisip, baza imagistică a spectacolului fiind piciorul gol înfundându-se în praf, trupul transpirat prăvălindu-se în praf, bicicleta, autobuzul, soldații, călugării, curvele, lumea de la blici, tîrindu-se în praf și arșită. Foarte frumos. Sigur, dacă fundalul ar fi fost mai bine întins... dar asta fără Dan Jitlanu nu se poate.

Mi-am amintit mai tîrziu, însă, că singura plesă sud-americană pe care am montat-o - Maria și copiii ei de Osvaldo Dragún, la Pitești, 1981 (?) - a avut ca decor (Dinei Ruesu) suprafața scenei acoperită de rumeguș (ca să sugereze praful) iar de jur-împrejur am avut un circular de scinduri (capace de lădite de fructe). Deși componenta esențială a lumii sud-americane este vegetația, praful (sau nisipul) și culoarea caldă a lemnului sînt menite să evoce căldura, aerul incins și setea. Culoarele reci - verde, albastru - ar înviora și ar răcori o atmosferă care, spre a da un suport biologic patimilor, se dorește sufocantă.

Spectacolul mi-a plăcut atît de mult încît aș dori să mai scriu ceva, dar prealîndelungata frecvență a cronicarilor noștri de teatru mi-a creat un sistem de stereotipuri de exprimare din care, val, nu mai pot să ies: "de excepție, intruchiparea, culoare, aplomb, finețe, tehnică, sensibilitate", mai nou "charismatic" sînt vorba care nu mai spun nimic, iar cititorul nu va afla decît la spectacol dacă acesta e bun sau prost. Dar ce contează?

Am să încerc mai departe să vă informez despre a treia experiență teatrală trăită de mine în îndepărtata Bogotá (așa se spune, nu?), sîrind peste ceea ce a fost doar un înfim fragment de experiență, deoarece acest spectacol (fragmentul de experiență, adică) nu s-a ținut (el trebuia să fie o a doua reprezentație în seara respectivă), întrucît actorii s-au îmbătat împreună cu publicul primei reprezentații, acesta fiind format din membrii unui congres de antropologie care se ținua în oraș, invitați să vadă spectacolul și cărora (ca și nouă, care așteptam reprezentația nr. 2) li s-a distribuit în mod gratuit (ca și actorilor după reprezentația nr. 1) mai sus pomenita aguardiente, atît pură, cît și sub formă, tot mai sus pomenită, de canelată (rețeta deja o știți).

Scăpat cu bine din fraza anterioară, încerc să scriu despre spectacolul nr.3, care, așa cum nu se întîmplă de obicei, a fost cel mai interesant.

Era chiar seara premierei. În cartierul vechi al orașului - Candelaria -, rătăcind pe niște străduțe înguste în pantă abruptă, pe lingă case albe și plate, foarte vechi dar frumos restaurate - de altfel întregul cartier tinde să devină un mare centru cultural, istoric și etnografic - am ajuns la o casă absolut oarecare, unde un afiș arăta că în seara respectivă urma să albă loc premiera spectacolului Palaje în interpretația a ceea ce se numește "Teatro Taller de Colombia", trupă mai mult decît falmoasă care se definește ea însăși astfel: "o comunitate de actrițe și actori ambulanți care supraviețuiesc prin forța muncii și a speranței și care a optat pentru a organiza în autoexistență cu o economie și o formă de viață esențialmente colective". În 19 ani de existență au montat 20 de spectacole pe care le-au prezentat în 17 țări, participînd la 15 festivaluri naționale și 18 internaționale. Spectacolele lor se țin în aer liber sau într-un cort. Acum erau în cort, un cort mare, ca de circ, cu public pe două laturi. Firește că am intrat printr-un loc greșit și ne-am trezit în

millocul spațiului de joc, întîmpinați de hohotele de ris ale spectatorilor, dar am înțeles că nu eram primul cărora li se întîmpla asta și că probabil această intrare făcea parte din show.

Despre plesă: bazată pe libretul operelor Pagliacci, scris tot de Leoncavallo, textul ei mai cuprinde intermezzi poetice din versurile lui Raul Gómez Jattin, Juan Manuel Roca, Julio Daniel Chaparro, Orieta Lozano și Carlos Pizzaro. Ajuns aici, trebuie să fac o nouă paranteză ca să vorbesc puțin despre locul și rostul poeziei în cultura columbiană.

"În veacul acesta gras, gemind de patimi" (da, din nou Hamlet - ce vreți, e singura plesă pe care o știu pe dinafară și citatele îmi vin automat în minte) și în această minuscule Europă ipocrită și trufașă, poezia ocupă un colțor din ce în ce mai obscur, iar lipsa de pragmatism a poeziei îi azvîrle într-o categorie umană destinată de obicei ajutorului social.

Nu același lucru se întîmplă în această țară în care nu există cale ferată, iar în capitala de peste 6 milioane de oameni nu ai nici tramvai, nici metrou. Dar ai în schimb, de joi seara cînd începe "rumba", adică sărbătoarea, festa, în câteva baruri, alături de jazz sau salsa, concursuri de poezie, domnilor, cu participarea publicului și a unor poeți care sînt iubii și ovaționați ca staturile de rock. Asemenea concursuri - seri de poezie sînt și în sălile unor biblioteci sau altor instituții de cultură, dar existența lor în night-cluburi în loc de spectacole de varietate sau strip-tease mi se pare mai mult decît simptomatică. Asemenea "performances" ad hoc ofereau și la noi pe vremuri regretații Pică și Ahoe, singurii care știu că poezia trebuie să întîlnească strada.

Am făcut această digresie ca să mă apropii malmult de subiect; căci acesta este și mesajul spectacolului: poem al circului și circ al străzii, la propriu nu la figurat, pîtrundem într-o lume de circari ambulanți, în cotidianul existenței lor, cu toată mizeria și sublimul ei. Repetiții pentru spectacol, numere întregi realizate perfect: echilibristică, acrobații, jonglerii, scamatorii, aruncări de cuțite, balans, bicicleta pe sîrmă, gaguri, ciovnerii, dans, muzică, tot ce se poate face într-un circ, totul perfect realizat tehnic. Iar în această viață trăită cu un picior pe sîrmă și o mină pe cuțit fierb și pulsantă patimi, drame, iubiri patetice și împreunări derizorii, omlete preparate pe un reșou în fața noastră și poeme filosofice recitate la beție.

Spectacolul te îmbrățișează, te ia cu el și te poartă într-o lume în care oamenii sînt din carne și sînge, iar viața pe care o trăiesc are adevăr și sentimente pe care ei le exprimă, liberi să o facă și neîncercînd să le ascundă.

Sîntem departe de oamenii de plastic pe care li întîlnim în jurul nostru și pe care ne străduim atît să-i imităm, oameni pe care căldura unui sentiment l-ar topi ca pe o pungă de polietilenă flacăra unui chibrit și din care nu ar rămîne decît un ghemotoc zgrunțuros cu miros neplăcut.

Decorul spectacolului, foarte bine realizat și funcționînd perfect, era format din doi stilpi înalți între care se afla cablul de sîrmă pe care se circula cu bicicleta sau pe pedale, în jurul stilpiilor un sistem de cearceafuri care se ridicau sau se lăsau mereu în alt fel și două module paralelipipedice cu roți pe o bază mare și o bază mică, de fapt niște rame care puteau fi case, scenă, autobuz, cutie magică pentru iluzionisti, masă, cabina actorilor, orice. Extrem de plastic, în spațiul cuprins între două gradene de plastic, acest decor strict utilitar crea perfect ambianța și spațiul de joc necesare; mai mult decît atît, scenograful Enrique Castriellon face un decor total lipsit de culoare, nu s-a lăsat tentat de ponciful circ, egal culorii îpătoare, lăsînd spațiul pur și dînd ocazia actorilor să creeze culori din joc și din imagini. De altfel, în teatru în arenă, de orice fel ar fi el, fundalul pe care joacă actorul este publicul, peșteră prin forța împrejurărilor, așa încît o costumagie prea colorată și un decor la fel anulează în loc să pună în valoare.

Despre spectacol nu pot să scriu mai mult, el trebuie văzut și nu se poate povesti. Voi enumera actorii în semn de prefulire, pentru că numele lor nu vă spun, evident, nimic: Carlos N. Villada (Beto), Rubén Darío Herrera, Anselmo Parra, Libardo David Hernández, Jaime Gonzáles, Beatriz Calvo, Sandra Parra, Betty Romana, Yolanda Zamora. Chiți-le o dată cu vocea. Veți auzi ce frumos sună. Numele actorilor buni sună întotdeauna frumos.



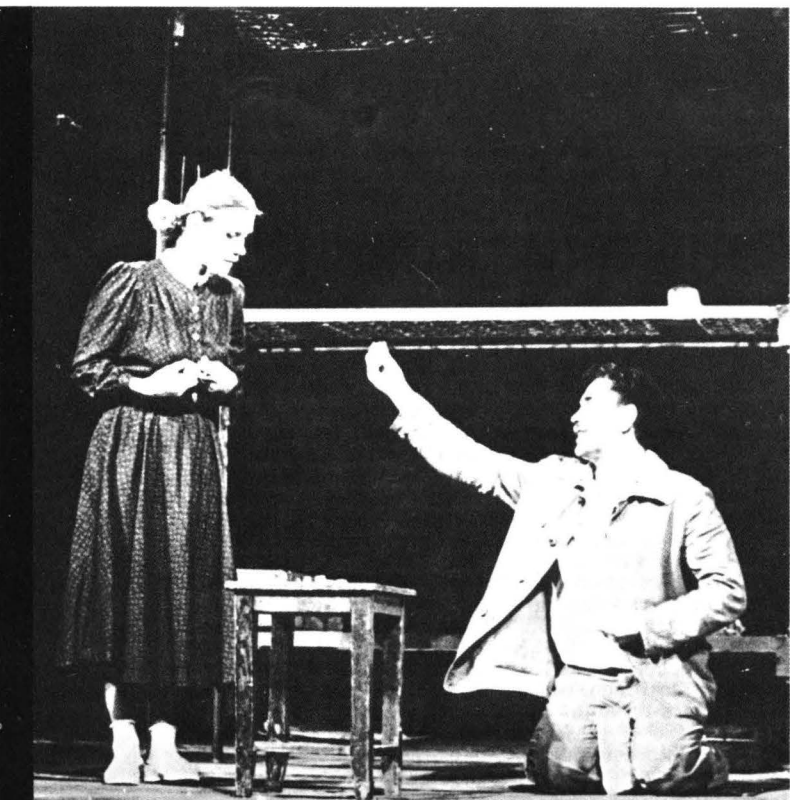
Bonn, capitală europeană a teatrului (II)

Relatarea noastră despre cea dintâi ediție a festivalului Bonner Biennale, consacrat "Noulor piese din Europa", se încheia, în numărul trecut, cu descrierea entuziasmului produs de reprezentațiile cu Angajare de clovn de Matel Vignec, regizată de Nicolae Scarlat la Teatrul Levant. Spectacolul românesc a fost, de altfel, de bun augur pentru Biennială, el deschizând seria marilor succese ale festivalului. În ordine cronologică, primul a fost Obişnuita nebulie a unei fiice a lui Ham de Julius Amédé Laou, dramaturg de culoare născut la Paris din părinți originari din Martinica. Am pomenit aceste detalii etnico-rasiale pentru că scriitorul însuși a insistat asupra lor, atât în discuțiile publice, cât și, mai ales, în textul său, adevărat poem dramatic despre alienarea fără de speranță a deznădăcăniilor, a "marginallilor"; un text de extraordinară frumusețe, în care Laou evocă - împletind lirismul delicat și senzualitatea fierbinte, umorul sprinten și tristețea sfîșietoare - paradisul pierdut al îndepărtatelor Antile. Spectacolul Teatrului Național din Lille, montat de renumitul Daniel Mesguich și jucat de două formidabile actrițe de culoare, Jenny Alpha și Sylvie Laporte, este, la rîndul lui, tulburător; cu foarte puține mijloace (cîteva efecte de lumină, cîteva accente muzicale), izbutește să amplifice metafora textului și să denunțe josenicia oricărui fel de segregare la care oamenii își supun semenii. Reprezentația franceză a marcat, neîndoielnic, unul dintre "virturile" Biennialei. Atitudinea a scăzut instructivă o dată cu următorul spectacol, Vila "Tinerețea" de Georg Seldel, oferit de Teatrul de Stat din Dresda. Aparținînd unui foarte promițător dramaturg din fosta R.D.G., dispărut, din nefericire, în plină maturitate și înainte de a fi apucat să-și definitiveze textul, piesa e o dramă satirică despre mizeria morală născută de sistemul comunist ajuns în faza letargică de formă fără fond. Interesantă ca premisă, scrierea se resimte însă de pe urma ipsoi unei "tușe finale" pe care autorul nu l-a mai putut-o da, iar spectacolul (ce a făcut obiectul unei cronici semnate de corespondentul nostru special în Germania, Franz Wille, și publicate într-unul din numerele trecute ale revistei) nu a reușit să depășească acest handicap decît pe cîteva porțiuni. Dar tot o montare germană a fost aceea care a ridicat din nou cota calitativă a festivalului: Genocid sau Ficatul meu e inutil de Werner Schwab, prezentată de cunoscutul Teatrul de Cameră din München (Münchner Kammerspiele). O comedie atroce, greu de "poveștit", a cărei temă ar fi demența benignă la care duce tralul cotidian în comun și care se poate uneori transforma în demență agresivă mergînd pînă la dorința co-locatarilor de a se lichida reciproc; un spectacol inteligent, spiritual și intens teatral (regia, Christian Stückl), excelent jucat de o trupă a cărei stea era Doris Schade, dar al cărei autentic cap de afiș, răsplătit cu tunete de aplauze, s-a dovedit Michael Tregor. Cel de al treilea spectacol german văzut a fost unul al teatrului-gazdă, Schauspiel Bonn, cu o piesă scrisă, montată și "scenografiată" (ierlat fie-ne barbarismul) de polonezul Janusz Wisniewski-Sosirea la peronul patru. De fapt, nu este o piesă propriu-zisă, ci un fel de scenariu vrînd să vorbească despre moarte, ca prezență familiară și totuși terifiantă, cu un minimum de cuvinte și un maximum de imagini plastice și de procedee cabaretistice: pe expresivele compoziții ale unuia dintre cei mai dotați autori de muzică de scenă, Jerzy Satanowski, trupa teatrului, prezentă aproape în întregime (și formată mai ales din tineri), cîntă, dansează, face pantomimă; în totul, un spectacol plăcut și de nivel onorabil. Oferta germană mai includea, pe parcursul festivalului, încă trei spectacole (două ale teatrului din Bonn), dintre care cel mai interesant se anunța Hermes în

oraș de Lothar Trolle, realizat, la Deutsches Theater din Berlin, de Frank Castorf, regizor proeminent și foarte controversat în vechea R.D.G. Din păcate, dată fiind planificarea reprezentațiilor, nu l-am putut vedea; din același motiv nu am re-văzut nici Dansul Ierusalimului de Iipo Tuomarla, spectacol al Teatrului Municipal din Oulu, despre care am scris, de altfel, anul trecut în revista noastră. Din spusele celor ce au asistat la reprezentație, am înțeles că montarea finlandeză, ambițioasă ca demonstrație de scenotehnică, a avut mult succes. Nu chiar același lucru se poate spune despre spectacolul invitat din Cehoslovacia, interpretat de un grup de actori de la cunoscutul Teatrul De la Balustradă (Divadlo Na zábradlí) din Praga, unde a debutat ca dramaturg Václav Havel. Piesa lui Karel Stejgerwald, al cărui titlu, Jale, jale, spaimă, funie și groapă, reproduce un vers al lui Nikolai Gumiliov, folosește, conform declarațiilor autorului, motive din povestea vieții marelui poet rus Osip Mandelstam (ucis în timpul teroarei staliniste), cărora le fac ecou întâmplări din istoria mai recentă a disidenței cehice; rezultat un amestec nu prea lesne de urmărit (și de înțeles), expus scenic destul de pregnant, dar și de monotonic. Într-o alternanță parcă voită (mai știți ?) de organizatori, spectacolul celebrei trupe barceloneze Els Joglars, Am un unchi în America, dramaturg și regizor Albert Boadella, a uluit și entuziasmat pe absolut toată lumea. Avînd în vedere că în revistă apare, chiar la rubrica de față, un articol ce descrie în detaliu această excepțională performanță scenică, ne vom mărgini aici să spunem că reprezentația trupei catalane este una dintre cele mai frumoase și mai bune (da, pur și simplu) pe care le-am văzut vreodată; un spectacol după care, literalmente, te simți mulțumit de viață. Cu atât mai dezamăgitor a apărut, în sînta, produsul înfățișat în festival de Teatrul "Katon József" din Budapesta, teatru altminteri de calitate și ținută: căci Proces-verbal de Kertész Imre nu e nici măcar un text dramatic, ci o scurtă nuvelă, scrisă cu abilitate și cu umor, dar complet ne-teatrală și povestită suficient de plat pe scenă de către regizorul-actor Kornis Mihály (el însuși, de altfel, și dramaturg). Interesul Biennialei a crescut apoi din nou, în oarecare măsură, cu Miracolul de Ivan Radoev, montată de Leon Daniel la Teatrul Armatel Bulgare din Sofia. Amintind, pînă la un punct, ca subiect, de Tache, Ianke și Cadîr, într-o manieră influențată însă de teatrul absurdului, piesa are haz și, totodată, melancolie, ambele puse în valoare într-un spectacol solid și limpede, dar foarte inegal sub aspectul jocului actoricesc. O sincopă calitativă a însemnat reprezentația Teatrului de Stat din Ankara cu Deli Dumrul (Dumrul Nebunul, într-o traducere "neacreditată") de Gûğör Dilmen, un fel de Alceste à la turce, cu mult folclor, veselie și culoare, dar atât. În ce ne privește, Bienniala s-a încheiat, pe o treaptă considerabil de înaltă, cu Pătrat de Elmuntas Nekrošius, pusă în scenă de autor la Teatrul Lituanian de Stat din Vilnius; cel mai vechi spectacol adus la festival (datează din 1980), montarea pornește de la o poveste aproape identică celeia din Călina roșie a lui Șukšîn, pe care o "spune" scenic cu o simplitate și cu o intensitate dramatică de-a dreptul răscolitoare, prin glasurile și trupurile a doi impecabili actori: Daila Overaitė și Kostas Smoriginas; un spectacol ce justifică pe deplin renumele internațional al regizorului lituanian.

Cele nouăsprezece spectacole, dintre care am încercat să vi le descriem, cit de sumar, pe acestea păsprezece văzute, au alcătuit, desigur, partea cea mai importantă a Biennialei. În afara lor s-au desfășurat însă, zilnic, discuții cu autorii și cu trupele participante, conferințe, simpozioane,





dalia overaite și kostas smoriginas în patrat de eimuntas nekrosins (C)



teatrul-gază, cu sosire la peronul patru de janusz wisniewski (C)

lecturi etc., etc., totul într-o organizare perfectă. Iar prin amploarea și calitatea acestui prim - și, deocamdată, unic - festival continental de dramaturgie contemporană, Bonn-ul, ce dorea să-și asume demnitatea de capitală culturală a Germaniei reunificate, a devenit, fie și numai pentru două săptămâni, capitala europeană a teatrului.

Alice Georgescu



(C) scenă din-genocid sau ficatul meu e inutil de werner schwab, "kammerspiele - münchen



"Sîntem aici pentru a da forță de coeziune speranței, într-un moment cînd societatea umană e atît de plină de angoase, pentru a reafirma că omul e om și că putem exista împreună sub semnul emoției, al iubirii, pe care-l poartă Teatrul", declara Giorgio Strehler, președintele Uniunii europene a teatrelor, sub egida căreia a fost organizat, într-o ținută remarcabilă, acest prim festival desfășurat între 7 și 27 noiembrie 1992, la Düsseldorf.

Fără-ndoială, evenimentul nu poate fi scos din contextul politic în care a fost proiectat, iar simbolul aripii deschise, caligrafiat pe aflș, s-a constituit într-un mesaj fără echivoc al aspirației spre comuniune spirituală în zbu-ciumata casă a Europei de azi. Nici alegerea orașului-gazdă n-a fost întâmplătoare, pentru că, dincolo de sprijinul financiar și de generozitatea forurilor culturale din landurile Westfaliei de nord, nu poate fi ignorată situația socială explozivă din această zonă a continentului, unde chemarea la dialog, înțelegere și comunicare, lansată de cele mai importante teatre europene, a înfruntat cu flori și ovații violența și intoleranța străzii. În sălile arhipline, în întîlnirile meticuloase organizate cu publicul și cu gazetarii, în contactele amicale întîmplătoare s-a impus doar deviza Fes-

tivalului: cultura nu are granițe. Sau, nuanțînd, cum a făcut-o Volker Canaris, directorul teatrului din Düsseldorf, citîndu-l pe Goethe: "Europa nu la unison, dar în armonie".

În chip fericit, prin prisma acestor intenții Festivalul supraintitulat "Scena europeană" a debutat cu spectacolul Teatrului Piccolo din Milano, cel care, al doilea după Odéon-ul din Paris, s-a declarat Teatru al Europei. *Gilceville din Chioggia* de Carlo Goldoni în regia lui Giorgio Strehler și scenografia lui Luciano Damiani, spectacol inspirat calificat de un ziar german drept "cel mai artistic scandal teatral", a excelat într-adevăr prin performanță stilistică, dar a fost în același timp și binevenitul moment de delectare și bucurie sufletească, prin seninătatea, prin simplitatea și limpezimea sa. Încărcată de o anume nostalgie a ingenuității, tandră și ironică, montarea italienilor ne-a arătat un Goldoni clasicizat, dar viu și modern în același timp, într-o elaborare savantă și rafinată, de un gust perfect. În lumina unui amurg ce părea a deplînge pierderea naivității timpurilor revolute, spectacolul s-a înfățișat ca o succesiune de scene de gen cu contururile estompate, în care actorii, umbre animate parcă din pînzele lui Canaletto, au făcut distinctă picturalitatea imaginilor într-un tip de teatralitate implicită, fără artificii. Muzicalitatea vocilor, a sunetelor obținute din jocul cu obiectele și mișcarea în spațiu au creat o stare de irealitate atît de precis și de concret desenată, totuși. Am citit în acest spectacol, totodată, cel mai autentic omagiu adus spiritului popular genial întrupat de Goldoni, o reverență a culturii în fața tradițiilor care o susțin, idee subliniată de un final admirabil, în care o mică orchestră de curte descinde protocolar pentru a acompania dansurile pescarilor din vesela Chloggie.

Onorați de vecinătate pretențioasă care le-a fost hărăzită pe aflș - după Strehler și înainte de Bergman - românii și *Visul...* lor născut cu atîta patos sub vraja lui Liviu Ciulei au avut de înfruntat nu numai celebritatea altor montări ale acestei capodopere shakespearene, dar, vai, și sistemul computerizat al scenei germane, care le-a solicitat ore de repetiții epuizante. Poate de aceea în prima seară reprezentarea n-a avut temperatura sa reală, următoarele două fiind mai apropiate de exigențele festivalului, care, cum ne-am dat mai apoi seama, a promovat precizia, acuratețea demersului artistic, noutatea, dar și coerența ideilor comunicate; într-un cuvînt - profesionalismul.

Spectacolul Teatrului "Lucia Sturdza Bulandra", care din acest an se numără printre cele douăsprezece teatre membre ale Uniunii, a fost apreciat pentru poezia imaginilor, pentru suplețea și alertețea "acrobatică" a echipei





tinere alături de care Ciulei însuși și-a recunoscut întinerirea. A rămas mai puțin perceput conținutul reflexiv, filosofic al montării, deși, la conferința de presă care a precedat spectacolul, regizorul român a insistat îndelung asupra tensiunilor și straturilor de agresivitate pe care le-a urmărit în piesă pentru a evidenția ideea capacităților de armonie și disarmonie în existența umană. Generosul public din Düsseldorf și mai ales românii care trăiesc acolo au aplaudat cu frenezia trupa, iar teatrul-gazdă le-a mulțumit actorilor pentru efortul de a da a treia reprezentație, în afara programării inițiale. Cu subtitlul "Liviu Ciulei și Ingmar Bergman, oaspeți dragi la Düsseldorf", cronicarul de la "Frankfurter Allgemeine Zeitung" avea să conchidă în pofida rezervelor formulate: "...totuși acest Teatru lasă o impresie adâncă".

Celebritatea lui Ingmar Bergman, care nu și-a însoțit ansamblul (Teatrul Regal din Stockholm) la Düsseldorf, s-a prelungit o dată în plus în mit și legendă. Actorii ne-au vorbit despre rigoarea și inflexibilitatea maestrului, despre indicațiile concrete (grija pentru rostire) și ritmul sever de lucru, calificându-l drept "un artist matematic, dar care tratează matematica în chip genial". Spectacolul *Peer Gynt* în regia sa și interpretarea viguroasă a lui Börje Ahlstedt, alături de care am văzut-o pe celebra actriță favorită a lui Bergman, Bibi Andersson (Ase), a uimit într-adevăr prin arhitectura perfectă și prin siguranța mijloacelor. Aplicând poemului ibsenian semnificative reducății, Bergman a concentrat spectaculos universul acestei saga de esență faustică într-un vis interior dar a păstrat în același timp o distanță reflexivă, ironică față de oniric pentru a-i puncta sensurile actuale. Având drept cadru unic camera lui Peer, în care explodează preaplinul eului său imaginativ, așezând această lume sub presiunea exteriorului care violentează ființa în căutare de adevăr, montarea a impus cu o tulburătoare forță imaginea omului strivit de propria-i suferință, în efortul de a rămâne fidel sieși. Fiecare secvență a acestui spectacol de patru ore merită un comentariu, fiindcă vocabularul bergmanian e bogat iar soluțiile sînt mai totdeauna șocante. Exprimarea sintetică ce-i este proprie n-a dus nici o clipă la încifrări gratuite, reprezentarea potențindu-și, dimpotrivă, deschiderile spre poezie dramatică, emoție și comunicare cu istoria adesea brutal amendată. Capodopera și-a confirmat astfel universalitatea, iar trupa, înalta școală.

Cînd am văzut decorul, de o strictă minuție realistă, care părea sufocat în spațiul restrîns de la Kleines Haus, am presupus greșită amplasarea spectacolului *Platonov* cu care s-a prezentat în festival Teatrul "Katona József"

din Budapesta. Au urmat schimbări multe și anevoioase, fiecare tablou reconstituind ambianța indicată de autor. Dar tinărul regizor Tamás Ascher, un îndrăgostit de Cehov, ne-a făcut repede să înțelegem că n-a urmărit doar banala "atmosferă" de care s-a pomenit în discuții colaterale, ci un traseu interior al stării de exasperare. *Platonov*-ul său a evoluat de la liniște și tihnă aparentă spre o tensiune explozivă acumulată gradat și dusă la paroxism prin dezlănțuirea disperată a actorilor. În acest context n-a fost greu să înțelegem simbolul răzvrătirii lui Platonov din această "patrie a dezrădăcinaților", care și-a pierdut legăturile cu adevărul și speranța. În patosul interpretării am simțit răfulala cu istoria din clipele în care aceasta întunecă nedrept orizontul ființei umane și-o condamnă la o stare perpetuă de criză. Atunci cînd nu-și mai încap în pielea lor, puține le rămîn de făcut oamenilor, iar soluția lui Platonov, pare a ne spune spectacolul Budapestei, e un înfricoșător avertisment. Cu ocazia prezenței în Festival a Ungariei, dar și a celorlalte țări din Est, discuțiile au avansat în direcția relației teatrului cu politicul, cu Puterea. Multă curiozitate în această privință și, firesc, puțină cunoaștere a unor realități trăite. De aceea a fost binevenit simpozionul cu tema "Teatrele din Est", la care au participat scenograful ceh Josef Svoboda, regizorul Gábor Zsámbecki directorul teatrului "Katona József", Ion Caramitru, președinte al UNITER și Silviu Purcărete, director al Teatrului "Bulandra". Contribuția românilor la lămurirea unor probleme în parte comune tuturor țărilor ex-socialiste a fost substanțială în acest dialog, în care distinșii noștri reprezentanți au abordat cu realism, cu demnitate și simț de perspectivă momentul pe care îl traversăm. N-a fost eludată experiența rezistenței politice prin teatru, care i-a creat acestuia o condiție subversivă, dar nu s-a făcut din trecut un stindard al viitorului.

În ideea că teatrul românesc își regîndește structurile, își regrupează forțele și își reevaluează rolul în societate, Ion Caramitru și Silviu Purcărete au insistat asupra dificultăților actuale, financiare în principal ("Cortina de fier a fost înlocuită de cortina dolarului", spunea Ion Caramitru) care îngădesc în alt sens libertatea de expresie și creația. Nici participarea la festival, am spune noi, n-a avut din acest punct de vedere șanse de pornire egale - și-mi amintesc remarca unui actor suedez deplîngînd condițiile tehnice în care lucrează actorii români. În Casa Europei, cei din Est sînt încă rude sărace, chiar dacă generoasa idee a acestui festival le-a creat frumoase iluzii.

DOINA PAPP





AURA BUZESCU

În princiara ei solitudine din secularul cartier bucureștean al Icoanei, rămăsese ultima din marea falangă a clasicismului scenic interbelic. Istoria teatrului nostru i-a rezervat capitol, alături de Marioara Voiculescu, Maria Filotti, Lucia Sturdza Bulandra și alte nume ilustre dintr-o vreme în care ierarhiile scenei se structurau ca în romanele cavalierești prin eroism, trudă pînă la uitarea de sine, har pentru năzuință.

Pe lângă toate aceste daruri întru izbîndă, viața a mai adăugat ceva, rar în lumea capricioasă trăitoare sub luminile rampei - măsură și discreție absolută într-o existență aproape centenară. Se trăgea dintr-o familie bănățeană (26 august 1894), temătoare ca viața din regat să nu strice numeroșii copii. Aurora Almăjan, firavă cum o arată fotografiile, broda într-un atelier de croitorie cînd o descoperea Lucia Sturdza Bulandra și o lua la clasa ei de conservator. Din anul al doilea urcă pe scena Companiei Bulandra. E Serioja, băiețelul Anei Karenina... 1914. Curînd, în 1917, devine Aura Buzescu, prin căsătorie, cu administratorul companiei, hărăzit unei cariere financiare, ca om de încredere al Brătienilor. În registrul de stare civilă, actrița s-a declarat "fără profesiune". Născuse primul copil, Alexandru. Va urma o fată (trăiește în Elveția), Alexandra.

Actele din "dosarul personal", ajuns în Muzeul Teatrului Național, permit reconstituirea drumurilor ei în teatrul capitalei: 1914-1919, Compania Bulandra; 1919-1921, Compania Excelsior; 1922-1929, Teatrul Național; 1929-1933, Teatrul Ven-

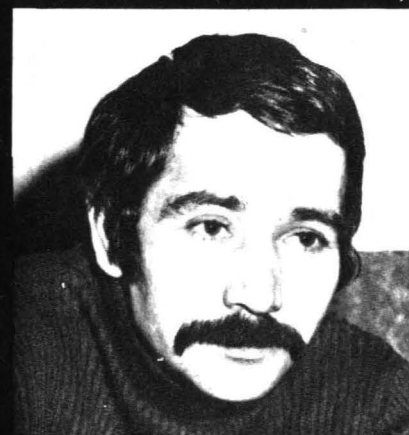
tura; din 1933 și pînă la pensionare, în 1968, la Teatrul Național. Pensionarea s-a petrecut "în bloc" și ține de burlescul timpului. "Artiștii poporului" și "emeritiții" au fost convocați să primească, fără explicații, decizia, deși erau dornici de lucru și Sică Alexandrescu și Marcel Anghelescu, Giugaru, Birlic, Finteșteanu...

Cînd se retrăgea din teatru, Aura Buzescu avea la activ peste o jumătate de veac de izbîndi scenice. N-a jucat mult. S-a respectat în tot ce a înfăptuit. Într-un formular privind "Activitatea profesională a actorului", cerut prin anii '50 de Ministerul Artelor, actrița numește rolurile reprezentative.

I-a fost parteneră în 1923 lui Demetriade în Hamlet (Ofelia), în 1926 strălucește alături de G.Vraca și Gh.Ciprian în Faust. Dramă modernă este ilustrată de Ibsen (Rata salbatică, 1928), Strindberg (Tatal, 1920), Paul Claudel (Îngerul a vestit pe Maria, 1940). Rolul de suflet - schilleriana Maria Stuart (1943). O demonstrație de forță dramatică, alături de Vraca - Din jale se întrupează Electra de O'Neill (1943), Consilierii sovietici din Teatrul Național sînt copleșiți de jocul mării actrițe în Trei surori (1950) și în drama lui Andersen-Nexö Cei din Dangaard (1954). Pentru ei, Aura Buzescu reprezenta tipul ideal de actor stanislavskian! Din păcate, strălucirea n-a cunoscut creația românei în piesa lui Dürrenmatt Vizita bătrînei doamne (1965).

Dintre cîți au încercat să fixeze originalitatea acestei fascinante prezențe la rampa teatrului românesc, N.Carandino a trasat cu finețe liniile portretului: "Intrarea ei în scenă anunță drama. Este în atitudine, în concentrarea ei nervoasă - prevestirea nenorocirii. Un fior trece prin sală și acest fior este decisiv pentru ca să dispară rampa, pentru ca publicul să participe (...). Nu numai prin timbrul vocii, prin atitudine, prin gesturi joacă Aura Buzescu. Ea este dintre rarele noastre actrițe care posedă și practică știința suverană a pauzei - pauză care-și întinde stăpînirea de la granița tăcerii, iar tăcerea, la rîndul ei, de la marginile vidului sonor (...). Capacitatea ei de a exprima toate asprimile urii și toate suavitățile dragostei ține de miracol."

■ IONUȚ NICULESCU



FLORIN VASILIU

Florin Vasiliu a debutat la Iași într-o perioadă de mare strălucire a casei lui Alecsandri, în 1939 în opereta Vagabonzii de Ziehrer. L-am văzut imortalizat într-o fotografie, tuns chilug, puștan semet, între marii actori ieșeni Miluță Gheorghiu și Margareta Baciu.

În 1948 îl găsim la București, la teatrul de revistă "Atlantic", ca apoi să treacă la teatrul de revistă "Tănase".

Între 1946-1950 urmează cursurile Institutului de teatru avînd în cei patru ani de studiu o serie de profesori străluciți ca Ion Manolescu, Beate Fredanov, Sică Alexandrescu și Moni Ghelețer.

Este repartizat la Teatrul Tineretului, sala fiind pe vremea aceea în localul Liceului "Sf.Sava". Alci joacă printre alte piese în Sinziana și Pepelea, alături de Iancovescu și Daclan, interpretînd rolul lui Lăcustă Vodă.

Peste treizeci de roluri, de prima mărime, joacă pe scena Teatrului Tineretului, mutată ulterior în actuala sală a Teatrului de Comedie, roluri cu care obține meritate succese, demonstrînd pe lîngă talent original, multă eleganță și farmec, simplitatea jocului său dînd uneori iluzia că nu face decît să se joace pe sine.

Dar Florin Vasiliu a trecut din cînd în cînd de partea cealaltă a scenei, devenind autor dramatic.

În colaborare cu colegul său Vasile Nițulescu scrie piesa "Ultima generație", inspirată din viața absolvenților de liceu al anului 1944. Premiera are loc la Craiova și Amza Pellea, Ion Marinescu și Silvia Popovici, pe atunci tineri actori craioveni, dau strălucire piesei. A mai scris de asemenea "Casa din strada Coșbuc 10" piesă ce s-a jucat la opt teatre din țară. În sfîrșit "Vrei să fii nevasta mea"? o savuroasă comedie, este ultima creație literară, prezentată pe scenele din București și din provincie.

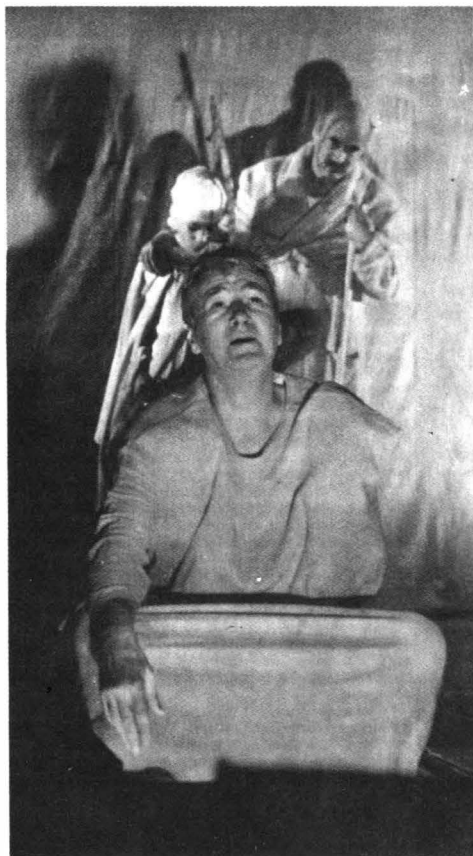
În acest început de an Florin Vasiliu a plecat pe drumul fără întoarcere, lăsîndu-ne amintirea personajelor create, despre care ne spunea, cu nostalgie, adesea "Ei dragii mei, nu știu cine a spus că viața actorului sînt rolurile sale, restul are mai puțină importanță."

"Cred că avea dreptate!"

■ CONST. DINESCU

SOMMAIRE

"ALE" FESTIVAL - Cristina Dumitrescu, Victor Ernest Mașek, Alice Georgescu, p.3 • **IDEAS: The Laicization of Myths** by Henry Wald, p.8 • **The Meeting of the European Theatre Schools**, p.9 • **DIALOGUE: "To Be Ready"** - Peter Brook talking to George Banu, p.10 • **THE RUMANIAN THEATRE AND THE MARKET ECONOMY**: sign Val Dobrin, Cornel Popescu, Constantin Măciucă, Olivia Șireanu-Chirvasiu, p.12 • **WHAT IS HAPPENING IN THE THEATRES: Great Things in Galați**, by Alice Georgescu, p.18, dialogue with Adrian Lupu, p.19 • **DEATH OF AN ARTIST: Eugenia Zaharia**, p.21 • **DIALOGUE** with Maia Morgenstern, p.22, Alexander Hausvater, p.24, Tania Filip, p.26 • **Paul Bortnovski at 70 Years**, p.28 • **Reviews**: p.29 • **THE THEATRE XXI FOUNDATION**, the **HORIA LOVINESCU** and **UNITER Prizes**, p.45 • **I COME BACK AND SAY**, p.46 • **PROSCENIUM**: discussion with Stefan Bănică jr., p.47 • **CONTRADICTORY NOTES** by Valeriu Moisescu, p.48 • **THE CIVILIZATION OF THE IMAGES**: discussion with Dominique Bagouet, p.49 • **THE STREET'S PERFORMANCE** by Adriana Bittel, p.50 • **THE RUMANIAN THEATRE ON THE WORLD'S STAGE**, p.51 • **THE THEATRE AT LARGE: Spanish Performances**, The Congress of the International Association of the Theatre Critics by V.Silvestru, The Bogota Theatre by Al.Tocilescu, Bonn - Theatre's European Capital, Europe in Harmony by Doina Papp, p.53 • **DEATH OF AN ARTIST: Aura Buzescu**, Cornel Dumitraș, Florin Vasiliu, p.63.



ANTHITHÈSES par Dumitru Solomon, p.2 • **LE FESTIVAL "CARAGIALE"** - Cristina Dumitrescu, Victor Ernest Mașek, Alice Georgescu, p.3 • **IDÉES: La laicisation des mythes** par Henry Wald, p.8 • **LA RENCONTRE DES ÉCOLES DE THÉÂTRE EUROPÉENNES**, p.9 • **DIALOGUE: "Etre prêt"** - Peter Brook en dialogue avec George Banu, p.10 • **LE THÉÂTRE ROUMAIN ET L'ÉCONOMIE DE MARCHÉ**: textes signés par Val Dobrin, Cornel Popescu, Constantin Măciucă, Olivia Șireanu-Chirvasiu, p.12 • **QU'EST CE QU'IL SE PASSE DANS LES THÉÂTRES?**: A.Galatzi, de grandes choses, par Alice Georgescu, p.18, entretien avec Adrian Lupu, p.19 • **LA MORT D'UN ARTISTE: Eugenia Zaharia**, p.21 • **DIALOGUE** avec Maia Morgenstern, p.22, Alexander Hausvater, p.24, Tania Filip, p.26 • **Paul Bortnovski à 70 ans**, p.26 • **CHRONIQUES**: p.29 • **LA FONDATION THEATRE XXI**, le prix **HORIA LOVINESCU** et les prix **UNITER**, p.45 • **Je reviens et je dis**, p.46 • **PROSCÉNIUM**: entretien avec Stefan Banica jr., p.47 • **NOTES CONTRADICTOIRES** par Valeriu Moisescu, p.48 • **LA CIVILISATION DE L'IMAGE**: entretien avec Dominique Bagouet, p.49 • **LE SPECTACLE DE LA RUE** par Adriana Bittel, p.50 • **LE THÉÂTRE ROUMAIN SUR LA SCÈNE DU MONDE**, p.51 • **LA SCÈNE DU MONDE**: spectacles espagnols, Le Congrès international des critiques de théâtre par V.Silvestru, Le théâtre à Bogota par Al.Tocilescu, Bonn - capitale européenne du théâtre, L'Europe en harmonie, par Doina Papp, p.53 • **LA MORT D'UN ARTISTE: Aura Buzescu**, Cornel Dumitraș, Florin Vasiliu, p.63.

CONTENTS